



Cinara Ferreira
Andrei Cunha
organização

POÉTICAS E INTERNACIONALIZAÇÃO

CLASS

POÉTICAS E INTERNACIONALIZAÇÃO

organização
Andrei Cunha
Cinara Ferreira

2020
CLASS

APOIO

Agradecemos o apoio indispensável do Instituto de Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Pró-Reitoria de Pesquisa e da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



Todos os direitos desta edição reservados.

Copyright © 2020 da edição:

Andrei Cunha
Cinara Ferreira

Copyright © 2020 dos capítulos:

Seus autores

Coordenação editorial

Roberto Schmitt-Prym

Conselho editorial

Antonio David Cattani
Daniela Pinheiro Machado Kern
Demetrius Ricco Ávila
Jéferson Assunção
Pedro Demenech

Projeto gráfico

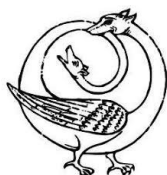
Roberto Schmitt-Prym

Capa

Andrei Cunha

Ilustração da capa

Paul Klee



Editora Bestiário
Rua Marquês do Pombal, 788/204
90540-000, Porto Alegre, RS
Fones: (51) 3779.5784 - 99491.3223
www.bestiario.com.br

Revisora-chefe

Marianna Ilgenfritz Daudt

Equipe de revisão

Acevesmoreno Flores
Adriana da Silva
Ana Luiza Martins
Antônio Barros
Caroline Moura
Cláudia Caimi
Claudio Zanini
Denise Sales
Douglas Rosa
Eduarda Assunção
Eduarda De Carli
Elaine Indrusiak
Elizamari Becker
Gabriel Adam
Ian Alexander
Jéssica Pozzi
Karina Lucena
Leonardo Antunes
Liliam Ramos
Lis Yana Martinez
Lúcia Sá Rebello
Luciana Rassier
Márcia Moura
Rafael Brunhara
Rafael Guimarães
Rejane Pivetta
Rita Lenira Bittencourt

Como citar este livro (ABNT)

CUNHA, Andrei; FERREIRA, Cinara (org.).
Poéticas e internacionalização. Porto Alegre:
Bestiário / Class, 2020.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

P745	Poéticas e internacionalização / organizado por Cinara Ferreira, Andrei Cunha. - Porto Alegre, RS : Class, 2020. 608 p. ; 21cm x 29,7cm.
	Inclui bibliografia e índice. ISBN: 978-65-991129-4-2
	1. Literatura brasileira. 2. Ensaios. I. Ferreira, Cinara. II. Cunha, Andrei. III. Título.
	CDD 869.94
2020-1401	CDU 82-4(81)

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	2
<i>Andrei dos Santos Cunha e Cinara Antunes Ferreira</i>	
PRIMEIRA PARTE: LITERATURA, DIPLOMACIA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS	6
As marcas da carreira diplomática de Monteiro Lobato em sua escritura: vamos perguntar a Mr. Slang	7
<i>Elizamari Becker</i>	
A literatura soviética como instrumento de <i>soft power</i>	18
<i>Gabriel Adam</i>	
Do que estamos falando quando falamos da literatura de língua inglesa?	31
<i>Ian Alexander</i>	
Relações diplomáticas em <i>Olga</i>, narrativa de Fernando Morais, e reconstrução histórica	40
<i>Márcia Rohr Welter e Juracy Assmann Saraiva</i>	
<i>O Senhor Embaixador</i>: o intelectual engajado em contexto internacional	52
<i>Marianna Figueiró Klafke</i>	
<i>Catch-22</i> and political discourse: a field guide to unreliable narratives	64
<i>Rafael Conter</i>	
SEGUNDA PARTE: COSMOPOLITISMOS E CARTOGRAFIAS PÓS-NACIONAIS: MESCLAS TEXTUAIS / CORPOS-CORPUS EM TRÂNSITO / FAZERES TEÓRICOS-TRADUTÓRIOS-LITERÁRIOS-CULTURAIS	72
O olhar oitocentista e a pintura de paisagem de Caron: notas para uma poética da relação	73
<i>Ana Carla de Brito</i>	
A música em e a partir de <i>As intermitências da morte</i>, de José Saramago	81
<i>Cinara Ferreira e Carlos Walter Soares</i>	
Das Letras à Geografia, a possibilidade de uma fusão	89
<i>Cristiane Marques Machado e Maria Luiza Berwanger da Silva</i>	
Literaturas e nacionalidades na Rússia contemporânea	102
<i>Denise Regina de Sales</i>	
Migraaaantes e o cerceamento de todas as cercas ou o devir-minoritário de Matei Visniec frente à democracia assustada	110
<i>Diego Lock Farina</i>	
Contar para deslocar: espacialidades do lirismo crítico entre a poesia brasileira contemporânea e a literatura coreana	119
<i>Douglas Rosa da Silva e Melissa Rubio dos Santos</i>	
A voz de Sherazade: <i>O fogo será a tua casa</i>, de Nuno Camarneiro	131
<i>Gabriela Silva</i>	

As facetas da melancolia na canção <i>In darkness let me dwell</i>, de John Dowland, e sua ressignificação na ecologia cultural atual	139
<i>João Alexandre Straub Gomes, Werner Ewald, Marcelo Barros de Borba e Leonora Oxley Rodrigues</i>	
A ficção da ficção: uma leitura comparatista das narrativas de estupro em <i>o cortiço</i> (1890) e em <i>duas irmãs</i> (1883)	150
<i>Karine Mathias Döll</i>	
Poéticas à deriva em <i>Berkeley em Bellagio</i> e <i>Lorde</i>, de João Gilberto Noll	160
<i>Kim Amaral Bueno</i>	
Viagem e alteridade: a paisagem literária da Itália de Goethe	169
<i>Renato Barros de Castro</i>	
Entre <i>ready-mades</i> e colagens: a mescla textual de Valêncio Xavier em <i>Crimes à moda antiga</i>	180
<i>Taynara Leszczyński e Maria Salete Borba</i>	
TERCEIRA PARTE: MÍDIAS, GLOBALIZAÇÃO E POÉTICAS	189
Roberto Arlt e seu brinquedo raivoso em livro e filme	190
<i>Alan Noronha</i>	
Rupturas e costuras: o tempo na ficção científica com a máquina de Wells e os ciclos de <i>Dark</i>	198
<i>Alisson Preto Souza e Lis Yana de Lima Martinez</i>	
As reminiscências da presença-ausência em <i>Elena</i>, de Petra Costa	207
<i>Bruna Farias Machado</i>	
O gótico sulista: adaptação em diferentes mídias	219
<i>Bruno Dariva e Ícaro Carvalho</i>	
Do papel às telas? O cenário gótico em <i>Harry Potter e a Pedra Filosofal</i> (2000) e em <i>Harry Potter e a Câmara Secreta</i> (2000), de J. K. Rowling	229
<i>Caroline Navarrina de Moura e Fabian Quevedo da Rocha</i>	
Character development in novelizations of origin stories of <i>The X-Files</i>	238
<i>Eduarda De Carli</i>	
“<i>You don’t own me</i>”: o papel da trilha sonora na caracterização da personagem June Osborne em <i>The Handmaid’s Tale</i>	247
<i>Fernanda Nunes Menegotto</i>	
Costuras com a palavra — a escrita criativa numa perspectiva interdisciplinar	259
<i>Geysiane Andrade</i>	
<i>Cenas de um casamento</i>: Bergman e as séries de TV	267
<i>João Fabricio Flores da Cunha</i>	
Adaptation and transmedia storytelling in the Telltale games	277
<i>Rosana Ruas Machado Gomes</i>	
Reescrevendo a si mesmo: translados metaficcionalis e identitários entre os EUA e o Leste Europeu	287
<i>Rust Costa Machado</i>	

A morte em carne e osso: uma análise de personagem em *As intermitências da morte*, de José Saramago, e em *O sétimo selo*, de Ingmar Bergman 298
Samla Borges Canilha

QUARTA PARTE: TRADUÇÃO, RECEPÇÃO E ANTROPOFAGIA 306

“*The best of Tartarus*”: projeções para a poesia hesiódica 307

Bruno Palavro

Palavra-performance: a palavra quer um corpo 319

Camila Alexandrini

Baudelaire na triple fronteira: considerações sobre a rasura da origem 328

Eleonora Frenkel Barretto

Uma tradução criativa de *Amœnitates belgicæ*, de Charles Baudelaire 337

Rafael do Amaral Prudencio

Alegorese e exemplaridade na interpretação do mito de narciso no *Ovide Moralisé* (século XIV) 346

Rodrigo de Oliveira Lemos

A “diegese” em tradução: considerações sobre a tradução do termo *diegesis* em Platão e Aristóteles 357

Thiago Koslowsky da Rosa

QUINTA PARTE: MINORIAS, DIÁSPORAS, FRONTEIRAS E TRADUÇÃO CULTURAL 367

O Teatro Experimental do Negro (TEN), um “entre-lugar” na cena teatral brasileira do século XX: pensando o teatro de Abdias do Nascimento a partir de uma perspectiva decolonial 368

Acevesmoreno Flores Piegaz

Pode o subalterno se autobiografar? 376

Adriana Kerchner da Silva

O corpo-guerrilheiro no corpo-nação: contaminação e abjeção em Herbert Daniel 389

Anselmo Peres Alós

A fragilidade dos laços familiares elucidada no retorno ao lar: um estudo do romance *The Green Road*, de Anne Enright 402

Carla Luciane Klos Schöninger

Deslocamento, abandono e (não) pertencimento no romance *Com armas sonolentas*: um romance de formação, de Carola Saavedra 410

Cristiane da Silva Alves

Travessias do Atlântico negro: navegando com Fradique Mendes 420

Dilma Beatriz Rocha Juliano

A tradição oral antilhana e seus não-ditos 428

Jéssica de Souza Pozzi

O custo da sujeição em <i>O Fim de Eddy</i>, de Édouard Louis	438
<i>Lucas de Oliveira Demingos</i>	
A escrita desfronteirizante de Najat El Hachmi	447
<i>Luciane Alves</i>	
Unindo nações, desfazendo fronteiras: migração, memória e pertencimento em <i>A imensidão íntima dos Carneiros</i>, de Marcelo Maluf	457
<i>Mirvana Luz Teixeira</i>	
“Isso também é obeah”: <i>créolité</i> e domínio cultural em <i>Vasto Mar de Sargaços</i>	467
<i>Vanessa Gomes Alves de Oliveira</i>	

SEXTA PARTE: CRÍTICAS, POLÍTICAS E INTERNACIONALIZAÇÃO TEÓRICA

O conto de Érico Veríssimo à luz das teorizações de Julio Cortázar	474
<i>Bruno Brizotto</i>	
Por uma crítica do progresso em Stengers e Sebald	483
<i>Davi Alexandre Tomm</i>	
Poéticas ayahuasqueiras: esboço de uma cartografia	495
<i>Fernanda Vivacqua de Souza Galvão Boarin</i>	
Os críticos e os territórios em “A Parte dos críticos”, de 2666	508
<i>Gabriel da Fonseca Torres</i>	
A obsessão do pós-modernismo com o passado, segundo Linda Hutcheon	517
<i>Jefferson José Pereira Figueiredo</i>	
“Nem todas as crianças vingam”: servidão industrial, documentos de barbárie e lógica maquina em Machado de Assis	529
<i>Jeison Karnal</i>	
Agência e resistência das personagens femininas em “Mariana”, “Virginius” e “Sabina”, de Machado de Assis	541
<i>Júlia de Campos Lucena</i>	
Elvira Vigna e a <i>différance</i> de Jacques Derrida	550
<i>Karen Garbo</i>	
A escrita do “eu” nos ensaios autobiográficos de Ernesto Sabato e Affonso Romano de Sant’Anna	558
<i>Margarete Hülsendeger</i>	
Entre a cegueira e a lucidez: um diálogo com o estoicismo	567
<i>Pedro Nunes de Castro</i>	
A perspectiva da Teoria Social da Edição para desbravar a obra tipográfica de João Cabral de Melo Neto	579
<i>Priscila Monteiro</i>	

O teor testemunhal no teatro documental:

**aporia entre a representação do real e o labor memorialístico, análise
da obra *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé***

588

Rafael da Silveira Falcão

**Ampliação da leitura e contradições da imprensa abolicionista brasileira: o caso da
*Gazeta de Notícias***

600

William Moreno Boenavides

POÉTICAS E INTERNACIONALIZAÇÃO

APRESENTAÇÃO

Cinara Antunes Ferreira¹
Andrei dos Santos Cunha²

Poéticas e internacionalização propõe buscar, na reflexão sobre o literário, novas formas de descrever e pensar o fenômeno da mundialização para além da técnica e o do utilitarismo. A literatura desempenhou importante papel tanto na construção da ideia de nação quanto da ideia de um mundo sem fronteiras. As poéticas associadas a esses movimentos podem nos servir como guias, no sentido de imaginar e propor um mundo no qual o papel da universidade, da cultura e da comunidade internacional contribuam para uma maior integração e colaboração entre seus diversos elementos e grupos.

Historicamente, a palavra-chave “internacionalização” assume diversos significados e implicações acadêmicas e ideológicas em diferentes contextos. Do ponto de vista estritamente técnico, ela já foi usada como índice de uma série de políticas governamentais, visando uma maior integração entre as instituições de ensino superior brasileiras e as de outros países. Essas políticas e metas se manifestam de diversas formas, como a promoção do ensino de línguas estrangeiras, a mobilidade acadêmica, o oferecimento de disciplinas em outras línguas, a organização de eventos internacionais, o acolhimento de estudantes de outros países, o envio de estudantes e professores para estudo em instituições fora do Brasil, parcerias interinstitucionais na forma de termos de cooperação ou convênios acadêmicos e técnico-científicos, dentre outras.

No entanto, o termo “internacionalização” transcende essa definição institucional. Ele pertence a um campo semântico mais diversificado e, dependendo da narrativa em que se insere, pode ter associações bem mais abrangentes. As palavras-chave relacionadas à mesma temática — entre outras, cosmopolitismo, pacifismo, integração, interdependência, transrealidade, transnacionalismo, globalização, mundialização, “república mundial das letras”, “paz perpétua”, “sem fronteiras”, etc. — refletem diferentes ênfases e interesses. O termo “globalização”, por exemplo, é muitas vezes utilizado para descrever “o processo de aumento do fluxo de pessoas, culturas, ideias, valores, conhecimento, tecnologia e riqueza entre fronteiras, resultando em um mundo mais interconectado e interdependente” (KNIGHT, 2008, p. x).

A questão da globalização, como fenômeno, ameaça, ou *desiderata*, dependendo de quem a aborda, adquire especial urgência em nosso momento histórico, no qual a alteridade se torna “cada vez mais presente”, segundo Palumbo-Liu, para quem “esse influxo caudaloso de alteridade, novo tanto quantitativa como qualitativamente, é uma característica especial do final do século XX e do início do XXI — a era da globalização” (2012, p. 2). A literatura estaria bem equipada para nos indicar meios e propostas frente ao fluxo intensificado de outros e de diferenças; e caberia à Literatura Comparada a missão de elencar, enxergar, visibilizar e traduzir essas novas presenças e funções do literário. Mais que nunca, está exposta a contradição intrínseca a esse estado de coisas (ou a esse projeto):

¹ Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com Pós-doutorado em Ciência da Literatura, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora Adjunta de Teoria Literária no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem pesquisa em torno do tema do espaço na literatura de autoria feminina e das relações entre música e literatura (UFRGS/UFPel). Além das produções acadêmicas, destaca entre suas publicações a organização de **Lara de Lemos**: poesia completa (2017), projeto editorial da EdiPUCRS, Movimento, Liquidbook e Vidráguas.

² Tradutor literário de japonês, com traduções publicadas de Tanizaki Jun'ichirô, Inoue Yasushi, Sei Shônagon, Ogawa Yôko, Tawada Yôko e Nagai Kafû. Mestre em Relações Internacionais pela Universidade de Hitotsubashi (Tóquio, Japão) e Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atua como professor de língua e literatura japonesa no Instituto de Letras da UFRGS.

Como é que, ao mesmo tempo, nós facilitamos a transferência e mobilização de corpos [...] para além de nossas fronteiras (para satisfazer nossas necessidades de mão-de-obra [...], e mesmo para assegurar nossa sobrevivência), e criamos muros e barreiras para impedir fluxos autônomos de corpos através dessas mesmas fronteiras? (PALUMBO-LIU, 2012, p. 5)

A globalização é vista, em áreas como a Economia, por exemplo, como algo benéfico; em outras, como a dos estudos pós-colonialistas, é frequente a denúncia da globalização como um instrumento atualizado do imperialismo das grandes potências. Nesse sentido, a “internacionalização” das instituições superiores pode ser vista como uma medida reativa às transformações sociais que estão postas — uma tentativa de adaptar a universidade aos novos tempos globalizados.

Por outro lado, a “internacionalização das universidades” pode mesmo ser vista como uma expressão redundante. A própria ideia de “universidade”, tida como uma comunidade de produção e transmissão de conhecimento, é, na sua origem, uma concepção transnacionalista e globalizada, seja em sua versão europeia medieval, seja nas primeiras universidades do mundo árabe, ou ainda nas “grandes escolas” da esfera civilizacional de matriz chinesa (que inclui a Coreia e o Japão). O fluxo de pessoas, textos e saberes nunca se ateu a fronteiras nacionais — e, inclusive, antecede a própria ideia de “nação”. As primeiras instituições de ensino superior já faziam uso de mecanismos tidos como “contemporâneos”, como o intercâmbio de estudantes, professores e pesquisadores; o uso de “línguas francas”; o compartilhamento interinstitucional de textos, métodos e instâncias associativas; e a crença em uma tradição comum, em uma base de conhecimento compartilhada, e numa produção científica “sem fronteiras”.

Da mesma forma, muitas literaturas têm caráter supranacional. Na Europa, o grego clássico, e em seguida o latim, eram os veículos de produções literárias que não conheciam fronteiras. As culturas semíticas possuem livros sagrados e seculares escritos em línguas estudadas para além do grupo que as utilizava. O mundo árabe, a civilização persa, o Império Otomano e a cultura eslava são também exemplos de comunidades de escrita que incluem falantes de muitos idiomas. O subcontinente indiano tem obras literárias canônicas que são lidas em diferentes comunidades linguísticas. A esfera civilizacional chinesa se baseia em uma escrita compartilhada que é compreendida e utilizada mesmo por autores que não falam a língua que os ideogramas inicialmente representavam. Essa escrita possui um repertório de poesia e de prosa que é lido e apreciado para além do círculo de regiões de fala chinesa.

Tanto as universidades como a literatura passaram, em concomitância com a ascensão do estado-nação, por processos de nacionalização que afastaram a ideia de um conhecimento e de uma poética compartilhados por diferentes comunidades. A ideia de nação é, paradoxalmente, uma forma de globalização, pois pressupõe que todas as comunidades devem possuir um determinado número de elementos comuns e semelhantemente formatados: língua, história, mito de origem, folclore, ordenamento jurídico, marinha, exército, próceres, parlamento, representação consular, moeda, bandeira, hino, divisão em subunidades administrativas, sistema educacional, jornais, universidades, etc. A ideologia do nacionalismo torna indispensável a descrição de uma “cultura nacional”, que sirva como diferenciador de uma determinada comunidade em contraste a outras comunidades, e essa cultura inclui uma ideia de literatura nacional, em congruência com um território (cujas características internas são consideradas como homogêneas) e uma língua nacional, cujos cânones descritivos e normativos são preservados e transmitidos por um sistema de ensino e de universidades nacionais.

Acreditava-se que o conjunto das nações, ou, para usar um termo técnico do Direito, a “comunidade internacional”, seria uma forma de assegurar a paz — internamente, nos diferentes territórios nacionais, e, em seguida, em um nível mundial (ou ao menos multirregional). No entanto, o século XIX mais uma vez desmentiu essas expectativas, criando um sistema anárquico no qual os mais fortes anexaram os mais fracos, e as alianças se revelaram instáveis e destrutivas. É nesse contexto que os estudos de Literatura Comparada e de Relações Internacionais surgiram como disciplinas acadêmicas — entre o final do século XIX e o fim da Primeira Grande Guerra —, como tentativas de sistematizar o conhecimento humano sobre questões culturais e políticas relacionadas

ao mundo — em oposição aos estudos, muito mais desenvolvidos à época, de questões culturais e políticas relacionadas a nações específicas.

Ainda que imperfeitas e subordinadas a visões de mundo eurocêntricas e limitadas, essas disciplinas representavam, em seu primeiro estágio de formação, um grande avanço, pois sugeriam haver traços em comum às literaturas do mundo (do lado da Literatura Comparada) e uma especificidade à maneira como os atores políticos se comportavam na esfera mundial (do lado das Relações Internacionais). No entanto, essas disciplinas não surgiram de um vácuo — elas são, na verdade, a consolidação acadêmica de estudos e obras literárias e analíticas que buscaram, ao longo dos séculos, compreender a experiência humana como um sistema não limitado a fronteiras civilizacionais ou culturais, e sempre em interação com outras unidades sociais mais ou menos distantes. As duas disciplinas se desenvolveram independentemente, mas guardam entre si muitas semelhanças e trajetórias teóricas e metodológicas comuns.

O paradigma do “nacional — que é uma língua — que é uma literatura” é o mesmo, tanto para a política como para os estudos literários mais ortodoxos. As tentativas teóricas de relativização, crítica e transcendência com relação ao modelo das unidades nacionais têm diversos pontos em comum nas duas disciplinas, com arcabouços teórico-críticos como o pós-estruturalismo e o feminismo fazendo aparições importantes em ambos os campos acadêmicos.

Neste início do século XXI, em que as teorias mais distanciadas de uma noção de “nacional” convivem com uma volta a cânones e fronteiras fechados em torno dessa mesma ideia, a Literatura Comparada apresenta-se como um lugar teórico (e uma práxis) onde as identidades atreladas a comunidades linguísticas, territoriais, históricas e étnicas são ao mesmo tempo reconhecidas e questionadas. O comparatismo apresenta, em seu DNA, uma atitude de abertura ao mundo e de expansão epistemológica e metodológica, promovendo interações disciplinares necessárias para a redefinição do que venha a ser o “nacional” e o “literário” — ousando mesmo perguntar se essa nomenclatura deve ser mantida, ou substituída por outros conceitos, análogos, porém renovadores.

Esta coletânea propõe um diálogo com outras disciplinas e concepções teóricas de “mundo”, visando à promoção de novos marcos reflexivos e interpolações, com o objetivo de refletir sobre o conceito de “internacionalização” e sobre as poéticas a ele associadas.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BHABHA, Homi. **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses**. Organização de Eduardo Coutinho; introdução de Rita Terezinha Schmidt; tradução de Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BITTENCOURT, Rita Lenira; SCHMIDT, Rita. **Zonas Francas**: territórios comparatistas. Porto Alegre: Evangraf, 2011.
- BITTENCOURT, Rita Lenira; SCHMIDT, Rita; GUIMARÃES, Rafael. **Fazeres indisciplinados**: estudos de Literatura Comparada. Porto Alegre: UFRGS, 2013.
- HASSAN, W. A geopolítica e os paradigmas da literatura comparada americana. A publicação não dá crédito à tradutora. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 35, 2018. p. 2–9.
- NYE, J. **Soft power: the means to success in World Politics**. Cambridge: Public Affairs, 2004.
- PALUMBO-LIU, D. **The deliverance of others: reading literature in a global age**. Durham: Duke University, 2012.
- SCHMIDT, Rita (org.). **Sob o signo do presente**: intervenções comparatistas. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

ZHANG, L. *Epilogue: the changing concept of world literature*. In: DAMROSCH, D. (Org.). *World Literature in Theory*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2014. p. 513–522.

PRIMEIRA PARTE
LITERATURA, DIPLOMACIA E
RELAÇÕES INTERNACIONAIS

AS MARCAS DA CARREIRA DIPLOMÁTICA DE MONTEIRO LOBATO EM SUA ESCRITURA: VAMOS PERGUNTAR A MR. SLANG

*The effects of Monteiro Lobato's
diplomatic career in his oeuvre:
let Mr. Slang talk*

Elizamari Rodrigues Becker¹

Abstract: *Ambassador writers, who are believed to feed the national literatures they belong to with fiction clearly devoted to render their diplomatic experiences, are frequently found in the productive intersection line between Comparative Literature and International Affairs. Monteiro Lobato became known as a very productive and highly controversial writer, entrepreneur and socio-political influencer. His famous essay “Paranoia ou mistificação?” (1922) triggered a major contend with his contemporary modernist counterparts, a dispute which labeled him ‘reactionary’, despite the many indications in his oeuvre of a political agenda genuinely devoted to promote the Brazilian progress in relation to other nations — old and new — which had already had their economies propelled by iron and oil industries — the same oil whose extraction Lobato defended at the cost of his health and freedom. The book **Mister Slang e o Brasil** (1927), which is part of Monteiro Lobato’s adult oeuvre, builds and exposes, in fictional dialogue and under the impulses of the international affairs policies kept by the government which commissioned him, the opinions and the political-ideological beliefs of the Buquira writer on matters as complex as the progress and the sovereignty of Brazil. We believe that Lobato’s diplomatic experience as a commercial attache (1927-1931) for the General Consulate of Brazil in New York City, which took place during Washington Luís’ presidency, significantly influenced his writings, contributed to his title selection for translation and editorial projects and led him to create an intertextual net with the double apparition of a character in two of his books, Mr. Slang — to whom it was not enough to be the central character in **Mister Slang e o Brasil**, traveling to China in the end of that book, and surprisingly returning in a book of opinion essays about the American life entitled **América** (1931). It is through the amplified lenses of this foreigner — an experienced and traveled British citizen — that Lobato’s narrator tries to understand the core reasons for the problems of Brazil, asking him about governance, technology and innovation, industrialization, modernization and the like. The fictional direction of such dialogue is relatively congruent to the foreign perception of ambassadors and other mandataries involved in international affairs — the presupposed unbiased view of the external agent, of the observer who took a distance from the problem to see the whole in perspective, to see more clearly, to assess with impartiality, a perspective which is everything but uninterested, unattached (Almeida, 2016). This investigation aims at learning more about Lobato’s adult oeuvre in search for material intersections between Mr. Slang’s fictional voice and Lobato’s own voice, believed to be marked by his diplomatic ambitions and experiences.*

Keywords: *Monteiro Lobato; **Mister Slang e o Brasil**; America; literary career; diplomatic career; international affairs policies.*

¹ Doutora em Letras pela UFRGS (2006). Professora Associada junto ao Departamento de Línguas Modernas da UFRGS. E-mail: <elizamari.rodrigues@ufrgs.br>.

Resumo: Na produtiva intersecção entre Literatura Comparada e Relações Internacionais, com frequência encontramos escritores-embaixadores que alimentam as literaturas nacionais com textos ficcionais claramente devotados a render suas experiências diplomáticas ao público leitor. Monteiro Lobato foi um escritor, empresário e articulador político bastante controverso. Seu artigo “Paranoia ou mistificação?” (1922) foi o estopim de suas contendas com os modernistas, contendas essas que lhe renderam o rótulo de reacionário, mas o conjunto de sua obra voltada para público adulto evidencia que sua pugna era dedicada a combater justamente o atraso de nosso país em relação a outras nações, novas e velhas, que já possuíam economias impulsionadas na velocidade do ferro e do “ouro negro” — o petróleo que Lobato tanto sonhou ver extraído no Brasil, ideal que lhe custou a liberdade e a saúde. O livro **Mister Slang e o Brasil** (1927), integrante do conjunto de obras da literatura adulta de Monteiro Lobato, constrói e expõe, em literatura dialogada, as opiniões e posicionamentos político-ideológicos do escritor do Buquira acerca de questões de desenvolvimento do Brasil e sob os impulsos das políticas de internacionalização do governo que o comissionou. Acredita-se que a experiência diplomática de Lobato como adido comercial (1927-1931) do consulado brasileiro na maior metrópole estadunidense, Nova Iorque, ocorrida durante o governo de Washington Luís, deixou marcas significativas nesse e em outros escritos seus, bem como definiu suas escolhas tradutórias e editoriais e o levou a criar uma espécie de rede intertextual com a aparição e reaparição de uma personagem, Mr. Slang, que não coube em um só livro, **Mister Slang e o Brasil**, e acabou querendo mais, viajando para a China no final daquele relato e reaparecendo de lá em um livro de ensaios e crônicas sobre a vida nos Estados Unidos, **América** (1931). É a partir do olhar desse estrangeiro que o narrador de Lobato busca compreender a problemática brasileira, com ele dialogando sobre governança, tecnologia e inovação, industrialização, modernização e sobre inúmeras outras temáticas congêneres. A ficcionalização a partir desse diálogo é relativamente congruente com o olhar estrangeiro e estrangeirizante desses mandatários-embaixadores, olhar dirigido pela pretensa isenção de quem vê de fora, de quem toma a distância requerida para ver o todo, para ver com clareza, para avaliar com imparcialidade, mas nunca totalmente desprovida de interesse, de apego (Almeida, 2016). Este estudo pretende, portanto, percorrer parte da literatura adulta de Lobato, procurando identificar possíveis encontros entre seu Mr. Slang com sua própria voz de experiência e carreira diplomáticas.

Palavras-chave: Monteiro Lobato; **Mister Slang e o Brasil**; América; carreira literária; carreira diplomática; políticas de internacionalização.

INTRODUÇÃO

Antes mesmo de a breve carreira diplomática de Monteiro Lobato ter sido concretamente iniciada, já se havia instaurado em sua escritura um *locus* reflexivo que passou a integrar seu projeto literário e tornou o escritor brasileiro extremamente atento às questões de abertura para a exterioridade de sua nação e para a forma como projetava e via projetadas as contundentes diferenças sociais, culturais, políticas e econômicas havidas entre o Brasil e os países estrangeiros, sobretudo os industrializados. Isso porque Monteiro Lobato sonhava com um Brasil próspero e desenvolvido. Além de fazendeiro — proprietário da fazenda do Buquira –, foi também empresário — fundou a primeira editora do Brasil, a Monteiro Lobato e Cia., que chegou a ocupar a posição de maior parque gráfico da América Latina na década de 1920 e tornou possível editar, no Brasil, livros que antes eram publicados na Europa. Conforme argumenta Koshiyama,

para o setor editorial, Monteiro Lobato, empresário, editor e trabalhador intelectual, foi um pregador perseverante dos valores necessários para a produção de livros em uma economia de mercado — das ideias avalizadoras da lógica do capital. (KOSHIYAMA, 2006, p. 16)

Essa busca de Monteiro Lobato pela modernização do país passava pela transformação do cenário produtivo e econômico por meio da mecanização, da industrialização e do desenvolvimento tecnológico, aos moldes do que já se havia iniciado em países como os Estados Unidos e a Inglaterra.

Essa demanda talvez explique o método e o tom de dois de seus livros, em que Lobato engendra um discurso bastante pautado por uma construção nada sutil de verossimilhança em que dá voz a uma personagem estrangeira — o inglês Mr. Slang. Através da reflexão crítica dessa personagem, que avalia e contesta os modos e os meios pelos quais o Brasil vinha buscando desenvolvimento — e que, segundo Mr. Slang, fazia-o com desconcertante timidez —, constrói-se, em **Mr. Slang e o Brasil** e depois em **América**, todo um discurso de rejeição às lentes arcaicas, ruralistas e burocráticas que organizavam o país naquele início do século XX. Apesar da compreensível manutenção das ideias de unidade nacional como forma de garantia, entre outras coisas, das fronteiras, da soberania e da riqueza, até recentemente ameaçadas por revoltas internas e tentativas de invasões externas, seus textos também enfatizam as diversas identidades do país, a sua multiplicidade de culturas e as localizadas demandas sociais do Brasil de sua época e buscam, nas experiências de nações mais desenvolvidas, conhecimento sobre políticas, inovações e novos modos de produção que possam ser implementados no Brasil.

Nesse sentido, as relações internacionais sempre estiveram na agenda de Monteiro Lobato, e chegou um momento em que consumir a literatura alheia, esmiuçá-la, traduzi-la e dá-la ao público leitor do Brasil deixou de ser a única estratégia do escritor para dar a seu público a correta dimensão do progresso de nações como os Estados Unidos. E assim, da mesma forma que o movimento da escrita diplomática se pauta pela desterritorialização, Monteiro Lobato “desterritorializou-se” — ficcionalmente, na voz de uma personagem estrangeira, Mr. Slang, e geograficamente, por meio da delegação da função de adido comercial na cidade de Nova Iorque. A materialidade das experiências de internacionalização de uma breve carreira diplomática deu à obra de Monteiro Lobato, sobretudo a dois de seus livros, **Mr. Slang e o Brasil** e **América**, contornos muito expressivos de uma militância progressista que nem sempre era vista por seus pares como coerente com os rótulos com que tentaram classificar o pai da Emília, que era regionalista para alguns e pré-modernista para outros.

Não se pode dizer que o discurso de Monteiro Lobato foi incontroverso. Pelo contrário, era um discurso de não poucas dualidades — buscava soluções no exemplo estrangeiro e, ao mesmo tempo, defendia que era preciso encontrar *seu próprio nariz* e fazer as coisas de um jeito próprio. Essa ideia é a que defende quando fala sobre estilo em carta de 16 de janeiro de 1915 dirigida a Godofredo Rangel:

Estilo é como o nariz na cara: cada qual o tem como Deus o fez e não há dois iguais. A miragem está nisto: a gente procura, por efeito de mil influências, aperfeiçoar o estilo — aperfeiçoar o nariz. No entendimento dessa *perfeição* é que nos transviamos. Há a estrada real, ampla, macadamizada, frequentadíssima, e há as picadas que podemos abrir marginalmente no matagal capotado. (LOBATO, 2010, p. 296)

Essa visão sobre estilo revela sua percepção de que a realidade do velho mundo europeu não se enquadrava na nossa realidade tropical. Isso resulta que Lobato, inovador nas questões do comércio, dos serviços e da produção industrial, mostrava-se reservadíssimo às inovações artísticas, postura que expressou em seu polêmico artigo “Paranoia ou mistificação”, originalmente publicado sob o título “A Propósito da Exposição Malfatti” (**Estado de São Paulo**, em 20 de dezembro de 1917). No artigo, ele criticava a segunda exposição individual de Anita Malfatti, quase cinco anos antes da Semana de Arte Moderna:

Percebe-se de qualquer daqueles quadriminhos como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui um sem-número de qualidades inatas e adquiridas das mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística. Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. Sejam sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e *tutti quanti* não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. É extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma - caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma ideia cômica, mas sim desnortear, apavorar o espectador. [...] certos críticos sobretudo, aproveitam a vaza para *épater les bourgeois*. Teorizam aquilo com grande dispêndio de palavrório técnico, descobrem nas telas intenções e subintenções inacessíveis ao vulgo, justificam-nas com a independência de interpretação do artista e concluem que o

público é uma cavalgada e eles, os entendidos, um pugilo genial de iniciados da Estética Oculta. [...] Na exposição Malfatti figura ainda como justificativa da sua escola o trabalho de um mestre americano, o cubista Bolynson. É um carvão representando (sabe-se disso porque uma nota explicativa o diz) uma figura em movimento. Está ali entre os trabalhos da Sra. Malfatti em atitude de quem diz: eu sou o ideal, sou a obra-prima, julgue o público do resto tomando-me a mim como ponto de referência. Tenhamos coragem de não ser pedante: aqueles gatafunhos não são uma figura em movimento; foram, isto sim, um pedaço de carvão em movimento. O Sr. Bolynson tomou-o entre os dedos das mãos ou dos pés, fechou os olhos, e fê-lo passar na tela às pontas, da direita para a esquerda, de alto a baixo. E se não o fez assim, se perdeu uma hora da sua vida puxando riscos de um lado para o outro, revelou-se tolo e perdeu tempo, visto como o resultado foi absolutamente o mesmo. Já em Paris se fez uma curiosa experiência: ataram uma brocha na cauda de um burro e puseram-no traseiro voltado numa tela. Com os movimentos da cauda do animal a brocha ia borrando a tela. A coisa fantasmagórica resultante foi exposta como um supremo arrojo da escola cubista, e proclama pelos misticadores como verdadeira obra-prima que só um ou outro raríssimo espírito de eleição poderia compreender. Resultado: o público afluíu, embasbacou, os iniciados rejubilaram e já havia pretendentes à tela quando o truque foi desmascarado. (LOBATO, 1951d, p. 61-63)

Toda essa profusão de opiniões sobre a obra da pintora, que ele chamou de “quadrinhos”, e sobre o cubismo e o modernismo arregimentou um grupo de artistas desses movimentos artísticos contra Monteiro Lobato, polêmica que rendeu muitas manifestações nos jornais da época por muitos anos e que não temos espaço aqui para desenvolver sem nos desviarmos de nosso assunto central.

A EXPERIÊNCIA COMO ADIDO COMERCIAL NOS ESTADOS UNIDOS

Antes de ser nomeado adido comercial por Washington Luís e de se transladar com toda a família para Nova Iorque em 1927, Monteiro Lobato empreendeu, prosperou e faliu no Brasil. Seu **Reinações de Narizinho**, publicado em 1921 e que teve 60 mil exemplares vendidos em 9 meses e, pouco depois disso, milhares de cópias compradas pela Secretaria de Educação do Estado de S. Paulo (HOHLFELDT, 1983, p. 107), foi a obra que o posicionou no centro da indústria editorial, mas Monteiro Lobato já era um literato bastante reputado nessa época. Sua editora, a Monteiro Lobato & Cia, mais tarde transformada em uma empresa de capital aberto, chegou a ser o maior parque gráfico da América Latina na primeira metade da década de 1920, mas a falência veio em 1925 após uma sucessão de dificuldades, como paralisações por falta de fornecimento de energia elétrica e dívidas acumuladas, muitas das quais devidas ao maquinário importado e às custas de novas instalações (vide “Livros, um excelente negócio”, In AZEVEDO, 2000, p. 61-76).

Depois da falência da Monteiro Lobato & Cia, ele comprou a massa falida e, junto com Otalés Marcondes Ferreira, abriu a Companhia Editora Nacional e continuou com seus projetos editoriais. Nesse período, escreveu **Mr. Slang e o Brasil**, que seria publicado às vésperas de sua partida para Nova Iorque, onde permaneceu até 1931. Durante o período em que lá permaneceu, escreveu e publicou nove histórias infantis — **O Marquês de Rabicó**, **Aventuras do Príncipe**, **A Caçada da Onça**, **O Gato Félix**, **O Noivado de Narizinho**, **O Circo de Escavalinho**, **A Pena do Pagagaio**, **O Pó de Pirlimpimpim**, **As Caçadas de Pedrinho** — e reorganizou **Reinações de Narizinho** para nova reedição, que passou a ser intitulado de **Novas Reinações de Narizinho** e que sofreu revisão textual e cortes de passagens (mudez da Emília e a cura pelo Dr. Caramujo, o Escorpião Negro é substituído pela D. Carochinha, a chegada de Pedrinho no Sítio é anunciada pela primeira vez, etc. — depois disso, o livro já alcançou mais de 30 edições). A nova edição alcançou uma unidade para a obra — unidade temática, de personagens e de tom. A estada de Monteiro Lobato no exterior só acentuou sua produção literária e ainda lhe rendeu material para a escritura de **América**, que publicou no ano de sua volta ao Brasil, em 1931.

Sabemos pouco sobre como se deu a nomeação de Monteiro Lobato como adido comercial. Muitas dessas informações provêm das cartas escritas ao amigo Godofredo Rangel, que foram publicadas em **A Barca de Gleyre**. A primeira referência a ela data de 27 de março de 1927:

A 27 de abril sigo de mudança para os Estados Unidos, para onde fui nomeado adido comercial. Verei se lanço lá a edição inglesa do *Choque das raças* e estudarei a hipótese do transplante da nossa segunda empresa editora. Se for possível, chamar-se-á Tupy Publishing Co. e há de crescer mais que a Ford, fazendo-nos a todos milionários — editores e editados. O Brasil é uma coisa perrengue demais para os planos que tenho na cabeça. Esses planos no Brasil permanecerão toda vida lêndas; lá virarão piolhos do tamanho de iguanodontes. O cargo assegura-me subsistência e deixa-me liberdade de ação. Espero em dois anos dispensá-lo e ficar apenas o chefe da Tupy Co. (LOBATO, 2010, p. 520)

Apesar dos planos de permanecer por apenas dois anos no cargo, Monteiro Lobato nele se deixou estar por mais de quatro. Demorou alguns meses depois de sua chegada para dirigir nova carta a Rangel, ocupado com as novas atividades e com as rotinas de instalação na metrópole estadunidense. Em 17 de agosto de 1927, não escondia seu contentamento com o que encontrara nos Estados Unidos:

Sinto-me encantado com a América. O país com que sonhava. Eficiência! Gapole! Futuro! Ninguém andando de costas! [...] todos os bichos aqui são gente — cães, gatos, esquilos. E há hospitais para os bichinhos como não os há aí para os jecas. [...] Rangel, eu sou um peixe que esteve fora d'água desde 1882, quando nasci, e só agora caio nela. Isto aqui é o mar do peixe Lobato. Tudo como quero, como sempre sonhei. E a pátria aí me custeia com 700 dólares por mês. Hei de devolver esse dinheiro com juros fabulosos. Meu plano agora é um só: dar ferro e petróleo ao Brasil. Estou em carteação com Mister W. H. Smith, de Detroit, sobre um novo processo siderúrgico, perfeitamente *fit* às condições carbônicas do Brasil. (LOBATO, 2010, p. 521)

Nesse planejamento de ir a Detroit para conhecer o tal processo siderúrgico, Lobato incluía em seu roteiro uma visita à Ford, a qual já havia iniciado laços por meio de seus serviços tradutórios² de dois livros — um deles autobiográfico — de seu fundador, Henry Ford, e de uma série de artigos sobre Ford intitulada “*How Ford is regarded in Brazil*”, traduzidos para o inglês por Aubrey Stuart e publicados em **O Jornal**:

Como você sabe, fui o tradutor do Ford no Brasil, e ao chegar a New York, quem encontro no cais de Hoboken? O agente geral da Ford em New York. Abordou-me, deu cartão e disse que tinha ordem de Mister Ford para receber-me e facilitar-me tudo. [...] O agente encarregou-se de tudo. Levou-me para o hotel numa Lincoln e guardou meus caixões no depósito da companhia até que eu alugasse este apartamento. Tome nota: 205 — 24th Street — Jackson Heights, I. I. — New York City — USA. (LOBATO, 2010, p. 522)

Na carta datada de 5 de setembro daquele mesmo ano, mais uma vez tenta exprimir suas impressões do país onde se encontrava adido:

Isto é tão imenso, tão desmarcado, tão fora de proporções com o nosso mundinho aí, que é tolice querer dar uma ideia. Teatros, beleza feminina... os arranha-céus... o orçamento da cidade... o perpétuo Amazonas de automóveis... (LOBATO, 2010, p. 523)

Quanto a suas pretensões literárias de publicação de seu romance **O choque das raças**³, as coisas não aconteceram como o esperado, conforme se lê na carta de mesma data:

Meu romance não encontra editor. Falhou a Tupy Company. Acham-no ofensivo à dignidade americana, visto admitir que depois de tantos séculos de progresso moral possa este povo, coletivamente, combater a sangue-frio o belo crime que sugeri. Errei vindo cá tão verde. Devia ter vindo no tempo que eles linchavam os negros. Os originais estão com o Isaac Goldberg, para ver se há arranjo. Adeus, Tupy Company!... (LOBATO, 2010, p. 523-524)

² FORD, Henry. **Minha vida e minha obra**. Trad. Monteiro Lobato. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1926. FORD, Henry. **Hoje e amanhã**. Trad. Monteiro Lobato. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1927.

³ Mais tarde publicado sob o título de **O Presidente Negro ou O choque das Raças: romance americano do ano 2228**.

Esse é o mesmo romance *americano e publicável* nos Estados Unidos que ele dizia a Rangel estar gestando dois anos antes, em carta de 8 de julho de 1926:

Já comecei e caminha depressa. Meio à Wells, com visão do futuro. O *clou* será o choque da raça negra com a branca, quando a primeira, cujo índice de proliferação é maior, alcançar a branca e batê-la nas urnas, elegendo um presidente preto! Acontecem coisas tremendas, mas vence por fim a inteligência do branco. Consegue por meio dos raios N, inventados pelo professor Brown, esterilizar os negros sem que estes deem pela coisa.

Já tenho um tradutor, o Stuart, e em Nova Iorque um agente que se entusiasmou com o plano e tem boa percentagem no negócio. Imagine se me sai um *best seller!* (LOBATO, 2010, p. 514)

Uma por uma, todas as tentativas de publicação de **O choque** nos Estados Unidos fracassaram. Os editores americanos acharam o livro polêmico demais, irônico demais e perigosamente eugenista; mal sabiam eles que de um eugenismo aparentado com aquele que menos de duas décadas depois amanharia os perversos planos do hitlerismo. O fato é que, verdade seja dita, o “porviroscópio” nada politicamente correto do único romance adulto de Monteiro Lobato tinha um tom profético meio assustador. E nele vimos um candidato negro e uma candidata mulher concorrendo à Casa Branca, coisa que só se concretizou em 2008. Em seu livro também encontramos referências a tecnologias de computador e internet, ao sistema de trabalho em regime *home office* e a práticas como as férias conjugais serem descritos com relativa precisão. Os editores da Brasiliense, em seu prefácio à edição de 1951, escreveram que Monteiro Lobato, quando confrontado com a revisão de seu livro para reedição, afirmou:

Nada tenho a alterar no “Choque das raças”. A América que lá pinteí está absolutamente de acordo com a América (Estados Unidos) que fui encontrar. (Monteiro Lobato, 1951c, p. VIII)

E a vida no ritmo da metrópole mais agitada do mundo seguiu e, com ela, Lobato, que só voltou a dirigir carta ao amigo Godofredo Rangel quase um ano depois, em 17 de agosto de 1928, explicando que Nova Iorque era difícil de explicar em palavras, que era uma cidade que “só vendo”:

O *rush* deste país rumo ao futuro é um fenômeno, Rangel! Quando escrevi O choque, pus entre as maravilhas do futuro a televisão. Pois já é realidade. O *Times* de hoje anuncia que a estação WCFW vai inaugurar comercialmente a irradiação de imagens. O sonho que localizei em séculos futuros encontro realizado aqui.

A primeira vítima da televisão vai ser a velha e boa Saudade, que no fundo é filha da Lentidão e da falta de Transportes. A saudade desaparecerá do mundo (Pobres poetas! Dia a dia vão perdendo as cocadas da sua quitandinha.) Porque a saudade vem de não podermos ver e ouvir a pessoa querida que está longe ou já morreu. Mas o rádio e a televisão destroem o longe. Em breve futuro a palavra “longe” se tornará arcaísmo. (LOBATO, 2010, p. 527-528)

Nessa mesma carta de agosto de 1928, refere ter feito visita à Ford e à General Motors, almoçado com Edsel Ford e não ter visto o velho Ford, que estava na Escócia naquela ocasião. Aproveitou a visita para aprender sobre os processos de produção industrial de um dos setores que mais dependia da indústria metalúrgica daquele país. Na carta seguinte, datada de 28 de novembro de 1928, afirma que se entusiasma mais falando com os metalúrgicos do que com os literatos, que descobriu que sua verdadeira vocação é a metalurgia. E dá uma aula a Rangel sobre o ferro e seu processamento no *sponge iron*:

Estamos com uma empresa em organização no Rio para ferrar o Brasil, isto é: para produzir ferro pelo maravilhoso processo de Mister Smith, e com esse ferro construir as máquinas e instrumentos por falta dos quais ainda vagamos no “berço do atraso”, como diria o Macuco. (LOBATO, 2010, p. 530-531)

Também conta um pouco sobre a vida agitada que leva nos Estados Unidos e descreve seu escritório:

Meu escritório é na *Battery Place*, a praça à beira d'água onde esta cidade começou, e chama-se assim porque foi onde os holandeses de Manhattan armaram uma bateria para se resguardarem dos índios. Como aquela fortaleza da Bertioiga que o “coronel” Tomé de Souza construiu para a defesa contra os tupinambás e onde esteve como artilheiro o Hans Staden. Pois é onde tenho o meu escritório. Das janelas vejo a pequena praça mal ajardinada, com bancos, com o Aquário num extremo — um aquário cheio de focas que latem como cachorro e onde fui conhecer a piranha do Brasil. Depois, o cais e a água, e a estátua da Liberdade, pequenina lá longe. (LOBATO, 2010, p. 531)

E a vida novaiorquina de Lobato ficou ainda mais agitada, a tal ponto que só enviou outra carta em junho de 1929, e essa foi a única carta daquele ano para Rangel. Parece pouca coisa, mas vem recheada de revelações sobre as políticas de internacionalização do Brasil, com o relato sobre um episódio relativo à Miss Brasil e a um concurso de beleza de que a moça teria participado, evento que rendeu grande repercussão na mídia impressa do Brasil daquele ano e que Lobato chama de “vergonhosa mistificação”:

Tudo é armado nos telegramas que o nosso cônsul e mais uns gatos pingados da colônia inventam para assombro do indígena *down there*. [...] as “festas”, é só nos telegramas que as folhas daí publicam. Tenho-os lido e coro de vergonha. Nunca supus que fosse possível mentir com tamanho descaro — e com tanto sucesso *down there*.

A verdade é esta. Miss Brasil, coitadinha, passou absolutamente despercebida aqui — nem podia ser de outro modo, imensa como é New York e indiferente a tudo que não seja Lindberg, Dampsey e Babe Ruth. O tal concurso de beleza de Galveston ninguém aqui sabe que existe, porque nenhum jornal trata do assunto — é coisinha local, municipal, lá de Gaveston, que também ninguém sabe onde é. É *somewhere*. Foi com dificuldade que consegui saber o resultado desse concurso, onde a pobre menina foi desclassificada, não obtendo nenhum dos onze lugares. O fato é esse. O mais é cônsul Sampaio e *reporters* vindos daí. Mas pelos jornais há de ter visto como esse nada foi transformado em tremenda glorificação da beleza indígena. Manipulação pura! (LOBATO, 2010, p. 532-533)

Sua reiterada tese, construída, desenvolvida e defendida em **Mr. Slang e o Brasil**, de que o povo brasileiro não tem opinião própria e busca construí-la através da leitura massificadora dos jornais, é reforçada e confirmada nessa mesma carta, com referência a um jornal de prestígio da época:

Senti arrepios, Rangel, quando vi **O Estado de S. Paulo**, com toda a sua velha gravidade, consagrar páginas inteiras de telegramas e comentários a uma coisa inexistente e que aqui manipulam numa sala contígua à minha. [...] Cheguei a interpelar um dos autores. “Isso é uma infâmia, Fulano. Não se abusa assim da boa-fé de todo um povo.” Sabe o que me respondeu? “Ninguém lá percebe nada, Lobato. Aquilo é um povo de sarambés.” (LOBATO, 2010, p. 533)

Contou ainda outra farsa construída em telegramas pelo cônsul Sampaio⁴ sobre um médico brasileiro que supostamente seria homenageado por centenas de cientistas em Chicago ou na Filadélfia — Lobato não se lembrava muito bem onde seria o tal evento. Com isso, desmascarava a diplomacia brasileira, que elevava a potências inexistentes a imagem projetada do Brasil nos Estados Unidos e borrava os limites entre o relato jornalístico e o ficcional, romanceando episódios que, segundo ele, nem sequer apareciam nos jornais estadunidenses da época. E foi assim que Lobato manchou a reputação do cônsul em uma missiva que deixou de ser íntima quando foi publicada em **A Barca de Gleyre** alguns anos mais tarde.

A última carta de solo estadunidense escrita a Rangel, datada de 26 de junho de 1930, registrava um Monteiro Lobato fatigado pelas atividades de seu cargo. Nela, noticia que “estava em vésperas de ressuscitar literariamente” porque passava por dificuldades financeiras depois de ter perdido milhares de dólares na bolsa de valores. Reclama da falta de continuidade de sua carreira

⁴ O Consulado-Geral do Brasil em Nova Iorque estava a cargo de Sebastião Sampaio. Sua extensa experiência diplomática e jornalística está registrada em seu perfil, mantido no site do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do qual foi membro, e disponível em: <<https://ihgb.org.br/perfil/userprofile/ssampaio.html>>.

literária, que via prejudicada pela carreira burocrática que levava, e diz sentir-se expatriado do que ele chama de “nosso mundinho afro-latino”. Explica que suas leituras em língua portuguesa cessaram e que só lê em inglês:

Meus jornais matutinos são o *Time* e o *Sun*. Minha *Revista do Brasil* é o *American Mercury*, com o tremendíssimo Henry Mencken lá dentro. Meus autores: esse Mencken, O’Neil e tantos outros cujos nomes nada te dizem. Meus homens do rádio são o Amos and Andy, o Floyd Gibbons e não sei quem mais. Meu enlevo é a risada *by air* de Julia Sandersen. (LOBATO, 2010, p. 536)

Nessa mesma carta, afirma que já não conhece o gosto literário dos adultos de sua pátria e comunica que retomará a literatura infantil, pois acredita que o gosto infantil não muda nunca, posto que é igual em todos os lugares e gerações, feito de “imaginação e fisiologia”. Conta também que tinha acabado de adaptar o *Robinson Crusoe* a pedido de Otales. E esses dois últimos anos que esteve em Nova Iorque foram-lhe bastante produtivos para sua literatura infantil, como já referimos anteriormente. Essa foi a última carta escrita a Rangel antes de seu retorno ao Brasil, ocorrido na segunda metade de 1931.

MR. SLANG, MAIS DO QUE UM SIMPLES OBSERVADOR ESTRANGEIRO

Antonio Hohlfeldt, em seu “Comparando Lobato com Lobato” (1983, p. 108), afirma que

na filosofia progressista-burguesa-elitista de Lobato, que reconhece ser importante a clarividência das elites na condução da massa, desde que essa não se sinta como tal conduzida, coloca-se com enorme importância o discurso dialógico, isto é, o antigo processo socrático da maiêutica. É por isso que toda a narrativa do Sítio do Pica-Pau Amarelo pressupõe diálogo.

Hohlfeldt vê essa maiêutica⁵ como uma instrumentalização da técnica do diálogo como aparência de democracia. Nas histórias do Sítio, é comum que um narrador defenda uma ideia e seus interlocutores a contestem livremente — quase na forma de um debate. Nesses debates, a lógica sempre vence, normalmente revelada pelo narrador mais forte ou mais experiente, mais sábio ou mais no controle de suas emoções, como é o caso de D. Benta, de Tia Anastácia e do Visconde de Sabugosa.

Lígia Miltz da Costa, em seu artigo “Uma obra polêmica e dialógica” (1983, p. 59), afirma que Lobato lutou pelo progresso social e mental do povo brasileiro, e que seu tom didático e até um pouco doutrinador o coloca em uma posição bastante diferente dos modernistas seus contemporâneos. Apesar de questionador sobre os problemas do Brasil e propositor de soluções pouco convencionais, mostrou-se capaz, na sua trajetória de vida e de empreendedorismo, de reconfigurar seus pontos de vista, como ocorreu com seu Jéca Tatu, do *Urupês* de 1914, que veio a se tornar *Zé Brasil* em 1947, breve texto de tom folhetinesco que redimia o Jéca de culpa pelo atraso e o posicionava como vítima de um sistema social e político injusto. O livro criticava os latifúndios, recomendava Luís Carlos Prestes como um verdadeiro herói, por ter passado 9 anos no cárcere, e advogava por uma reforma agrária em que os lavradores se tornassem donos de seus sítios.

O leitor que travar conhecimento com algumas das obras de Monteiro Lobato não demorará a perceber o tom altamente persuasivo, esquemático e até didático de algumas delas, como é o caso dos dois livros que formam o corpus primário deste estudo — *Mr. Slang e o Brasil e América*.

Em *Mr. Slang e o Brasil*, a ambientação sempre é construída nas visitas que o narrador faz a Mr. Slang em sua casa no Rio de Janeiro, normalmente em meio a imensas partidas de xadrez. O diálogo é sempre bastante conduzido por Mr. Slang, que muda de assunto quando lhe convém, pega no sono ou se distrai com alguma paisagem. O livro é dividido em partes numeradas e os debates

⁵ Prática filosófica desenvolvida por Sócrates em que, por meio de perguntas sobre determinado assunto, o interlocutor é levado a descobrir a verdade sobre algo.

giram em torno da observação de Mr. Slang das coisas nacionais, sobre as quais tem sempre uma opinião formada.

Foi elencado por Paulo Roberto de Almeida⁶ entre dez livros recomendados que tratam da problemática brasileira e por ele descrito como:

um pequeno opúsculo perdido no meio da imensa obra — infantil e adulta — do mais célebre publicista da primeira República e da era Vargas, o homem que prenunciou um presidente negro nos Estados Unidos (não exatamente num sentido “progressista”), que lutou pelo “petróleo é nosso” (mas não com o nacionalismo obtuso dos realizadores do slogan), e que sempre afirmou que um país “se faz com homens e livros” (uma frase talvez oportunista, uma vez que foi editor durante boa parte da sua vida). Todo o livro trata dos problemas do Brasil, tal como existiam nos anos 1920, e que parecem ter continuidade nos dias que correm. Como diria Nelson Rodrigues, o subdesenvolvimento não se improvisa. (ALMEIDA, 2016, s/p)

Em “I - Da balbúrdia de ideias”, Mr. Slang, ao opinar sobre a questão da estabilização da moeda, critica os jornais e o processo de formação da opinião pública, afirmando que a opinião dos jornais é bastante instável e que não há verdade nos artigos porque o público leitor não se interessa pela verdade, que ele compara a uma “pobre dama nua que mora no poço”. Segundo o enxadrista inglês, falta ao público leitor brasileiro o exercício de ter ideias próprias.

Em “II — Da maçaroca”, continuam, o narrador e Mr. Slang, a debater sobre a iminente estabilização da moeda que o governo estava por efetuar. Mr. Slang, bastante pessimista com a estabilização, diz que a única coisa que o país estabilizou é a carestia, sugere que o ministro da fazenda seja um simples caixeiro e chama Manoel (caixeiro do armazém) para explicar questões financeiras, econômicas e monetárias, tentando provar que a resolução dos problemas do Brasil é mais simples do que os burocratas tentam fazer parecer.

Em “III — De outras opiniões do Manoel”, a tese de que a estabilização da moeda deve ser simplificada vem exemplificada em uma relação com pesos e medidas. Mr. Slang explica a questão do lastro para a emissão de moeda e de títulos, tendo o ouro como garantia para a primeira e o não endividamento para o segundo. Para ele, “procurador sem procuração não é procurador”, e os governos que não oferecem lastro para sua moeda ou para as notas de seu tesouro não passam de vigaristas.

Em “IV — Do cruzeiro e outras miudezas”, Mr. Slang ensina que a estabilidade da moeda é do interesse de todos; que os únicos que estão interessados na instabilidade são especuladores, banqueiros ou cambistas, que sempre se favorecem com a impontualidade, com a inadimplência, com a falência, porque arrecadam com isso. Segundo Mr. Slang, o governo precisa da estabilidade para fazer com que a economia cresça. Mr. Slang dá o exemplo da sucessiva mudança de casas, dizendo que quem muda de casa mais de 3 vezes é o mesmo que suceder a essa casa um incêndio — as despesas só se avolumam. O mesmo ocorre com a moeda que muda de nome e se desestabiliza. Mas para Mr. Slang só a estabilidade da moeda não fará milagres — é preciso prosperar com o aumento da produtividade e com a vinda do capital estrangeiro sob outras condições mais estáveis, que não seja por favor de um governo que deve dinheiro a bancos estrangeiros e que seja de capital estrangeiro, que queira ficar no país por tempo mais estável e, para isso, seria preciso que houvesse uma política econômica internacional.

Em “V — Do carpinteiro de Southdown”, discute-se a vinda de imigrantes e a fuga de capital estrangeiro. Mr. Slang explica por que os Estados Unidos e a Argentina prosperam com o capital estrangeiro: “Capital procura negócios, não casa de jogos” (p. 28-29). Sobre o capital estrangeiro que já está no Brasil, afirma que “[é] mínimo, é zero diante do que podia ser e diante das necessidades do país. E o que veio, ou veio garantido por leis especiais ou veio para empréstimos ao governo, caso muito diferente.” (p. 28) Sobre as altas remunerações, discute sobre a “remuneração em papel, convertida em ouro, oscila de tal maneira que até um simples empréstimo hipotecário se transforma

⁶ Foi ministro-conselheiro na Embaixada do Brasil em Washington (1999–2003). Trabalhou entre 2003 e 2007 como Assessor Especial no Núcleo de Assuntos Estratégicos da Presidência da República.

em jogo de roleta” [e endividamento]. (p. 29) e todas essas coisas “só afugentam o investidor estrangeiro” (p. 29-30).

Sobre o governo de Washington Luís, no capítulo “VI — Do período ciclônico”, Mr. Slang o define como alguém que foi “escolhido como síndico de uma grande massa falida. Como nunca funcionou de síndico, temos que aguardar seus atos antes de julgá-lo” (p. 34).

Ainda sobre relações internacionais e questões de soberania e segurança nacional, há no livro uma “Nota final” em que a discussão entre os dois debatedores se centra na situação da marinha brasileira e na manutenção caríssima dos couraçados, em que Mr. Slang conclui que, diante da falta de investimento do governo brasileiro, o avião seria a solução mais viável para um país que, como o Brasil, não tinha metalurgia própria. No fim do livro, Mr. Slang parte para a China, curioso para observar como combatia a índole parasitária do ser humano.

Em suma, o livro **Mr. Slang e o Brasil** refere inúmeras vezes que ao Brasil falta um inventário de coisas além da estabilização da moeda: infraestrutura, consciência moral, justiça, opinião pública própria, voto obrigatório e secreto, entre outras coisas. Mas a questão da estabilização da moeda é um assunto que sempre volta a ser debatido e que parece ser uma ideia fixa do próprio Lobato, que atribuiu a falência de sua primeira editora à instabilidade monetária do país.

No livro **América**, publicado pela primeira vez em 1931, o núcleo temático gira em torno do enaltecimento dos Estados Unidos, de seu progresso e de sua organização política e social. Exploração mineral e petrolífera, abertura de estradas, criação de um sistema de transporte público eficiente, mecanização da lavoura, metalurgia de ponta são algumas das virtudes econômicas apontadas no livro como sugestivas da prosperidade daquela nação. Valorização da mulher, respeito aos animais de estimação, grande capacidade de trabalho e organização são algumas das virtudes sociais.

Nesse livro, o narrador reencontra Mr. Slang nas ruas de Nova Iorque alguns anos mais tarde e o debate sobre os problemas do Brasil se reinicia, só que desta vez em comparação com a desenvolvida nação da América do Norte. Como em **Mr. Slang e o Brasil**, o narrador é o mesmo brasileiro um tanto submisso e até mal informado, mas que tem as melhores intenções. Sua afinidade com Mr. Slang e admiração pela experiência, bom senso e conhecimento de mundo do inglês conferem a este último uma autoridade talvez excessiva. O livro possui um prefácio, em que o narrador traça o perfil de Mr. Slang, reconhecendo seu tom profético e visionário, dizendo que, quando o conheceu, ele tinha vindo ver a crise Bernardes e que não tinha sido deportado, mas que se tinha ido por conta própria.

O debate em **América**, dividido em 36 capítulos, é retomado entre as duas personagens como se nunca tivesse cessado, só que em **América** vem ambientado em solo estadunidense e as personagens excursionam por diversos lugares. Todos os temas debatidos em **Mr. Slang e o Brasil** são aos poucos retomados, só que em comparação com a cultura, com a língua e com o sistema estadunidense (que para ambos os debatedores parece modelar) como contraponto. Lobato, que foi um colaborador incansável da imprensa escrita, continua a dar voz a seu personagem inglês para criticar a apatia dos leitores dos jornais brasileiros e como o distanciamento da formação de uma opinião pública constituía um dos motivos para o atraso do Brasil.

Outra mudança visível é a matemática financeira de Mr. Slang, que se aprimorou do primeiro para esse segundo livro. As experiências de Monteiro Lobato com o mercado financeiro dos Estados Unidos, com as especulações na Bolsa de Nova Iorque, com seus ganhos e suas perdas marcaram o discurso de Mr. Slang, que agora não brinca mais com a matemática do simplório caixeiro, mas com o jargão do investidor mais arrojado, como vemos no capítulo XXXIII, em que o narrador noticia a quebra da Bolsa de Nova Iorque, ocorrida conforme a previsão de crise feita por Mr. Slang, e discorre sobre como se pode ganhar no mercado financeiro mesmo em um cenário de queda brusca dos valores dos ativos através de um comportamento *bear* de investimento, em vez do tradicional *bull* (LOBATO, 1951a, p. 265-271).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao que tudo indica, Monteiro Lobato saiu profundamente mudado da experiência como adido comercial junto ao consulado do Brasil em Nova Iorque. Queria ver o Brasil progredindo também, embora fosse bastante consciente das diferenças entre os dois países — sobretudo no que dizia respeito a seus governos e cidadãos. Ganhou experiência e confiança para voltar ao Brasil e iniciar uma militante propaganda desenvolvimentista pela extração do petróleo e do ferro e pela criação de um parque siderúrgico forte no país. Mas essa é uma outra história, ocorrida nos quinze anos que sucederam seu retorno dos Estados Unidos e que custou ao escritor muita coisa, como sua liberdade, por exemplo, quando foi preso em 1941, durante o governo Vargas da II República. A condenação, que era de seis meses mas acabou sendo reduzida por Vargas para dois, foi resultado de cartas ao Conselho Nacional de Energia e a Vargas, acusando-os de estarem protegendo interesses estrangeiros e de dificultarem a extração de petróleo às empresas nacionais com exigências infundadas e burocracias.

Há também uma outra relação internacional mediada por Monteiro Lobato — aquela estabelecida com a Argentina, onde inclusive chegou a permanecer por cerca de um ano (entre 1946 e 1947). Com a Argentina, estabeleceu um profundo intercâmbio cultural e literário desde o início da década de 1920, tendo várias de suas obras publicadas em espanhol, realização que jamais teve nos Estados Unidos da América, onde só viu três de seus contos publicados em um desprezível volume de uma coleçãozinha de bolso intitulada *Little Blue Books*⁷.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Paulo Roberto de. Dez obras para melhor entender os problemas do Brasil, *Spotniks*, Brasília, jun., 2016. Disponível em: <<http://spotniks.com/dez-obras-que-voce-precisa-ler-para-entender-melhor-os-problemas-do-brasil/>>. Acesso em: 17 nov. 2019.
- AZEVEDO, C. L.; CAMARGOS, M.; SACCHETTA, V. **Furacão na Botocúndia**. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.
- COSTA, Lígia Militz da. Uma obra polêmica e dialógica. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). **Atualidade de Monteiro Lobato**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. p. 59-66.
- HOHLFELDT, Antonio. Comparando Lobato com Lobato. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). **Atualidade de Monteiro Lobato**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. p. 106-110.
- KOSHIYAMA, Alice Mitka. **Monteiro Lobato: intelectual, empresário, editor**. São Paulo: EDUSP, 2006.
- LOBATO, José Bento Monteiro. **América**. São Paulo: Brasiliense, 1951a.
- LOBATO, José Bento Monteiro. **Barca de Gleyre**. São Paulo: Globo, 2010.
- LOBATO, José Bento Monteiro. **Mister Slang e o Brasil e Problema Vital**. São Paulo: Brasiliense, 1951b.
- LOBATO, José Bento Monteiro. **O Presidente Negro ou O Choque das Raças: Romance Americano do Ano 2228**. São Paulo: Brasiliense, 1951c.
- LOBATO, José Bento Monteiro. Paranoia ou mistificação? In: **Idéias de Jeca Tatu**. São Paulo: Brasiliense, 1951d.

⁷ LOBATO, Monteiro. *Brazilian short stories*. Little Blue Books. N. 733. 1924. Nesse pequeno volume, publicou-se três contos traduzidos para o inglês: “*Modern Treasure*”, “*The Penitent Wag*” e “*The Plantation Buyer*”. O volume recebeu introdução escrita por Isaac Goldberg.

A LITERATURA SOVIÉTICA COMO INSTRUMENTO DE *SOFT POWER*

*Soviet Literature as an instrument of
soft power*

Gabriel Pessin Adam¹

Abstract: *The period from 1945 to 1991 was a milestone in the story of international relations. Two superpowers, the United States (USA) and the Soviet Union (USSR) were the poles of a previously unseen bipolar structure. The dispute of global proportions was called the Cold War, due to the impossibility of rivals to engage in direct armed confrontation. The most obvious element of this dispute was military competition, closely followed by political-diplomatic relations. However, another aspect of considerable importance in the period was the ideological dispute, after all each of the superpowers needed to fully demonstrate that their system was superior while operating to demonize the other's system. Various art forms were used as an ideological propaganda tool, including literature. From the beginning of its existence, the Soviet Union understood the importance of literature as an instrument to legitimize and strengthen its regime before its population and with the countries that were part of its zone of influence. However, the literature produced by Soviets was not only used by Moscow. Over the years, some of the dissidents of the Soviet regime gained prominence in the West because of literary works they published denouncing what they considered to be flawed or oppressive in the USSR government. Two works stood out among them, Alexander Solzhenitsyn **Archipelago Gulag** (1973) and Boris Pasternak's **Doctor Zhivago** (1956). Embedded in the ideological conflict of the Cold War, the two works were used as anti-Soviet propaganda, and thus served the purposes of soft power in the United States and its allies. This article aims to analyze how the Soviet literature, represented here by **Doctor Zhivago** and **Gulag Archipelago**, was used as a soft power instrument by the United States during the Cold War. The theoretical basis of the paper is the concepts of soft power by Joseph Nye (2002), and Fred Halliday's (1999) intersystem conflict. The research is qualitative and has as method the collection of documentary data and bibliographic revision.*

Keywords: *Soviet Literature; Cold War; Soft Power; **Gulag Archipelago; Doctor Zhivago.***

Resumo: O período de 1945 a 1991 foi um marco na história das relações internacionais. Duas superpotências, Estados Unidos (EUA) e União Soviética (URSS), eram os polos de poder de uma estrutura bipolar inédita até então e ainda não repetida. A disputa de proporções globais foi denominada de Guerra Fria, devido à impossibilidade de os rivais entrarem em confronto armado direto. O elemento mais evidente desta disputa era a competição militar, seguido de perto pelas relações político-diplomáticas. Contudo, outro aspecto de considerável importância no período era a disputa ideológica, afinal cada uma das superpotências precisava demonstrar de modo cabal que seu sistema era superior, ao mesmo tempo em que operava no sentido de demonizar o sistema da outra. Variadas formas de arte foram utilizadas como instrumento de propaganda ideológica, entre elas a literatura. Desde o início de sua existência, a União Soviética compreendeu a importância da literatura como instrumento para legitimar e fortalecer o seu regime perante sua população e junto aos países que faziam parte de sua zona de influência. Todavia, a literatura produzida por soviéticos não foi utilizada apenas por Moscou. Com o passar dos anos, alguns dos dissidentes do regime soviético ganharam proeminência no Ocidente em função de obras literárias que publicaram denunciando o

¹ Doutor em Ciência Política — Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor da ESPM e da UNISINOS. E-mail: <gabriel.pessin@gmail.com>.

que consideravam falho ou opressivo no governo da URSS. Duas obras se destacaram entre todas, **Arquipélago Gulag** (1973), de Alexander Soljenítsin, e **Doutor Jivago** (1956), de Boris Pasternak. Inseridas no conflito ideológico da Guerra Fria, as duas obras foram utilizadas como propaganda antissoviética, logo, serviram aos propósitos de *soft power* dos Estados Unidos e de seus aliados. O presente artigo tem como objetivo geral analisar como a literatura soviética, aqui representada por **Doutor Jivago** e **Arquipélago Gulag**, foram utilizadas como instrumento de *soft power* pelos Estados Unidos durante a Guerra Fria. A base teórica do artigo são os conceitos de *soft power*, de Joseph Nye (2002), e de conflito intersistêmico, de Fred Halliday (1999). A pesquisa desenvolvida é qualitativa e tem como método a coleta de dados documentais e a revisão bibliográfica.

Palavras-Chave: Literatura Soviética; Guerra Fria; *Soft Power*; **Arquipélago Gulag**; **Doutor Jivago**.

INTRODUÇÃO

O período da Guerra Fria (1945-1991) marcou a história das relações internacionais em virtude de uma série de fatores. O seu quase meio século de existência representou a primeira (e, até então, única) vez em que o sistema internacional se conformou como uma bipolaridade, tendo os Estados Unidos da América (EUA) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) como líderes de blocos de países aliados e/ou satélites, sendo ambas consideradas superpotências, termo cunhado para expressar o grau de poder que possuíam no período. O equilíbrio militar baseado no terror das armas nucleares igualmente era inédito, situação que gerou constante tensão na política mundial, um nível de medo e paranoia impensado para as gerações posteriores. As características peculiares da Guerra Fria obrigaram as duas superpotências a estabelecerem uma rivalidade que abarcava praticamente todas as áreas nas relações internacionais nas quais é possível dois países estabelecerem disputas. O aspecto militar era o mais pronunciado, uma vez que a contagem de ogivas nucleares e de mísseis intercontinentais permeava o imaginário midiático e popular, levando, inclusive, autores renomados em política internacional a denominarem o período de exterminismo (THOMPSON, 1985). Contudo, para além das demonstrações armamentistas, dos desfiles imponentes de exércitos, tanques e mísseis, do exibicionismo explícito de *hard power*, a Guerra Fria também se delineou pelo uso do *soft power* pelos seus dois contendores centrais.

O estudo da dimensão cultural da Guerra Fria, mais especificamente como estadunidenses e soviéticos utilizaram variadas formas de arte como instrumentos de projeção de imagem e poder, permanece como um campo em lenta construção, tendo em vista o privilégio dado pelos acadêmicos de relações internacionais às temáticas de segurança, diplomacia e economia². A solidificação de linhas de investigação e pesquisa sobre a Guerra Fria que enfatizem a cultura é necessária, pois colaborará para uma compreensão mais alargada da complexidade envolvida na competição global estabelecida entre Estados Unidos e União Soviética. O presente artigo se insere no âmbito dos estudos culturais da Guerra Fria, tendo como foco a literatura produzida por autores residentes na União Soviética. O seu objetivo geral é analisar como os Estados Unidos utilizaram livros escritos por autores da União Soviética, mas publicados primeiramente na Europa Ocidental (**Doutor Jivago** e **Arquipélago Gulag**) como instrumento de *soft power* durante o período da Guerra Fria. Há vasta literatura produzida por autores estadunidenses, britânicos e de outros países da Europa Ocidental que também foram usados com tais propósitos, sobretudo dentro do gênero de espionagem³. Uma pesquisa com base nessas obras seria igualmente válida, todavia a ideia é investigar como a literatura escrita na União Soviética que continha críticas ao próprio regime socialista do país foi especialmente

² Entre os livros clássicos sobre o século XX e a Guerra Fria, apenas **A Era do Extremos**, de Eric Hobsbawn, concede generoso espaço às questões culturais envolvidas no conflito entre Estados Unidos e União Soviética.

³ Apenas para citar algumas obras: **O Espião que veio do Frio**, de John Le Carré, publicado originalmente em 1963; **Nosso Homem em Havana**, de Graham Greene, publicado pela primeira vez em 1958 e **Da Rússia**, com Amor, romance com o ícone da espionagem James Bond, escrito por Ian Fleming e publicado originalmente em 1957.

relevante como câmara de eco das críticas ao “comunismo”⁴ que estavam na base na propaganda ideológica divulgada pelo campo ocidental e capitalista da Guerra Fria.

O primeiro objetivo específico do artigo possui relação direta com sua fundamentação teórica. Os conceitos de *hard power* e de *soft power*, cunhados e popularizados por Joseph Nye serão debatidos após a introdução. As visões acerca da Guerra Fria são variadas, a ênfase dada a um ou a outro ângulo de análise das relações internacionais fará surgir uma explicação própria do período histórico. O prisma adotado será o do autor Fred Halliday (1999), assim outro objetivo específico do artigo será explicar a percepção da Guerra Fria como um conflito intersistêmico, elaborada por esse autor.

A literatura soviética é o instrumento de *soft power* analisado no presente artigo. A forma como os governos de Estados Unidos e União Soviética criaram órgãos governamentais com a intenção específica de utilizar produções culturais para glorificar seus regimes e vilipendiar o sistema político e econômico do Outro será abordada na terceira seção do texto. Posteriormente, serão abordados os casos relacionados às obras **Doutor Jivago**, de Boris Pasternak, e **Arquipélago Gulag**, de Alexander Soljenítsin.

SOFT POWER

A Paz de Westphalia (1648) é um marco das relações internacionais. O tratado multilateral acordado pelos países europeus e católicos estabeleceu os parâmetros para o convívio entre os Estados, inclusive foi a partir deste momento que o termo “Estado” passou a ser a denominação comum para as entidades políticas que possuíam um território, uma população e gozavam de soberania interna e externa. Em Westphalia foi estabelecido que os Estados seriam formalmente iguais, ainda que possuíssem claras diferenciações quanto aos seus recursos de poder. Esta visão acerca dos atores principais das relações internacionais faz com que cada Estado trate aos seus pares como entes que idealmente possuem os mesmos interesses, ambições, liberdades de ação e direitos. A equidade formal e a ausência, desde o princípio, de uma entidade ou organização que esteja acima dos Estados aproximou a realidade do sistema internacional do estado de natureza hobbesiano. A anarquia do estado de natureza descrito por Hobbes é admitida como o padrão de organização do sistema internacional em praticamente todas as correntes teóricas das relações internacionais (HOBBS, 2004).

Uma vez que os Estados são iguais em liberdades e direitos e atuam em um ambiente no qual inexistente uma instituição que faça as vezes de governo, em última instância os Estados dependem de si mesmos para, em primeiro lugar, garantir sua sobrevivência, e, após, tentar alcançar seus interesses, sejam eles quais forem. Neste ponto, a equidade jurídica estabelecida em Westphalia não representa uma garantia de que todos os Estados terão sua soberania respeitada, nem de que conseguirão alcançar os recursos necessários para conseguir o bem estar de seus cidadãos, ou ao menos, a estabilidade interna. A possibilidade de continuar a existir através dos anos e séculos enquanto ator autônomo no sistema internacional e de conseguir atingir suas metas de acordo com suas aspirações (menores ou maiores) dependerá dos recursos que um Estado possuirá, bem como dos recursos que os demais atores possuirão, tendo em vista que o poder sempre é relacional.

O poder é considerado como a manifestação de uma possibilidade de dispor de um instrumento para se chegar a um fim (vantagem ou efeito desejado), mas a possibilidade de chegar a esse fim supõe a existência de uma relação necessariamente assimétrica, ou seja, a possibilidade de que uma das partes disponha de mais meios ou de maior capacidade de obter o efeito desejado através da prerrogativa de aplicar alguma sanção. (CASTRO, 2006, p. 97-98)

⁴ Sempre que a definição do regime soviético partir da propaganda estadunidense ou de seus aliados será utilizado o termo comunismo porque, apesar de não ser historicamente preciso, ele foi popularizado ao redor do planeta, inclusive no Brasil.

Assim, resta claro que é necessário haver um meio de quantificar os poderes a disposição dos países para ordená-los na hierarquia existente na anarquia do sistema internacional. Um início de conceituação de recursos de poder foi proposto por Joseph Nye. Ao analisar as condições dos Estados Unidos de se manterem como a superpotência dominante na política mundial no século XXI, Nye argumentou que seria necessário conjugar poderes de natureza diversa. O autor sustenta que o poder militar continuaria a ser crucial em determinadas situações, e tradicionalmente ele era o principal teste ao qual uma grande potência era submetida, posto que a guerra era o fator extremo, a partir do qual se estimava o peso relativo dos atores da política internacional (NYE, 2002). Contudo, desde o período da Guerra Fria, outras formas de poder se tornaram crescentemente relevantes. A interdependência econômica entre os países, acelerada pelo aprofundamento da globalização, os prejuízos intrínsecos que uma guerra gera ao comércio internacional e a incapacidade prática que as potências detentoras de armas nucleares possuem de utilizar tais armamentos em confronto direto são algumas das causas que fizeram crescer o impacto do poder econômico nas relações internacionais. “Dito isto, o poder econômico tornou-se mais importante que no passado, tanto em virtude do aumento relativo do custo da força quanto porque os objetivos econômicos passaram a ganhar vulto nos valores das sociedades pós-industriais” (NYE, 2002, p. 35).

Os poderes militar e econômico são considerados em conjunto por Nye como o poder duro (*hard power* no original) que um Estado detém. Há outro meio de poder que é indireto, que não necessita de demonstrações de força bélica ou de imposição de sanções econômicas. Este é o poder brando (*soft power* no original), assim definido por Joseph Nye:

Na política mundial, é possível que um país obtenha os resultados que quer porque os outros desejarem acompanhá-lo, admirando seus valores, imitando-lhes o exemplo, aspirando ao seu nível de prosperidade e liberdade. Nesse sentido, é igualmente tão importante estabelecer a agenda na política mundial e atrair os outros, quanto forçá-los a mudar mediante a ameaça ao uso das armas militares ou econômicas. A este aspecto do poder – levar os outros a querer o que você quer – dou o nome de poder brando. Ele coopta as pessoas em vez de coagi-las. (NYE, 2002, p. 35)

Quando uma potência consegue exercer o *soft power*, sua liderança no sistema internacional se torna menos custosa e mais abrangente, pois ela adquire a capacidade de determinar a agenda da política mundial, estabelecendo seus interesses como objetivos coletivos e justificados. Ademais, ao exportar sua cultura e fazê-la ser admirada, a potência tem a clara possibilidade de determinar que os seus valores sociais, éticos e morais sejam a bússola do comportamento de todos os atores do sistema. E aqueles que não concordarem com tais preceitos, ou não os seguirem, podem ser qualificados como párias ou mesmo ameaças à paz e à estabilidade da comunidade global. O processo de externalizar seus valores não é novidade na história das relações internacionais, mas os Estados Unidos levaram este processo a um novo patamar quando conseguiram fomentar a criação de organizações multilaterais que reproduzem sua concepção de sociedade, de política, de economia e de mundo, das quais a Organização das Nações Unidas (ONU), o Fundo Monetário Internacional (FMI) e o Banco Mundial constituem os maiores exemplos. Cabe ressaltar que o ato de conseguir tornar seus valores, sua cultura e seus ideais como os prevalentes na comunidade mundial pode ter como estratégia não apenas projetar sua suposta superioridade, mas também diminuir os predicados dos rivais. A prática vai desde a mera crítica pontual até a demonização plena do Outro, como aconteceu na Guerra Fria, conforme será analisado.

Nye se posiciona assim acerca da necessidade de conjugar os tipos de poder: “Num mundo de tal modo heterogêneo, as três fontes de poder – o militar, o econômico e o brando – continuam sendo relevantes, ainda que em diferentes graus e em diferentes relações” (NYE, 2002, p. 41). Como será visto na seção a seguir, a complexidade da Guerra Fria exigiu dos Estados Unidos a utilização de todos os recursos de poder a sua disposição.

GUERRA FRIA COMO CONFLITO INTERSISTÊMICO

Iniciada logo após a II Guerra Mundial, a Guerra Fria moldou o comportamento dos Estados por mais de quatro décadas. O seu término oficial se deu em 1991, com o fim da URSS, contudo desde a queda do Muro de Berlim, em 1989, já era claro que a disputa entre estadunidenses e soviéticos havia acabado. As definições da Guerra Fria variam, justamente por não representar apenas uma rivalidade entre grandes potências (ou superpotências) pela hegemonia no sistema internacional.

A Guerra Fria tinha como um de seus elementos a crença, sobretudo por parte do Ocidente, de que ela era a continuação da Era da Catástrofe, pois o futuro do capitalismo mundial e da sociedade democrática e liberal estava em risco (HOBSBAWN, 2000). Tal pensamento derivava da capacidade de Moscou e Washington de iniciar uma guerra nuclear, ainda que significasse o suicídio, tendo em vista a resposta imediata do inimigo. A Mútua Destruição Assegurada (MAD, na sua sigla em inglês) pairava sobre a cabeça não apenas de soviéticos e de estadunidenses, mas de toda a humanidade. Ainda que não fosse crível que isto efetivamente pudesse acontecer, o medo e a tensão do período foram constantes. Em função disto, os aspectos mais óbvios do confronto eram a ameaça nuclear e a corrida armamentista. Todavia, as consequências políticas da Guerra Fria foram mais impactantes. Ela polarizou o mundo inteiro em dois campos regidamente divididos e liderados pelas duas superpotências (HOBSBAWN, 2000). As duas zonas de influências se espalharam por todos os continentes e, com a exceção do Continente Africano e do Sudeste Asiático, depois que se estabilizavam as regiões de controle de cada uma das superpotências, tal projeção de poder era respeitada.

Os estudos de Fred Halliday acerca da Guerra Fria como um conflito intersistêmico avançam em relação à ideia de polarização política. Para tanto, um conceito-chave é o de sociedade internacional.

Entretanto, existe um terceiro uso possível do termo “sociedade internacional” que indica um conjunto de normas compartilhadas por diferentes sociedades que é promovido pela competição interestatal. Este uso não é sustentado por nenhum dos dois modelos (o interestatal e o transnacional), mas pela suposição de uma igualdade intersocietal e interestatal que se refere à semelhança de valores domésticos e de organização, entendida como a “homogeneidade” das formas de organização societárias. [...] Resumidamente, esta abordagem investiga de que maneira, como um resultado das pressões internacionais, os Estados são compelidos a conformar seus arranjos internos aos dos demais. Diferentemente do conceito realista, a ideia de “homogeneidade” presta atenção considerável ao que acontece *dentro* dos Estados e das sociedades e examina a interação da atividade internacional com a legitimidade doméstica e a estabilidade. [...] Na verdade, ele percebe a comparação entre os Estados como uma parte importante de seu processo formativo e considera a competição como um fator tão importante desta formação quanto os laços transnacionais intersocietários. (HALLIDAY, 1999, p. 108)

As diferentes formações que os Estados podem assumir em termos de organização social, regime político e sistema de produção econômica podem gerar uma sociedade internacional homogênea ou não. Quanto mais os Estados compartilharem suas estruturas internas, mais homogênea será a sociedade internacional, e mais globalmente aceitas serão as normas que regulam a política mundial. Todavia, a comunhão completa de valores é praticamente impossível de ser alcançada dadas as diferenças históricas, culturais e identitárias dos países. Haverá no sistema internacional, então, Estados com diferentes formações sociais, as quais serão constituídas pelos fatores domésticos acima citados, mas também pelas pressões internacionais, como Halliday denominou a influência externa na composição dos arranjos estatais. Quando as divergências entre estruturas sociais chegarem ao nível de competição em que um Estado (ou conjunto de Estados) procura impor seu modo de vida, seu regime político e sua visão de sociedade para os demais, e enfrenta oposição e uma postura igualmente impositiva de outro grupo de Estados, pode ocorrer um conflito intersistêmico.

O conflito intersistêmico é uma forma específica de conflito interestatal e intersocietal, no qual as formas convencionais de rivalidade – a militar, a econômica e a política – são compostas por, e frequentemente legitimadas em termos de, uma total divergência de normas políticas e sociais. As formas convencionais de competição, incluindo a guerra, podem desempenhar um papel, mas a competição de valores é igualmente importante, e pode, repetidas vezes, ser a principal dimensão em que um lado do conflito prevalece sobre o outro. (HALLIDAY, 1999, p. 187)

Os dois polos da Guerra Fria possuíam homogeneidade em suas formas de organização societárias. De um lado, idealmente, havia sociedades que politicamente se estruturavam como democracias⁵ e do ponto de vista de sistemas de produção, eram capitalistas. Do outro, estavam os países que se identificavam como socialistas tanto em seu regime político quanto em sua forma de produção. A comparação estabelecida entre Estados Unidos e União Soviética no tocante às suas conformações sociais e valores era permanente, e cada uma delas procurava afirmar que sua organização sócio-política e econômica e seus ideais eram superiores aos do rival. Halliday (1999) sustenta que a Guerra Fria era um conflito intersistêmico porque a rivalidade Leste-Oeste do período não era somente uma continuação da rivalidade tradicional entre grandes potências, pois o caráter diverso e heterogêneo dos dois principais Estados competidores levava a que os programas políticos em disputa e as perspectivas ideológicas dos dois blocos devesse ser considerado seriamente, embora não unicamente. O autor afirma que os dois blocos estavam preocupados não somente com questões internas, lucros e hierarquia ou “ordem”, mas também em melhorar sua posição relativa *vis-à-vis* um ao outro e prevalecer sobre o outro.

A teoria sistêmica [sobre a Guerra Fria] pode ser resumida em três proposições-núcleo: a) a rivalidade leste-oeste foi um produto do conflito entre dois sistemas sociais distintos; b) esta competição envolve uma dinâmica competitiva e universalizadora; e c) somente poderia ser concluída com um dos blocos prevalecendo sobre o outro. (HALLIDAY, 1999, p. 192)

A competição era considerada universalizadora porque, em tese, as duas superpotências procuravam espriar sua estrutura social para o mundo inteiro, inclusive sobre as zonas de influência do rival. Cabe destacar que no tocante à União Soviética esta concepção advém muito mais do clima de paranoia propagado pelas potências ocidentais em sua cruzada contra o comunismo e de uma visão teleológica intrínseca ao marxismo do que de indicativos reais de expansionismo soviético. Hobsbawm alega que a União Soviética não foi expansionista sequer entre 1945 e 1947, e que ela não procurou estender sua influência para além das delimitações de poder estabelecidas nas conferências de Yalta e Potsdam (HOBSBAWN, 2000). Ainda que a atuação soviética no Sul e no Chifre da África entre meados das décadas de 1970 e 1980 indiquem uma proatividade incomum, em linhas gerais efetivamente Moscou sempre procurou respeitar os acordos e alianças estabelecidos ainda nos anos 1940.

A ideia de que o conflito intersistêmico apenas poderia ser concluído com uma parte prevalecendo sobre a outra tem relação direta com a Mútua Destruição Assegurada, pois não era possível que um conflito militar direto resolvesse a disputa. Aqui a dimensão cultural e a construção de um *soft power* sólido recebem destaque, pois são elementos muito propícios para propagação, nos níveis do discurso e da propaganda, da superioridade de um arranjo societal sobre o outro.

WASHINGTON E MOSCOU E SUAS MÁQUINAS DE PROPAGANDA

De parte dos Estados Unidos, a utilização da cultura como elemento intrínseco à Guerra Fria, em especial como meio de propagação do *soft power*, teve início mesmo antes do final da Segunda Guerra Mundial. O primeiro órgão estadunidense que realizava serviço secreto no exterior foi a OSS

⁵ Apesar do discurso de defensores da liberdade e dos ideais democráticos, o campo ocidental da Guerra Fria era composto por vários países que não eram democráticos. Como exemplos de países com governos autoritários que se identificavam com o lado estadunidense da Guerra Fria podem ser citados Irã, Arábia Saudita, Coreia do Sul (até meados dos anos 1980), Brasil (entre 1964 e 1985), Espanha (até 1975) e Portugal (até 1974).

(Escritório de Serviços Estratégicos), criado em 1941. Ele foi o responsável por criar uma boa imagem de Stálin em 1941 e depois começar a destruí-la com a proximidade do final da guerra (SAUNDERS, 2008).

Já no contexto de disputa com os soviéticos, em 1947, foi fundada a CIA (Agência Central de Inteligência). O Escritório de Coordenação Política era o setor dentro da CIA mais diretamente responsável pelas campanhas político-culturais durante a Guerra Fria. Suas atribuições incluíam propaganda, guerra econômica, ação preventiva direta, que incluía sabotagem, antissabotagem, evacuação, demolição, subversão contra Estados hostis e auxílio a movimentos clandestinos de guerrilha ou resistência. A necessidade de um órgão que realizasse tais atividades advinha da compreensão do famoso diplomata e historiador George Kennan, o qual introduziu o conceito de mentira necessária, e afirmou que ele seria vital para a diplomacia estadunidense, tendo em vista que “os Estados Unidos precisavam abraçar uma nova era de guerra dissimulada, para promover seus objetivos democráticos contra a falsidade soviética” (SAUNDERS, 2008, p. 54). A CIA e sua seção especializada em propaganda serão fundamentais para a divulgação das obras **Doutor Jivago** e **Arquipélago Gulag**, como será abordado posteriormente.

Do lado soviético, a literatura sempre foi considerada como um elemento central da política do Estado. Entre as principais lideranças dos bolcheviques, os assuntos culturais e os caminhos da literatura ficaram a cargo de três homens: Vladimir Lênin, Leon Trotski e Anatoly Lunacharski, que permaneceu no cargo de Comissário da Educação (responsável por todos os assuntos culturais), de 1917 a 1929. Quando da revolução de 1917, grande parte da elite cultural russa não escondia o desprezo pelos bolcheviques. Escritores e poetas se exilaram no exterior ou se isolavam, como estrangeiros dentro de seu próprio país.

Após Outubro, os intelectuais julgaram que nada de particular acontecera e que este período em geral não lhes importava. Mas sucedeu que a Revolução começou a se ocupar com a literatura, a ordená-la e dirigi-la, não só administrativamente, mas também num sentido mais profundo. Importante parcela dos homens da velha literatura colocou-se, não por acaso, fora das fronteiras. E aconteceu que, no sentido literário, eles faliram. (TROTSKI, 2007, p. 42)

A oposição da intelectualidade russa à Revolução de Outubro não era necessariamente fruto de uma associação com o czarismo, mas residia no desejo de haver uma transformação social que gerasse uma Rússia democrática, e não uma União Soviética socialista. Apesar da falta de apoio de parte da elite intelectual do país, o período revolucionário foi de efervescência cultural. Contudo, eventos internos como a Guerra Civil empreendida pelos Mencheviques que almejavam a retomada do poder, e a necessidade de legitimar o novo regime; e externas, como o isolamento diplomático e as intervenções das potências estrangeiras no conflito russo, impulsionaram a politização de todos os elementos da União Soviética em construção.

As transformações decorrentes da luta política interna em conexão com as realidades do quadro internacional determinaram, no final dos anos 20, um enrijecimento das posturas frente à atividade artística. Na fase dinâmica de afirmação da Revolução, o Estado fez um chamamento aos artistas mas admitiu muita produção à margem da produção oficial, limitando-se a não apoiar aquilo com que não concordava. (LOPEZ, 1989, p. 151)

No cenário de politização das artes, a literatura tornou-se o centro de atividade cultural do país, e, ao mesmo tempo, o centro da atenção do poder. Tal privilégio derivava da natureza não unívoca da linguagem artística e literária e da popularidade que possuía no país, o que lhe fazia mais apta a ser usada como instrumento de comunicação com uma ampla gama de leitores. Neste processo, a literatura soviética perdeu gradualmente sua ligação criadora com a cultura, e passou a ser invadida pela ideologia marxista (STRADA, 1987). Com a chegada de Stálin ao poder, a penetração da política e da ideologia do partido acentuou-se e acelerou-se, o que resultou no Realismo Socialista. Os objetivos do Realismo Socialista foram expostos em um editorial do jornal Pravda de 1939, ano em que foi instituído o Prêmio Stálin de literatura.

A arte Soviética deve inspirar as massas na sua luta para a vitória total e final do socialismo, ela deve ajudar as massas nessa luta. Na grande competição entre dois sistemas - o sistema do capitalismo e o sistema do socialismo – a arte Soviética também deve servir como uma arma nessa luta, glorificando o socialismo. A era da luta pelo Comunismo deve se tornar a era da Renascença Socialista na arte, pois apenas o socialismo cria as condições para o florescimento completo de todos os talentos nacionais. (PRAVDA, apud VOLKOV, 2008, p. 127) [tradução própria]

A necessidade de seguir parâmetros políticos em suas obras e atingir o maior número de leitores possível impactou na produção literária, que passou a apresentar uma série de características bastante marcadas. Elas podem ser assim resumidas: 1) dimensão psicológica bidimensional dos heróis socialistas das obras tratados como heróis em comparação com as suas contrapartes ocidentais, que possuem comportamento difuso, ainda quanto aos heróis, eles buscam uma impessoalidade, ao sedimentarem os valores marxistas-leninistas; 2) roteiro e estilo altamente formulaicos, como se as histórias todas saíssem de uma fábrica de enredos; 3) temas relacionados com desafios do próprio regime como a construção de uma nova máquina de semear, por exemplo; 4) ausência de humor e ironia, na busca de resolução de todos os problemas, a doutrina socialista é apresentada sem qualquer individualismo e eliminando qualquer ambiguidade de linguagem ou comportamento; 5) utilização frequente de sermões políticos apresentados com uma linguagem retórica, mesmo em tramas que não possuem uma natureza política evidente; e 6) finais fortes e felizes, que reforçam um encerramento construtivo da obra literária (MORSON, 1979).

O principal órgão pró-comunista que atuava em defesa da pureza do Realismo Socialista era a Associação Russa de Escritores Proletários (AREP). No ambiente da politização da arte e do Realismo Socialista, a perseguição a autores e a proibição de obras foram costumeiras na União Soviética, antes e durante a Guerra Fria. Dentre os autores que sofreram restrições a suas obras e sofreram com imposições do regime estão Boris Pasternak e Alexandr Soljenítsin.

DOUTOR JIVAGO E O SOFT POWER

Boris Pasternak nasceu em Moscou em 1890. Proveniente de uma família de artistas, se interessou por filosofia e letras desde muito jovem. Seu primeiro livro publicado foi de poesias, em 1913. Nas duas décadas seguintes, produziu poesias, ensaios acadêmicos e traduções. Tendo em vista sua amizade com Maiakovski, ele se filiou à LEF (Frente de Esquerda das Artes)⁶. Neste período Pasternak ainda era bem visto pelo regime soviético. Sua relação com o governo começou a se deteriorar quando escreveu uma carta a Stalin solicitando que o marido e o filho da poetisa Anna Akhmatova fossem soltos após serem aprisionados pelo governo soviético. A situação piorou quando Pasternak se recusou a assinar uma carta de intelectuais a favor do fuzilamento do Marechal Tukhachevski em 1938, no contexto dos expurgos promovidos por Stálin (CENTRO DE ESTUDOS RUSSOS, 2019).

Doutor Jivago foi a primeira incursão de Pasternak no gênero do romance. A obra começou a ser escrita nas décadas de 1920 e 1930, sendo concluída apenas em 1956. Sua trama tem como elemento central o amor entre Jivago e Lara, que se encontram e desencontram através dos anos, tendo como pano de fundo as modificações na sociedade russa, desde antes das Revoluções de 1905 e 1917 até o período posterior à Segunda Guerra Mundial. Ainda que não seja uma obra de denúncia direta do regime soviético, há trechos que questionam algumas das políticas adotadas pelos Bolcheviques quando passaram a governar. Ao comentar sobre o pós-Primeira Guerra Mundial, em meio à Guerra Civil russa, o narrador expõe o seguinte cenário:

Depois da guerra, o desejo que se impunha era ir novamente ao encontro desses anseios, para restabelecê-los e prosseguir com eles, como se quer voltar para casa depois de longa ausência. As ideias do segundo círculo eram algo novo também, porém, um novo bem diferente e

⁶ A LEF era uma associação de autores futuristas e construtivistas que procurou ligar o movimento de *avant-garde* soviético com o Proletkut (Cultura Proletária – movimento que pretendia usar a arte para criar um novo estilo de vida social) com o Estado (FIGES, 2002).

distinto! Não era uma coisa familiar, habitual, um novo preparado pelo velho, era espontâneo, prescrito pela realidade e inesperado como um terremoto. Este novo era a guerra, seu sangue, seus terrores, seu abandono e sua selvageria. Esse novo eram as cidades nos confins do mundo para onde a guerra o levava e as pessoas que a guerra colocava em seu caminho. Este novo era a revolução, mas não aquela idealizada nas universidades em 1905, mas esta, atual, presente, nascida da guerra, sanguinária, dirigida pelos peritos dessa tempestade, os bolcheviques. (PASTERNAK, 2008, p. 229)

A violência dos bolcheviques é ressaltada na citação trazida. E Pasternak faz uma comparação com as promessas da fracassada Revolução de 1905, de caráter social-democrata. Em determinada passagem, o personagem principal debate a doutrina marxista em tons não muito lisonjeiros:

— Marxismo e ciência? Discutir isto com uma pessoa que mal conheço seria no mínimo imprudente. Mas tudo bem. O marxismo não possui autodomínio para ser considerado uma ciência. As ciências são mais ponderáveis. Marxismo e objetividade? Não conheço correte mais isolada em si mesma e mais distante dos fatos do que o marxismo. Cada qual se preocupa em verificar suas ideias pela experiência, ao passo que as pessoas no poder, para criar histórias sobre a infalibilidade, fazem de tudo para fugir da verdade. A política não me diz absolutamente nada. Não gosto de pessoas indiferentes à verdade. (PASTERNAK, 2008, p. 363-364)

Uma leitura possível do trecho citado seria o desejo de Pasternak de demonstrar a imparcialidade política de Jivago, e sua preocupação visão filosófica e científica acerca do mundo. Todavia, tendo em foco os marcos do Realismo Socialista, resta evidente que críticas contra a doutrina marxista como as expostas não seriam bem aceitas pelo governo soviético.

Um último trecho pode ser transcrito. O diálogo é travado entre Jivago e Kostoied, quando ambos eram passageiros de um trem que se dirigia de Moscou para o interior da Rússia. Esse contém uma censura mais incisiva sobre o governo bolchevique:

— Se fosse assim, tudo bem. Mas o senhor está errado. De onde tirou essas conclusões? Afaste-se 100 quilômetros dos trilhos. Por toda parte acontecem revoltas dos camponeses. Contra quem, o senhor vai perguntar? Contra os brancos, os vermelhos, dependendo de quem estiver no poder. O senhor poderá me dizer que o mujique é inimigo de qualquer ordem, mas espere um pouco para festejar. Ele sabe o que quer melhor que o senhor, mas o que ele quer não é a mesma coisa que nós, eu e o senhor, queremos. Quando a revolução o despertou de seu sono, ele acreditou que estava realizando o sonho secular de vida individual, de existência anárquica em pequenas propriedades com o produto de seu trabalho, sem depender de ninguém ou ter obrigações de quem quer que fosse. Em vez disso, das velhas garras do governo derrubado, ele caiu nas rédeas mais curtas do supergoverno, novo e revolucionário. (PASTERNAK, 2008, p. 314)

Ao mencionar a situação do mujique, camponês russo típico que durante séculos foi servo de senhores de terra na Rússia Imperial, durante a Guerra Civil, Pasternak revela o quanto as promessas de liberdade e melhora de condições de vida não haviam atingido a população do país após a Revolução de Outubro. E isso estaria ocorrendo porque o governo supostamente libertador apenas se mostrava uma nova face do autoritarismo comum à história russa.

As críticas diretas ou veladas de Pasternak ao regime soviético não apenas deixavam de se encaixar nos moldes do Realismo Socialista, como questionavam as condutas, a doutrina e a forma de governo de seu país. O conteúdo de **Doutor Jivago** não permitiria que ele fosse publicado pelas editoras soviéticas. Ciente dessa realidade, Pasternak enviou seu manuscrito a Giangiacomo Feltrinelli, um italiano comunista e dono de uma editora que levava o seu sobrenome. O livro foi publicado, contra a vontade do autor, em italiano no ano de 1957 (PRESTES, 2008, p. 15).

Se, por um lado, as censuras ao governo e à estrutura social da União Soviética presentes em **Doutor Jivago** impediam sua publicação no país natal do autor, por outro, atraiu a atenção dos Estados Unidos, mais especificamente da CIA. Até o momento, 99 documentos da CIA sobre a publicação em russo, e em outras línguas, de **Doutor Jivago** foram desclassificados, o que confirmou que a obra foi utilizada pelo governo estadunidense como um instrumento de denúncia do regime

soviético (CIA, 2018). Um dos documentos desclassificados pela CIA deixa evidente o teor propagandístico de suas ações.

Doutor Jivago deve ser publicado no máximo possível de edições estrangeiras, para máxima discussão, aclamação e consideração no mundo livre, e deve ser considerado para o Prêmio Nobel. b. Nenhuma versão em russo da obra deve ser publicada por XXXXX ou qualquer outra editora com óbvio caráter político. (CIA, 1957)

A fim de colocar sua estratégia em funcionamento, no ano de 1958 a CIA pegou uma versão de **Doutor Jivago** e encaminhou para a Holanda para ser traduzida para o russo. Com a edição pronta, a agência colocou 355 cópias disponíveis para visitantes soviéticos na Feira Mundial da Bélgica daquele ano. Todas as cópias foram distribuídas. Assim, pela primeira vez, cidadãos e cidadãs da União Soviética tiveram acesso a **Doutor Jivago** (CIA, 2018). Consta que Pasternak não gostou desta edição, pois segundo ele próprio, possuía tantos erros crassos que nem parecia sua obra (PRESTES, 2008, p. 16).

Ainda em 1958, Pasternak recebeu o Prêmio Nobel, o que fez a popularidade da obra aumentar substancialmente. A CIA aproveitou o sucesso de seu material de propaganda e bancou edições em versões *pocket* e *paperback* (CIA, 2019). Uma das formas que a CIA lançou mão para publicar edições de obras consideradas como propaganda contra a União Soviética foi fundar a Editora Chekov, que editou mais de mil livros considerados críticos ao regime socialista, entre eles **Doutor Jivago** (SAUNDERS, 2008).

O Prêmio Nobel rendeu uma série de complicações para Pasternak. Após aceitar o prêmio, ele foi obrigado pela AREP a comunicar a recusa. O autor se recusou a fazê-lo, razão pela qual foi expulso da AREP. O governo, então, o visitou e lhe ofertou duas opções: exílio ou recusa do Nobel. Influenciado pela sua família, Pasternak escreveu carta para a Comissão do Prêmio Nobel comunicando sua recusa ao prêmio. O autor morreu poucos anos depois, em 1960.

ARQUIPÉLAGO GULAG E O SOFT POWER

A história em torno de **Arquipélago Gulag**⁷ possui semelhanças e diferenças em relação a **Doutor Jivago**. Alexander Soljenítsin nasceu em 1918. Durante a Segunda Guerra Mundial, ao prestar serviço militar e lutar no front europeu, Soljenítsin escreveu uma carta a um amigo questionando a condução da guerra por parte de Stálin e criticando o exército. Por causa disto, foi condenado a oito anos de prisão, mais quatro em exílio numa aldeia do país. Na prisão recolheu material de suas experiências e de relatos para escrever sua obra de denúncia sobre a repressão do regime e o tratamento dado a prisioneiros. Tais documentos seriam a base para a construção de **Arquipélago Gulag** (FERREIRA; SEABRA, 1976).

Antes de escrever Gulag, Soljenítsin já havia escrito obras com críticas ao regime, como **Um Dia na Vida de Ivan Denissovich**, de 1962. A repercussão deste livro gerou a proibição de que seus livros fossem publicados e suas obras futuras somente foram editadas na União Soviética de forma clandestina (FERREIRA; SEABRA, 1976).

Ao contrário de **Doutor Jivago**, que faz críticas ao regime soviético quando descreve situações que servem de pano de fundo para a trama principal, **Arquipélago Gulag** é um relato em primeira pessoa escrito com o único intuito de revelar a paranoia, o autoritarismo e a violência da sociedade estruturada pelo governo soviético entre os anos de 1918 e 1956. Já no início do capítulo primeiro, o autor deixa clara a linha de sua argumentação.

Como se chega a esse arquipélago? A todas as horas que para lá voam aviões, navegam barcos e marcham trens, sem que neles se veja uma só inscrição que indique o lugar de destino. Os empregados das bilheterias e os agentes da Sovturst e da Inturst ficarão surpreendidos se vocês lhes pedir uma passagem para lá. Nem do arquipélago, no seu conjunto, nem de

⁷ GULAG é o acrônimo russo para Central de Administração dos Campos, agência do governo responsável pelos campos de prisioneiros do país.

nenhuma de suas incontáveis ilhas eles têm conhecimento, ou ouviram sequer falar. Aqueles que vão dirigir o arquipélago chegam lá por intermédio da MVD (Escola do Ministério do Interior). Aqueles que vão ser guardas no arquipélago são convocados por intermédio de seções militares. Aqueles que vão lá morrer, como você e eu, leitor, esses devem passar infalível e exclusivamente através da detenção. Detenção! Será necessário dizer que isso representa uma brusca reviravolta em toda a sua vida? Que é como a queda a pique de um corisco sobre a sua cabeça? Que é uma comoção espiritual insuportável, a que nem todas as pessoas podem adaptar-se, e que frequentemente leva à loucura? (SOLJENÍTSIN, 1976, p. 15)

O livro é repleto de casos de prisões arbitrárias, torturas, julgamentos manipulados e execuções. Um dos casos que o autor descreve é o de Viktorovitch Sávinkov, preso em 20 de agosto de 1924. Apenas um interrogatório foi realizado com o réu. As acusações eram de cometer os crimes de ser inimigo sistemático do campesinato pobre, ter ajudado a burguesia russa a realizar as suas aspirações imperialistas, manter contato com representantes do comando aliado, ter recebido dinheiro dos imperialistas, realizar espionagem a favor da Polônia e tentativa de envenenamento do Exército Vermelho com cianeto. O julgamento começou em 26 de agosto do mesmo ano (SOLJENÍTSIN, 1976).

Mas o mais espantoso de tudo foi a sentença: “A aplicação de pena máxima não é exigida pelo interesses da manutenção da ordem legal revolucionária, e, considerando que os motivos de vingança não podem inspirar o sentido de justiça das massas proletárias”, o fuzilamento é comutado em dez anos de privação de liberdade. (SOLJENÍTSIN, 1976, p. 356)

A extensão das práticas contestadas e denunciadas por Soljenítsin foi relatada no final do livro, quando calcula quantas pessoas devem ter passado pelo arquipélago.

Uma das descobertas feitas na prisão é que o mundo é pequeno, muito pequeno. Certamente, o número de habitantes do arquipélago, cujas fronteiras se estendem por toda a União Soviética, é muito inferior à sua população. O número exato é algo imponderável. Admita-se que nos campos nunca há, simultaneamente, mais de doze milhões (quando alguns morrem, o próprio sistema se encarrega de suprir as baixas). Desse número, os presos políticos não perfaziam mais do que a metade. Seis milhões? Um pequeno país, como a Suécia ou a Turquia, onde todos se conhecem. Nada a estranhar, pois em cada cela da prisão de trânsito basta ouvir um pouco e trocar algumas palavras com os companheiros para encontrar infalivelmente amigos comuns. (SOLJENÍTSIN, 1976, p. 561)

Em função de sua obra anterior ao **Arquipélago Gulag**, Soljenítsin foi agraciado com o Prêmio Nobel em 1970, um ano após ter sido expulso da AREP. A expulsão se deu porque ao lado de Andrei Sakharov, ele era considerado o principal líder dos dissidentes do regime. Sua lenda perante os críticos do regime foi erigida pelos seus escritos clandestinos, pelo próprio governo e sua perseguição ao autor, pelo crescente círculo de admiradores e seguidores dentro do país, e pela mídia ocidental. A lenda recebeu seu retoque final justamente com o Prêmio Nobel recebido (VOLKOV, 2009). A resposta do Kremlin ao Nobel foi a esperada, e associou a premiação com o *soft power* ocidental. “No seu memorando secreto enviado ao Comitê Central, o KGB reportou que ‘com este ato o Ocidente pagou pela contribuição política de Soljenítsin’” (VOLKOV, 2009, p. 220). A Guerra Fria era clara na relação entre o Kremlin e Soljenítsin.

O escritor e o governo acirraram seus posicionamentos. No ano de 1973, Soljenítsin escreveu a Carta aos Líderes Soviéticos, na qual alertava para dois problemas graves do país, o rompimento com a China e a superprodução que geraria a perda de recursos naturais, Como resultado, sugeria o abandono da ideologia marxista. No mesmo ano, o KGB conseguiu apreender um dos três manuscritos de **Arquipélago Gulag**. O autor conseguiu contrabandear um dos manuscritos para a Estônia, que de lá seguiu microfilmado para a França, país no qual a obra foi publicada pela primeira vez em dezembro de 1973. O KGB definiu o livro não como uma obra de arte, mas como um documento político, razão pela qual era perigoso. Diante do agravamento da “questão Soljenítsin”, Brejnev mandou prender o escritor em 14 de fevereiro de 1974. Um dia depois, com acompanhamento da mídia ocidental, o autor foi condenado ao exílio, se estabelecendo na Suíça (VOLKOV, 2009).

Assim como aconteceu com **Doutor Jivago**, **Arquipélago Gulag** foi extensivamente divulgado no Ocidente, com apoio da CIA. A linguagem direta e com espírito de relato testemunhal impactaram leitores do Ocidente e serviram ao propósito de demonização do regime soviético. O filho do ex-Secretário Geral do Partido Comunista da União Soviética, Nikita Krushev, Serguei Krushev afirmou que como instrumento de propaganda do ponto de vista estadunidense, **Gulag** foi maior do que **Doutor Jivago** (VOICE OF AMERICA, 2014).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O final da Guerra Fria surpreendeu a todos os estudiosos de relações internacionais, política e história contemporânea, não pelo seu fim em si, mas pela forma como se deu. O temor generalizado de uma guerra nuclear não apenas deixou de se confirmar, para a salvação de boa parte da humanidade, como nenhuma espécie de conflito militar entre as superpotências ocorreu. Pela primeira vez desde Westphalia, a supremacia de um dos polos em disputa pela liderança global não ocorreu a partir de uma guerra geral. O peso da própria capacidade destrutiva das armas nucleares é um elemento importante no rol de explicações que se seguiram após 1991.

Contudo, não é negligenciável o impacto que a cultura teve na prevalência estadunidense sobre a União Soviética. Conforme demonstrado ao longo do artigo, as produções culturais sempre foram tratadas como um fator estratégico no confronto estabelecido, pois tanto Moscou quanto Washington tinham ciência da importância de se conquistar corações e mentes dentro de seus territórios e mundo afora num período em que a disputa ideológica se fez mais presente do que em qualquer outro período da história moderna. Neste cenário, autores residentes na União Soviética, com prestígio internacional e, sobretudo, críticos ao sistema sócio-político de seu país serviram perfeitamente aos interesses estadunidenses no período. Possivelmente seja exagero afirmar que os Prêmios Nobel recebidos por Pasternak e Soljenítsin tenham sido concedidos principalmente pelo caráter de denúncia direta (no caso de Soljenítsin) ou não tão evidente (no caso de Pasternak), contudo é inegável que a honraria colaborou com os planos da CIA de divulgar suas obras no Ocidente e na própria União Soviética. Para além de trabalhar com teorias conspiratórias de qualquer tipo, o presente artigo procurou demonstrar que a arte foi utilizada para fins políticos durante a Guerra Fria. É muito difícil calcular precisamente o impacto de **Doutor Jivago** (mesmo depois de ter virado um filme de sucesso e vencedor de Oscar) e **Arquipélago Gulag** na percepção ocidental e soviética sobre o regime governado pelo Partido Comunista da URSS, mas por certo algum efeito houve. Cumpre agora que novos estudos que relacionem cultura, literatura e relações internacionais sejam realizados, pois somente deste modo, será possível compreender a complexidade da política mundial em toda a sua extensão.

REFERÊNCIAS

CASTRO, I. **Geografia e política: Territórios, escalas de ação e instituições**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY. **Doctor Zhivago**. Washington, 2019. Disponível em: <<https://www.cia.gov/library/readingroom/collection/doctor-zhivago>>. Acesso em 17 nov. 2019.

CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY. **Memorandum on Pasternak**. Washington, 2019. Disponível em: <https://www.cia.gov/library/readingroom/docs/DOC_0005795615.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2019.

FERREIRA, F.; SEABRA, J. Apresentação de Arquipélago Gulag. *In*: SOLJENÍTSIN, A. **Arquipélago Gulag**. Tradução de Francisco A. Ferreira, Maria M. Listó e José A. Seabra. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1976. p. 6-7.

HALLIDAY, F. **Repensando as relações internacionais**. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

HOBBS, T. **O Leviatã**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

- HOBBSAWN, E. **A era dos extremos: O breve século XX 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LOPEZ, L. R. Produção cultural e revolução soviética. *In*: VIZENTINI, P. (org.). **A revolução soviética: Socialismo num só país**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.
- MORSON, G. *Socialist realism and literary theory*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 38, n. 2 (Winter, 1979), p. 121-133.
- NYE, J. **Paradoxo do poder Americano: por que a única superpotência do mundo não pode seguir isolada**. São Paulo: UNESP, 2002.
- PASTERNAK, B. **Doutor Jivago**. Tradução de Zoia Prestes. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2010.
- PRESTES, Z. Introdução de Doutor Jivago. *In*: PASTERNAK, B. **Doutor Jivago**. Tradução de Zoia Prestes. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2010. p. 15-17.
- SAUNDERS, F. S. **Quem pagou a conta? A CIA na guerra fria da cultura**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- SOLJENÍTSIN, A. **Arquipélago Gulag**. Tradução de Francisco A. Ferreira, Maria M. Listó e José A. Seabra. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1976.
- STRADA, V. Da revolução cultural ao realismo socialista. *In*: HOBBSAWN, E. **História do marxismo**, vol. 9. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p. 109-150.
- THOMPSON, E. Notas sobre o exterminismo, o estágio final da civilização. *In*: THOMPSON, E. (org.). **Exterminismo e Guerra Fria**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 15-57.
- TROTSKI, L. **Literatura e Revolução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- VOICE OF AMERICA. *The CIA's cultural war against Russia*. Washington, 2014. Disponível em: <<https://www.voanews.com/usa/cias-cultural-war-against-soviet-russia>>. Acesso em: 24 nov. 2019.
- VOLKOV, S. *The magical chorus: A history of Russian culture from Tolstoy to Solzhenitsyn*. Nova Iorque: Vintage, 2009.

DO QUE ESTAMOS FALANDO QUANDO FALAMOS DA LITERATURA DE LÍNGUA INGLESA?

*What are we talking about when we
talk about English Literature?*

Ian Alexander¹

*The God who is offered to slaves must be served dead, or He may change
His chosen people.*

Derek Walcott, **What the Twilight Says** (1971)

Abstract: *This article analyses the contents of university English literature courses at a sample of universities in Australia and comparable countries the English-speaking world. Countries were chosen according to three criteria: (1) being part of the British Empire in 1900; (2) being a member of the Commonwealth in 2019; (3) having no written literary tradition before being colonised by a European country. Of the 36 countries that met these conditions, the 15 with the largest populations were selected for the Americas, the Pacific, and the West, South and East of Africa. Universities were selected on the basis of size, location and founding date. For the three countries where a white majority population gained independence in 1931 (Canada, Australia and New Zealand), the oldest university in the largest city was chosen. For the small island nations of the Caribbean and the Pacific, the two transnational universities were selected: the University of the West Indies (UWI) and the University of the South Pacific (USP). In the other countries where a black majority population gained independence after World War II, the chosen university was the first one to grant its own diplomas, independent of any British university. The websites of the universities were used to identify the faculties, schools and departments responsible for teaching English literature and, where possible, the names of the courses available. Four of the universities were analysed on the basis of other information, as the course titles were not available online. One university contributed no information to the study. For the other ten, the English literature courses were classified according to the geographical focus identifiable in the course title. The categories used were British, USAmerican, national, regional, diaspora and other. Of the universities analysed in this manner, the University of Sydney had the highest proportion of courses in the national category (13.0%), the three “white” universities had the highest proportion of British courses (22.2% - 34.9%), and the “black” universities had the highest proportion of regional courses (12.5% - 27.3%).*

Keywords: *literature in English; African literature; Caribbean literature; literature of the Pacific; university curriculum.*

Resumo: Este artigo analisa os conteúdos das disciplinas de literatura de língua inglesa em uma amostra de universidades da Austrália e de outros países comparáveis do mundo anglófono. Os países foram definidos como *comparáveis* conforme três critérios: (1) fazer parte do Império Britânico em 1900; (2) fazer parte da Comunidade das Nações (antiga Comunidade Britânica de Nações) em 2019; (3) não possuir uma tradição escrita antes da colonização europeia e da introdução do alfabeto latino. Dos 36 países que satisfazem essas condições, foram selecionados aqueles de maior população na

¹ Doutor em Literatura Comparada, UFRGS. Professor adjunto, Instituto de Letras, UFRGS. E-mail: <ianalex63@gmail.com>.

América, na Oceania, e no oeste, sul e leste da África. As universidades foram selecionadas por três métodos: (1) nos países cuja população majoritariamente branca ganhou a independência em 1931 (a Austrália, a Nova Zelândia e o Canadá), a universidade mais antiga da maior cidade do país; (2) nos países de população pequena do Caribe e da Oceania, as duas universidades transnacionais: a Universidade das Índias Ocidentais e a Universidade do Pacífico Sul; (3) nos demais países cuja população negra ganhou a independência depois da Segunda Guerra Mundial, a primeira universidade a emitir seus próprios diplomas. A partir dos sites dessas quinze universidades, foram identificadas as unidades acadêmicas e os departamentos responsáveis pelo ensino das várias literaturas, e, quando possível, os nomes das disciplinas de literatura de língua inglesa. Quatro cursos foram analisados por meio de outras informações, e um não disponibiliza nenhuma informação que contribui para o estudo. Nas outras dez universidades, as disciplinas de literatura anglófona foram classificadas conforme o recorte geográfico explicitado no nome da disciplina. As categorias utilizadas foram das literaturas *britânica*, *estadunidense*, *nacional*, *regional*, *diáspora* e *outra*. Das universidades analisadas dessa maneira, a Universidade de Sydney tem a maior proporção de disciplinas na categoria *nacional* (13,0%), as três universidades “brancas” têm as maiores proporções de *britânica* (22,2%-34,9%), e as universidades “negras” têm as maiores proporções de *regional* (12,5%-27,3%).

Palavras-Chave: literatura de língua inglesa; literatura africana; literatura caribenha; literatura do Pacífico; currículo universitário.

INTRODUÇÃO

No Brasil, “a literatura” é, em primeiro lugar, a literatura do próprio país. O Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) divide o estudo da literatura em seis categorias: Literatura Brasileira, Outras Literaturas Vernáculas, Literaturas Estrangeiras Modernas, Literaturas Clássicas, Literatura Comparada, e Teoria Literária. Se o conhecimento fosse dividido da mesma maneira na Austrália, o equivalente das duas categorias lusófonas seriam Literatura Australiana e Outras Literaturas Anglófonas, mas não é assim que a literatura é conceituada. Das 53 disciplinas de literatura de língua inglesa ofertadas pelo Departamento de Inglês na Universidade de Sydney, a maioria não explicita nenhum recorte geográfico no título (“Língua, Textos e Tempo”, por exemplo, ou “Utopias e Distopias”), mas aparecem doze com conteúdo claramente britânico (como “Shakespeare” e “Literatura Britânica Contemporânea”) contra seis da literatura australiana, três da estadunidense e três de outros lugares e de outras experiências, como “Literaturas Mundiais em Inglês”. As opções para o estudo da literatura na Universidade não se restringem a essas, mas o inglês é a língua materna da maioria dos alunos australianos, e o ensino da literatura em inglês parece dar maior destaque às obras da antiga metrópole. Este artigo compara essa divisão geográfica com outros cursos universitários em países comparáveis do mundo anglófono.

PAÍSES E UNIVERSIDADES

Para serem considerados comparáveis com a Austrália, foram selecionados os países atualmente pertencentes à Comunidade (Britânica) das Nações (53 países), que já faziam parte do Império Britânico no final do século XIX (46 países), e que não tinham uma tradição escrita antes de serem colonizadas por um país europeu (36 países). Incluindo a Austrália, nove desses 36 países (listados na Tabela 1) são da Oceania, 13 são da América, e 14 da África.

Tabela 1 — Os 36 países

Continente	País	Independência	População
América	Canadá	11 de dezembro de 1931	36.885.861
Oceania	Austrália	11 de dezembro de 1931	25.215.000
Oceania	Nova Zelândia	11 de dezembro de 1931	4.609.755
África	África do Sul	11 de dezembro de 1931	56.007.479
África	Gana	6 de março de 1957	29.088.849

África	Nigéria	1 de outubro de 1960	194.615.054
África	Serra Leoa	27 de abril de 1961	6.818.117
América	Jamaica	6 de agosto de 1962	2.819.888
América	Trinidad e Tobago	31 de agosto de 1962	1.376.801
África	Uganda	9 de outubro de 1962	42.288.962
África	Quênia	12 de dezembro de 1963	49.167.382
África	Malawi	6 de julho de 1964	18.558.768
África	Zâmbia	24 de outubro de 1964	17.470.471
África	Gâmbia	18 de fevereiro de 1965	2.155.958
América	Guiana	26 de maio de 1966	773.808
África	Botswana	30 de setembro de 1966	2.377.831
África	Lesoto	4 de outubro de 1966	2.199.492
América	Barbados	30 de novembro de 1966	286.618
África	Maurícia	12 de março de 1968	1.286.240
África	Suazilândia	6 de setembro de 1968	1.336.933
Oceania	Tonga	4 de junho de 1970	107.228
Oceania	Fiji	10 de outubro de 1970	909.024
América	Bahamas	10 de julho de 1973	402.576
América	Granada	7 de fevereiro de 1974	107.894
Oceania	Papua-Nova Guiné	16 de setembro de 1975	8.034.630
África	Seychelles	29 de junho de 1976	98.248
Oceania	Ilhas Salomão	7 de julho de 1978	614.497
Oceania	Tuvalu	1 de outubro de 1978	10.116
América	Dominica	3 de novembro de 1978	72.975
América	Santa Lúcia	22 de fevereiro de 1979	189.000
Oceania	Kiribati	12 de julho de 1979	117.636
América	São Vicente e Granadinas	27 de outubro de 1979	109.501
Oceania	Vanuatu	30 de julho de 1980	279.953
América	Belize	21 de setembro de 1981	379.636
América	Antígua e Barbuda	1 de novembro de 1981	94.195
América	São Cristóvão e Nevis	19 de setembro de 1983	56.632

Fonte: elaboração própria

Destes 36 países, foram escolhidos aqueles de maior população dentro dos continentes da América e da Oceania, e das regiões do Oeste, Sul e Leste da África. Nos três países que eram independentes em 1931 e possuíam universidades fundadas no século XIX (o Canadá, a Austrália e a Nova Zelândia), foram escolhidas a mais antiga universidade na maior cidade do país: as universidades de Toronto, Sydney e Auckland. Na África do Sul, com a sua independência minoritária em 1931, mas sem nenhuma universidade do século XIX, a Universidade da Cidade do Cabo foi escolhida, por ser a maior das duas fundadas em 1918. Nos pequenos países do Caribe e da Oceania, foram selecionadas as duas universidades transnacionais. A Universidade das Índias Ocidentais (*University of the West Indies* – UWI) pertence a doze países independentes e seis territórios do Reino Unido, e possuem três campi, nas ilhas de Jamaica, Trinidad e Barbados. A Universidade do Pacífico Sul (*University of the South Pacific* – USP) tem seu campus principal nas Ilhas Fiji, e pertence a oito países independentes: um território neozelandês, dois países em livre associação com a Nova Zelândia, e um país que já foi colônia espanhola, alemã e japonesa, mas nunca britânica, e que agora está em livre associação com os Estados Unidos. Nos outros países de independência mais recente e de universidades datando da década de 1960, cada país é representado pela primeira universidade que emitisse os próprios diplomas, ou seja, independentemente de qualquer instituição britânica. Estas são a Universidade da Nigéria, a Universidade de Gana, a Universidade Makerere (Uganda), a Universidade de Nairóbi (Quênia), a Universidade do Malawi, a Universidade da Zâmbia, e a Universidade de Papua Nova Guiné. A Tabela 2 apresenta os países, organizados por população dentro de cada continente ou região, e as universidades selecionadas.

Tabela 2 — Universidades selecionadas

Continente	País	Cidade	Universidade	Fundação
América	Canadá	Toronto	U. Toronto	1827
	Jamaica	Kingston	UWI – Jamaica	1962
	Trinidad e Tobago	Port of Spain	UWI – Trinidad	1962

	Barbados	Bridgetown	UWI – Barbados	1963
Oceania	Austrália	Sydney	U. Sydney	1850
	Papua-Nova Guiné	Port Moresby	UPNG	1965
	Nova Zelândia	Auckland	U. Auckland	1883
	Fiji	Suva	USP	1968
África - Oeste	Nigéria	Nsukka	U. Nigéria	1960
	Gana	Accra	U. Gana	1961
África - Leste	Quênia	Nairobi	U. Nairóbi	1964
	Uganda	Kampala	U. Makerere	1963
África - Sul	África do Sul	Cape Town	U. Cabo	1918
	Malawi	Zomba	U. Malawi	1964
	Zâmbia	Lusaka	U. Zâmbia	1965

Fonte: elaboração própria

Todas as universidades (quatro da América, quatro da Oceania, e sete da África) são públicas. Todas as informações a seguir foram encontradas nos sites dessas universidades.

CURSOS

Em cada uma das universidades citadas, o ensino da literatura se dá dentro de uma estrutura epistemológica bastante diferente daquela das universidades brasileiras. Conforme o CNPq, os estudos de línguas, de literatura e das outras artes não são ciências humanas, e sim constituem uma grande área à parte. Nas universidades brasileiras, estuda-se a literatura em cursos de “Letras”, que também, obrigatoriamente, envolvem estudos linguísticos, mas não de outros conhecimentos dentro da grande área de Linguística, Letras e Artes. Na tradição anglófona, o estudo da literatura e os estudos linguísticos são vistos como ciências humanas, e são ensinados em Bacharelados de Ciências Humanas (*Bachelor of Arts*), junto com quase todas as outras áreas que, para o CNPq, constituem as grandes áreas de Ciências Sociais Aplicadas, de Ciências Humanas, e de Linguística, Letras e Artes.

Na Universidade de Sydney, alguns cursos mais evidentemente vocacionais, como Direito, Arquitetura e Administração, têm as suas próprias faculdades e os seus próprios bacharelados, enquanto a Faculdade de Ciências Humanas e Sociais abrange áreas como Economia, Educação, Serviço Social, Ciência Política, Arqueologia, Teologia, História da Arte, Teatro, Regência e Escultura. O aluno que entra no Bacharelado de Ciências Humanas para estudar a Literatura na sua língua materna pode combinar esses estudos com outras áreas fortemente relacionadas, como a Literatura de outras línguas, História, Sociologia, Filosofia, Mídia, Antropologia ou, se quiser, Linguística; na UFRGS, a aluna que quer estudar a Literatura na sua língua materna vai ser obrigada a estudar Linguística, vai ter a opção de estudar a Literatura de outra língua, e vai ter o estudo das outras áreas igualmente relevantes essencialmente barrado. Na U. Sydney, aprender um idioma e estudar a sua literatura não implica estudar a literatura anglófona, e estudar a literatura anglófona não implica estudar necessariamente a literatura da Austrália; na UFRGS, aprender um idioma e estudar a sua literatura implica estudar a literatura lusófona e, mais especificamente, a do Brasil. Na UFRGS, a literatura é estudada no Instituto de Letras, nos Departamentos de Letras Clássicas e Vernáculas (Literatura Brasileira, Outras Literaturas Vernáculas e Literaturas Clássicas), de Línguas Modernas (Literaturas Estrangeiras Modernas), e de Linguística, Filologia e Estudos Literários (Literatura Comparada e Teoria Literária). Na Universidade de Sydney, a literatura é estudada na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais: as Literaturas Anglófonas e a Teoria Literária no Departamento de Inglês, da Escola de Literatura, Arte e Mídia; as Literaturas Clássicas no Departamento de Clássicos e de História Antiga, da Escola de Estudos Filosóficos e Históricos; a Literatura Comparada e as Literaturas Modernas nos vários departamentos da Escola de Línguas e Culturas.

Com a exceção da U. Makerere, sobre a qual não encontrei informações, as outras escolhidas seguem uma organização parecida, mas nunca idêntica. Todas oferecem o ensino da literatura numa Faculdade de Ciências Humanas (chamada ou de *Arts* ou de *Humanities*), e o ensino da literatura anglófona num departamento que geralmente inclui a palavra *English* em seu nome. Duas universidades (a USP e a de Nairóbi) têm departamentos de *Literature*, que se responsabilizam pelo

ensino da literatura anglófona, mas não das literaturas das línguas estrangeiras. A UWI tem uma Faculdade de Ciências Humanas e Educação, mas seus três campi se organizam em departamentos diferentes. Na UWI Jamaica, a literatura anglófona é responsabilidade do Departamento de Literaturas em Inglês, e as outras literaturas ficam com o de Línguas e Literaturas Modernas; a UWI Trinidad tem uma estrutura parecida, mas com os departamentos de Estudos Literários, Culturais e de Comunicação, e de Línguas Modernas e Linguística. A UWI Barbados, por sua vez, inclui as literaturas das línguas inglesa, francesa, espanhola, portuguesa e chinesa no mesmo Departamento de Língua, Linguística e Literatura. Com a exceção da Universidade da Papua Nova Guiné, todas as outras universidades têm departamentos que ensinam línguas e literaturas estrangeiras. Muitas também têm departamentos que ensinam outras línguas nacionais que não o inglês, junto com as suas respectivas literaturas: maori, na Nova Zelândia; fijiano e hindi na USP; igbo, na Nigéria; kiswahili, no Quênia; xhosa, sesotho e africâner na África do Sul.

DISCIPLINAS

Poucas das universidades selecionadas disponibilizam listas de leituras específicas pela internet, e nem todas disponibilizam as ementas das disciplinas, então acabei fazendo a comparação da maneira esboçada na introdução, deixando de lado as disciplinas cujo título não remetesse a nenhum recorte geográfico ou cultural (“Drama moderno”, “Literatura infantil”, “Sedução e traição”) e classificando as restantes. Infelizmente, a U. Zâmbia não oferece nenhuma informação sobre os nomes ou conteúdos das disciplinas, e não contribui para o estudo. A U. Makerere, a U. Malawi, a USP, e a U. Cabo disponibilizam outras informações, e serão analisadas separadamente. Na discussão inicial, apenas dez das universidades são comparadas: quatro da América, três da África, e três da Oceania. Nestas, as disciplinas geograficamente classificáveis somam entre 42 e 67% do total.

As primeiras categorias que investiguei na U. Sydney foram literatura australiana, literatura britânica e literatura estadunidense, ou seja, a própria nação em questão, a antiga metrópole, e o segundo centro da língua inglesa. Essas categorias pareciam funcionar bem para as outras universidades fundadas no século XIX, U. Toronto e U. Auckland, mas logo se mostraram inadequadas para todas as outras. Experimentei com a categoria *regional*, que funciona bem no Caribe, na África e na Oceania, mas não no caso de U. Toronto, onde *regional* se confunde com *estadunidense*. As duas disciplinas de Literatura Caribenha que são ofertadas pelo programa de Estudos Caribenhos são regionais no sentido de serem da América sem ser de um único país, mas é uma região que não inclui o própria Canadá. A única disciplina regional no sentido de explicitamente incluir o Canadá e pelo menos um vizinho é “literatura asiática da América do Norte”. A U. Auckland oferece duas disciplinas de “literatura indígena da Oceania” no programa de Estudos do Pacífico, que são computadas aqui como regionais, embora não fique claro se a literatura indígena da própria Nova Zelândia faz parte do recorte, nem se os textos foram escritos em inglês. A literatura da Nova Zelândia não existe na U. Sydney, nem a literatura da Austrália na U. Auckland; a U. Sydney é a única das universidades investigadas que não oferece nenhuma disciplina de natureza regional.

A categoria *diáspora* foi relevante principalmente para as universidades africanas, que oferecem cursos em literatura caribenha e/ou de autoria negra, e para os três campi da UWI, que oferecem literatura africana, de autoria negra e, no caso de UWI Trinidad, de autoria indiana. A U. Toronto também oferece literatura africana e indiana, que podem ser classificadas como *diáspora*. Quatro universidades também oferecem disciplinas que coloquei na categoria *global*, porque são explicitamente não britânicas e não estadunidenses, mas não cabem nas categorias de *regional* e *diáspora*: a U. Nairóbi oferece “literatura canadense”; a UPNG oferece “literatura oral”, “literatura pós-colonial”, e “folclore”; a U. Gana oferece “literaturas novas em inglês”; a U. Sydney oferece “modernismos pós-coloniais”, “literatura afro-americana” e “literaturas anglófonas do mundo”.

Experimentei com a ideia de comparar o mínimo de disciplinas obrigatórias de cada categoria, e o máximo de disciplinas de cada categoria que podem ser contadas para o diploma, mas algumas universidades não têm disciplinas obrigatórias, o que esvazia a comparação dos mínimos, e nenhuma parece proibir o aluno de cursar disciplinas além do necessário, o que invalida a comparação dos

máximos. O único dado comparável acabou sendo as porcentagens das disciplinas oferecidas que possam ser classificadas em uma ou outra das categorias, mas, mesmo assim, os resultados não pareciam muito claros. A U. Gana oferece 20 disciplinas na categoria *regional*, 19 na *diáspora e global*, e 22 na *britânica*: é relevante insistir que *britânica* é a maior categoria? A U. Auckland tem disciplinas regionais, mas nenhuma de outras literaturas não-hegemônicas, enquanto a U. Sydney tem o contrário: existe uma distinção importante entre elas? A minha conclusão foi que não e provavelmente não. Os resultados mais eloquentes aparecem na comparação das categorias *britânica*, *estadunidense*, *nacional*, *regional*, *diáspora*, e *não hegemônica*, ou seja, a soma de todas que não sejam *britânica e estadunidense*.

LITERATURA BRITÂNICA X LITERATURA NACIONAL

Quando comecei esta investigação com as disciplinas da U. Sydney, a minha primeira impressão foi de que havia uma proporção muito baixa de disciplinas identificáveis como sendo de temática nacional (13,0%) em relação àquelas de temática britânica (22,2%). Acontece que, de todas as faculdades investigadas: a U. Sydney possui a taxa mais alta de disciplinas nacionais, sendo que a U. Toronto é a única outra acima de 10%; a U. Sydney tem uma taxa de disciplinas britânicas mais baixa que a da U. Toronto e da U. Auckland, as outras duas instituições fundadas para populações brancas; a diferença entre a proporção de disciplinas britânicas e nacionais na U. Sydney (9,2 pontos percentuais) fica abaixo da média, sendo superada não apenas pelas universidades de Toronto (23,9) e de Auckland (21,0), mas também por aquelas da Nigéria, de Gana, e pela UWI Barbados; e a U. Nairóbi e a UPNG são as únicas que não têm mais disciplinas britânicas que nacionais. Esse conjunto de resultados é apresentado na Tabela 3.

Tabela 3 — Literaturas *nacional e britânica*: proporções e diferença

	nacional	Britânica	diferença
U. Sydney	13,0%	22,2%	-9,2
U. Toronto	11,0%	34,9%	-23,9
U. Nairóbi	9,4%	0,0%	9,4
UPNG	6,3%	0,0%	6,3
U. Auckland	5,3%	26,3%	-21,0
U. Nigéria	3,5%	18,6%	-15,1
UWI Jamaica	3,0%	9,0%	-6,0
U. Gana	1,4%	15,7%	-14,3
UWI Barbados	0,0%	13,3%	-13,3
UWI Trinidad	0,0%	9,1%	-9,1

Fonte: elaboração própria

Enquanto o Brasil define a literatura nacional como uma área distinta de estudos, nenhuma das universidades deste recorte dedica mais do que uma em cada nove disciplinas de literatura anglófona à produção estritamente nacional. O contraste entre a UFRGS e a U. Sydney parece grande, mas seria muito maior em comparação com qualquer uma das outras universidades selecionadas.

LITERATURA ESTADUNIDENSE X LITERATURA REGIONAL

Outra percepção que eu tinha no início do estudo é que (apesar de ser, sem dúvida, a segunda depois daquela das Ilhas Britânicas) a literatura dos Estados Unidos ficava à margem do restante do mundo anglófono; essa percepção foi confirmada. Apenas duas das universidades (U. Sydney e U. Toronto) têm mais disciplinas de literatura nacional do que de estadunidense, mas em todas as outras a proporção das disciplinas da região (a África, o Caribe, a Oceania) é mais alta do que aquela de literatura dos EUA. A Tabela 4 apresenta esses dados.

Tabela 4 — Literaturas *nacional + regional* e *estadunidense*: proporções e diferença

	nacional + regional	estadunidense	diferença
U. Nairóbi	31,3%	3,1%	28,2
U. Nigéria	30,1%	3,5%	26,6
UWI Trinidad	27,3%	9,1%	18,2
UWI Jamaica	22,4%	1,5%	20,9
UWI Barbados	20,0%	2,2%	17,8
UPNG	18,8%	0,0%	18,8
U. Auckland	15,8%	0,0%	15,8
U. Gana	15,7%	2,1%	13,6
U. Toronto	13,8%	6,4%	7,4
U. Sydney	13,0%	5,6%	7,4

Fonte: elaboração própria

Quase todas as universidades têm mais disciplinas de literatura britânica que de literatura estadunidense (a U. Nairóbi é a única exceção), mas apenas as três universidades “brancas” (U. Toronto, U. Sydney e U. Auckland) têm mais disciplinas britânicas que da categoria *nacional + regional*.

UNIVERSIDADES “BRANCAS” X UNIVERSIDADES “NEGRAS”

As universidades de Toronto, Sydney e Auckland foram fundadas entre 1827 e 1883, em cidades de latitude extratropical, onde a colonização britânica tinha formado populações majoritariamente brancas, populações que ganhariam a independência em 1931, sem nem precisar pedir. As outras sete universidades analisadas foram fundadas entre 1960 e 1965, em países tropicais, de maioria não branca, de povos que ainda estavam no processo de conseguir a independência política. Conforme várias medidas, as três universidades “brancas”, feitas para os descendentes dos colonizadores britânicos, distanciam-se das sete “negras”, construídas pelos próprios povos colonizados. As “brancas” têm as proporções mais altas na categoria *britânica* (22,2%-34,9%, contra 0%-18,6%), e as mais baixas nas categorias *regional* (0%-10,5%, contra 12,5%-27,3%) e *não hegemônica* (15,8%-23,9%, contra 26,4%-45,1%). Este contraste pode ser visto na Tabela 5.

Tabela 5 — Literaturas *regional*, *não hegemônica* e *britânica*: proporções

	regional	não hegemônica	britânica
UWI Trinidad	27,3%	42,5%	9,1%
U. Nigéria	26,5%	45,1%	18,6%
U. Nairóbi	21,9%	38,1%	0,0%
UWI Barbados	20,0%	33,3%	13,3%
UWI Jamaica	19,4%	35,8%	9,0%
U. Gana	14,3%	26,4%	15,7%
UPNG	12,5%	43,8%	0,0%
U. Auckland	10,5%	15,8%	26,3%
U. Toronto	2,8%	23,9%	34,9%
U. Sydney	0,0%	18,5%	22,2%

Fonte: elaboração própria

Por causa destas baixas proporções, categorias como *regional* e *não hegemônica* não faziam parte dos meus primeiros pensamentos sobre as disciplinas da U. Sydney. Mesmo se a categoria *regional* fosse expandida para incluir o Caribe e os Estados Unidos, a taxa para a U. Toronto ainda seria apenas 9,2%. As disciplinas das universidades “negras” se debruçam mais sobre seu próprio continente, enquanto as “brancas” olham mais para a tradição britânica.

AS QUATRO UNIVERSIDADES COM OUTRAS INFORMAÇÕES

As informações disponíveis sobre os cursos na USP, na U. Makerere, na U. Malawi e na U. Cabo podem ser analisadas a partir dos dados já apresentados. Os títulos das disciplinas na USP não são classificáveis em termos do foco geográfico dos textos, mas o site explica que “cada uma das nossas disciplinas de literatura inclui um número expressivo de textos da Oceania”. Como nos casos das outras universidades “negras”, o foco não é a herança britânica, nem a nação, e sim a região. A U. Makerere não publica os nomes das disciplinas, mas explica que “o departamento oferece um leque amplo de disciplinas em todas as áreas da literatura, inclusive na literatura da Uganda, do Leste da África, da África, da Europa, dos Estados Unidos e do Caribe”. Essa descrição coloca a nação dentro de uma pequena região, que faz parte de uma região em escala continental, e também inclui a diáspora caribenha. Sendo esse um diploma de *Literature*, não de *English*, é provável que a literatura da Europa não seja exclusivamente britânica, e que as disciplinas de literatura africana e caribenha incluam textos escritos em francês, em espanhol, ou em outras línguas. Também é possível que o conjunto *Estados Unidos e Caribe* seja uma maneira de explicitar a literatura afro-americana. Pelo fato de situar a nação dentro da região, e por sequer mencionar a Inglaterra e as Ilhas Britânicas, este caso também parece coerente com o padrão das universidades “negras”.

O Departamento de Inglês da U. Malawi se apresenta como um lugar onde “alunos são formados na leitura, crítica e prática de literaturas de todo o globo”. O parágrafo sobre o foco do departamento repete a ideia de “estudar literaturas de todo o globo” e informa que tem professores especializados em duas áreas: “literaturas anglófonas clássicas do mundo britânico e do continente americano”, e “literatura do continente africano”. O que seria o “mundo britânico” neste caso? Uma possibilidade seriam os seis membros fundadores da então Comunidade Britânica de Nações – o Reino Unido, a Irlanda, a Austrália, a Nova Zelândia, o Canadá, e a África do Sul –, mas os dois últimos já são incluídos nos continentes americano e africano. Será que existem especialistas nas literaturas anglófonas “clássicas” da Austrália e da Nova Zelândia na U. Malawi? Parece mais provável que “mundo britânico” seja uma maneira de dizer “Ilhas Britânicas”, e que a literatura “clássica” do continente americano descreva o território dos Estados Unidos antes e depois da sua independência, e não dos Estados Unidos mais Canadá mais Caribe. Desse jeito, parece que a ideia de “literaturas de todo o globo” é uma oposição entre as literaturas hegemônicas (ou “clássicas”) do Atlântico Norte, sem mencionar nomes de países, e as literaturas da África, novamente sem mencionar o conceito do nacional. Essa visão também me parece coerente com o padrão das universidades “negras”.

A U. Cabo é um caso à parte, porque a África do Sul é um caso à parte, tendo a “independência” da minoria branca em 1931, o afastamento do país da Comunidade Britânica durante a época do *apartheid*, e a segunda independência, da maioria negra, em 1994. Os nomes das disciplinas da U. Cabo não são classificáveis em termos de foco geográfico, mas as listas de leituras para 2019 constam no site. Nas seis disciplinas detalhadas, três têm um autor nacional, quatro têm pelo menos um autor de outro país africano, e quatro têm pelo menos um autor negro de fora da África. Todas as disciplinas têm pelo menos dois autores negros. Por outro lado, uma disciplina tem um autor branco estadunidense, duas têm um autor branco inglês, e duas têm obras em tradução de autores brancos europeus. Nenhuma disciplina tem uma maioria de autores brancos. Apesar das suas origens como uma universidade voltada para a minoria branca, a U. Cabo mostra escolhas parecidas com aquelas das universidades “negras”, com forte destaque para os autores africanos e da diáspora negra, e pouca presença de textos britânicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ponto de partida foi a impressão, influenciada pelas práticas brasileiras, de que a literatura nacional parecia ser uma categoria pouco importante na Universidade de Sydney: de que possuía muita literatura britânica e pouca australiana. Em comparação com cursos universitários de outras

países da Comunidade, selecionados para maximizar as possibilidades de semelhança, parece que a “muita literatura britânica” da U. Sydney acaba sendo uma taxa menos pesada do que em relação às outras universidades “brancas”, U. Toronto e U. Auckland, enquanto a “pouca literatura australiana” representa a maior proporção da literatura nacional de todos os cursos investigados.

REFERÊNCIAS

Os dados sobre os países (datas de independência, populações, listas de universidades, latitudes, etc.) foram encontrados naquele grande repositório da sabedoria popular, a Wikipédia.

UNIVERSIDADES

MAKERERE UNIVERSITY. Disponível em: <<https://www.mak.ac.ug>>. Acesso em: 21 nov. 2019.

UNIVERSITY OF AUCKLAND. Disponível em: <<https://www.auckland.ac.nz/en.html>>. Acesso em: 21 nov. 2019.

UNIVERSITY OF CAPE TOWN. Disponível em: <<https://www.uct.ac.za/>>. Acesso em: 21 nov. 2019.

UNIVERSITY OF GHANA. Disponível em: <<https://www.ug.edu.gh/>>. Acesso em: 21 nov. 2019.

UNIVERSITY OF MALAWI. Disponível em: <<http://www.unima.mw/>>. Acesso em: 21 nov. 2019.

UNIVERSITY OF NAIROBI. Disponível em: <<https://www.uonbi.ac.ke>>. Acesso em: 21 nov. 2019.

UNIVERSITY OF NIGERIA. Disponível em: <<https://www.unn.edu.ng/>>. Acesso em: 21 nov. 2019.

UNIVERSITY OF PAPUA NEW GUINEA. Disponível em: <<http://www.upng.ac.pg/site/>>. Acesso em: 21 nov. 2019.

UNIVERSITY OF SYDNEY. Disponível em: <<https://sydney.edu.au/>>. Acesso em: 21 nov. 2019.

UNIVERSITY OF THE SOUTH PACIFIC. Disponível em: <<https://www.usp.ac.fj/>>. Acesso em: 21 nov. 2019.

UNIVERSITY OF THE WEST INDIES – CAVE HILL. Disponível em: <<https://cavehill.uwi.edu/>>. Acesso em: 21 nov. 2019.

UNIVERSITY OF THE WEST INDIES – MONA. Disponível em: <<https://www.mona.uwi.edu/>>. Acesso em: 21 nov. 2019.

UNIVERSITY OF THE WEST INDIES – ST. AUGUSTINE. Disponível em: <<https://sta.uwi.edu/>>. Acesso em: 21 nov. 2019.

UNIVERSITY OF TORONTO. Disponível em: <<https://www.utoronto.ca/>>. Acesso em: 21 nov. 2019.

UNIVERSITY OF ZAMBIA. Disponível em: <<https://www.unza.zm>>. Acesso em: 21 nov. 2019.

RELAÇÕES DIPLOMÁTICAS EM *OLGA*, NARRATIVA DE FERNANDO MORAIS, E RECONSTRUÇÃO HISTÓRICA

*Diplomatische Beziehungen in Olga,
Erzählung von Fernando Morais, und
die historische Wiederaufbau*

Juracy Assmann Saraiva¹
Márcia Rohr Welter²

Há crimes que não se devam esquecer, vítimas cujo sofrimento peça menos vingança do que narrativa. Só a vontade de não esquecer pode fazer com que esses crimes não voltem nunca mais.
Paul Ricœur, **Tempo e Narrativa** (1997)

Zusammenfassung: Die Beziehungen zwischen Geschichte und Literatur waren immer ein reiches Gebiet für die Recherchen in beiden Bereichen. Die Erzählung *Olga* von Fernando Morais (2008) erzählt das Leben von Olga Benario-Prestes, die jüdische und kommunistische Frau von Luis Carlos Prestes, die in Brasilien war, um eine kommunistische Revolution zu verwirklichen, und die danach nach Nazideutschland ausgeliefert wurde. Das Werk von Morais bietet einen Überblick der brasilianischen und deutschen Gesellschaft der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts an. Durch einen Prozess von Wiederaufbau der Vergangenheit benutzt Morais historische Spüre, wie Zeitungsausschnitte und Briefe, um die diplomatischen Beziehungen zwischen Brasilien und Deutschland und zwischen Brasilien und den USA zu zeigen. In dieser Arbeit werden also die Bedeutungen der diplomatischen Beziehungen zwischen diesen Ländern am Ende der 30. Jahren und am Anfang der 40. analysiert, durch den Vergleich von Literatur und Geschichte, die man im Text “O Estado Getulista (1930-1945)” von Boris Fausto (2002) finden kann. Dafür benutzt man die Theorie von Keith Jenkins (2009), die behauptet, dass die Geschichte eine persönliche Herstellung ist, in der der Historiker ab die Spuren der Vergangenheit seine eigene Version der Fakten aufbaut. Man benutzt auch die Ideen von Regina Zilberman (1989), die darauf zeigt, dass die Art wie das Werk Elemente des Alltages beibringt, hinweist auf seinen Kontakt mit der damaligen Gesellschaft. Auch Mary Del Priore (2009) wird angenommen, als sie bestätigt, dass der biografische Text etwas explizit ans Licht bringt, z.B. wenn die Gesellschaft einer bestimmten Zeit analysiert wird, und auch etwas implizit entdeckt, z.B. wenn ein Individuum die Konflikte seiner Zeit bei sich trägt. Die Methode dieser Arbeit war induktiv und bibliografisch. Man konnte merken, dass die Kontakte der brasilianischen Polizei mit einem Beamten der nordamerikanischen Botschaft während der Verhaftung von Mitgliedern der sozialistischen Revolution eigentlich das Ziel hatten, den Kommunismus in Brasilien zu vernichten. Außerdem zeigen die antisemitischen Äußerungen und die Zusammenarbeit mit Gestapo durch einen brasilianischen Diplomaten in Berlin, dass diese Gedanken in der damaligen brasilianischen

¹ Doutora em Teoria Literária pela PUC/RS e pós-doutora em Teoria Literária pela UNICAMP. Professora e pesquisadora da Universidade Feevale e bolsista em produtividade do CNPq. Integra o grupo de pesquisa “Linguagens e Manifestações Culturais” (Feevale) e coordenadora do grupo de pesquisa “A Ficção de Machado de Assis: Poética e Contexto”. E-mail: <juracy@feevale.br>.

² Graduada em Letras-Português, pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS. Mestranda em Processos e Manifestações Culturais, na Universidade Feevale, bolsista PROSUC/CAPES. E-mail: <marcia_r_welter@hotmail.com>.

Gesellschaft anwesend waren und dass sie nicht beurteilt wurden, weil sie offen in der offiziellen Korrespondenz benutzt wurden.

Schlüsselwörter: diplomatische Beziehungen; **Olga**; Literatur; Geschichte; Fernando Morais.

Resumo: O entrecruzamento de história e de literatura sempre foi um campo fértil para as investigações de ambos os campos. A narrativa **Olga**, de Fernando Morais (2008), conta a vida de Olga Benário, a esposa judia e comunista de Luís Carlos Prestes que esteve no Brasil para realizar uma revolução comunista e foi deportada para a Alemanha nazista. A obra de Morais oferece um panorama das sociedades brasileira e alemã da primeira metade do século XX e, no processo de reconstrução do passado, Morais utiliza vestígios históricos, como recortes de jornais e cartas, para demonstrar as relações diplomáticas travadas entre Brasil e Alemanha e Brasil e Estados Unidos da América. A partir disso, no presente trabalho, exploram-se as significações provenientes das relações diplomáticas entre esses países, no final da década de 30 e início da década de 40, realizando um confronto entre literatura e história com base no texto “O Estado Getulista (1930-1945)”, de Boris Fausto (2002). Para isso, são utilizados os pressupostos teóricos de Keith Jenkins (2009), que afirma que a história é um constructo pessoal no qual o historiador, a partir de vestígios do passado, elabora a sua versão dos fatos; de Regina Zilberman (1989), que aponta que o modo como a obra se apropria de elementos do cotidiano indica seu contato com a sociedade do período; e de Mary Del Priore (2009), que afirma que o texto biográfico lança luzes sobre um explícito — ao propor a análise da sociedade de uma época — e de um implícito — ao reunir em um indivíduo os conflitos de um período e da sociedade de um tempo. Assim, valendo-se de uma investigação de cunho indutivo e de revisão bibliográfica, pode-se perceber que os contatos da polícia brasileira com um funcionário da embaixada norte-americana, na ocasião das prisões de membros da revolução socialista, tinham por intuito extinguir o comunismo do Brasil; igualmente, que a manifestação de ideais antisemitas e a aberta colaboração com a Gestapo, por meio de um diplomata brasileiro em Berlim, revelam que esses pensamentos se faziam presentes na sociedade do período e que não eram recriminados, uma vez que eram expressos de modo aberto em correspondências oficiais.

Palavras-Chave: relações diplomáticas; **Olga**; literatura; história; Fernando Morais.

INTRODUÇÃO

A história de **Olga** (2008), de Fernando Morais, narra a vida de Olga Benário, a partir de uma reconstituição que o autor realiza por meio de documentos e entrevistas com pessoas que conviveram com a militante socialista. A trama inicia com a ação do resgate, da prisão de Moabit, um membro influente do movimento socialista alemão e companheiro de Olga, em abril de 1928, em Berlim. O leitor, desde as primeiras linhas, percebe a militância de Olga e é envolvido por uma descrição positiva da protagonista, caracterizada como destemida, corajosa e fiel aos seus princípios.

Na sequência da narrativa, Olga e Otto, seu companheiro, mudam-se para a União Soviética, onde a personagem se engaja de modo intenso com o movimento socialista, realizando, inclusive, treinamento militar. Olga é designada para acompanhar Luís Carlos Prestes em seu retorno para o Brasil e auxiliar na revolução socialista que deveria ser executada no país latino-americano.

No caminho para a América, as duas personagens se envolvem para além dos compromissos de trabalho e casam-se. No Brasil, a revolução socialista é um intento fracassado e, após meses se escondendo, Olga e Prestes são capturados. Na prisão, Olga descobre estar grávida de Prestes e, mesmo tendo o direito garantido por lei de permanecer no país, pois estava esperando um filho de cidadão brasileiro, passa por um processo de deportação, sendo enviada, grávida de sete meses, para a Alemanha de Adolf Hitler.

Judia e comunista, as piores características que um indivíduo poderia ter nas décadas de 30 e 40 do século XX, Olga dá à luz a Anita Leocádia Prestes em uma prisão alemã, e sofre para que a paternidade da filha seja reconhecida. Quando, finalmente, é declarada filha de Prestes, a menina é

arrancada dos braços da mãe, que só fica sabendo que a filha fora entregue para a sogra meses depois, em um campo de concentração nazista. Por fim, Olga é sentenciada à morte, como tantos outros judeus durante a II Guerra Mundial, sendo enviada para uma câmara de gás.

Para construir essa narrativa, Morais vale-se de um recurso extremamente fecundo: o entrecruzamento de história e ficção. Esse procedimento se destaca pelo preenchimento de lacunas, quando não foi possível recuperar a totalidade dos fatos, como afirma o autor, e por vestígios do passado, de que é exemplo a transcrição de correspondências do embaixador brasileiro em Berlim. Assim, para analisar as relações diplomáticas presentes na diegese, explorar suas significações e realizar o confronto entre fatos históricos e sua representação ficcional, o presente artigo utiliza-se de método indutivo e de revisão bibliográfica. O artigo divide-se em duas partes: na primeira, sintetizam-se perspectivas teóricas relacionadas à biografia, ao fazer do historiador e à apropriação artística de elementos do cotidiano em textos ficcionais; na segunda, é realizado o confronto entre história e ficção.

PERSPECTIVAS TEÓRICAS

A biografia, consoante Mary Del Priore (2009), é uma das primeiras formas de história e, embora fosse considerada por muitos como o “aleijão da história”, ela também é “convite à viagem artificial no passado” (DEL PRIORE, 2009, p. 8).

A biografia desfaz também a falsa oposição entre indivíduo e sociedade. O indivíduo não existe só. Ele existe ‘numa rede de relações sociais diversificadas’. Na vida de um indivíduo, convergem fatos e forças sociais, assim como o indivíduo, suas ideias, representações e imaginário convergem para o contexto social ao qual ele pertence.

(DEL PRIORE, 2009, p. 10)

Nessa perspectiva, o indivíduo biografado é, ao mesmo tempo, ator crítico e produto de sua época, lançando luzes sobre a história de dois modos distintos:

Um explícito, pela iniciativa voluntária do observador que propõe uma análise da sociedade na qual o personagem está inscrito. O outro, implícito, avaliado no percurso do personagem que ilustra, por sua vez, as tensões, conflitos e contradições de um tempo, todos essenciais para a compreensão do período. Neste caso, o indivíduo encarna, ele mesmo, tais tensões.

(DEL PRIORE, 2009, p. 11)

Percebe-se, assim, que a escrita de biografias é marcada pela reconstituição das coisas do passado (DEL PRIORE, 2009, p. 11) e que o escritor desempenha um papel semelhante ao do historiador, pois recupera o passado por meio de vestígios, cartas, jornais, livros, fotografias, etc. (JENKINS, 2009).

Conforme Keith Jenkins (2009, p. 31),

nenhum historiador consegue abarcar e assim recuperar a totalidade dos acontecimentos passados, porque o ‘conteúdo’ desses acontecimentos é praticamente ilimitado. Não é possível relatar mais do que uma fração do que já ocorreu, e o relato do historiador nunca corresponde exatamente ao passado.

Porque o historiador não pode retornar ao passado para verificar como as coisas aconteceram, o fato sempre chegaria às pessoas por meio de uma narrativa, e a história seria como “um constructo pessoal, uma manifestação da perspectiva do historiador como ‘narrador’” (JENKINS, 2009, p. 32). Todavia, os vestígios impediriam o historiador de “criar” o que aconteceu a partir de sua imaginação (JENKINS, 2009).

Nessa perspectiva, a transcrição de cartas, trechos de jornais, entre outros vestígios do que ocorreu, podem representar, como destaca Regina Zilberman (1989, p. 100), “o modo como a obra se apropria dos elementos do cotidiano e reelabora-os artisticamente”, indiciando os contatos com a realidade de uma sociedade. Assim, nesse movimento de reconstituição do passado, que implica o

preenchimento de lacunas, esses artefatos são interpretados pelo historiador, que lhes atribui significados, os quais podem despertar significações renovadas no leitor.

A NARRATIVA OLGA E A REPRESENTAÇÃO DE POSICIONAMENTOS ANTISSEMITAS EM FUNCIONÁRIOS DO GOVERNO BRASILEIRO, NO BRASIL E NO EXTERIOR

Na “Apresentação” da obra, Fernando Morais evidencia o processo de reconstituição da história que teve de realizar para contar a vida de Olga Benário. Para escrever a narrativa, Morais realizou um árduo percurso de investigação que, no Brasil, segundo o autor, não gerou muitos resultados, uma vez que a maioria dos registros apenas caracterizavam Olga como a esposa de Prestes. O escritor, então, deu continuidade às suas buscas fora do país:

De Berlim parti para Milão, onde dediquei tempo integral no Archivio Storicodel Movimento Operaio Brasiliano [...], no qual está depositada boa parte da memória operária e comunista brasileira. As entrevistas e investigações feitas na Europa e no Brasil remetiam-se a outros endereços: o National Archives e os arquivos do Departamento de Estado, em Washington — e o primeiro recesso parlamentar disponível foi dedicado às pesquisas nos Estados Unidos. [...] fiz um fascinante mergulho na papelada que me custou a modesta quantia de cinquenta centavos de dólar cada cópia xerográfica: além de incontáveis documentos secretos referentes à vida de minhas personagens, havia material abundante sobre a repressão à revolta comunista de 1935 no Brasil. Ironicamente eu iria encontrar, no coração de Washington, relatos copiosos sobre as torturas infligidas pela polícia brasileira ao dirigente comunista alemão Arthur Ewert, pistas indiscutíveis sobre a ação de espíões na direção do Partido Comunista brasileiro e detalhes sobre o desmantelamento da revolta de 1935 — tudo isso escrito por um agente do governo norte-americano. Para meu espanto, pude ver depositados em Washington (e disponíveis a cinquenta cents) documentos internos do Partido Comunista brasileiro desconhecidos aqui e que tinham sido misteriosamente baldeados para os Estados Unidos.

(MORAIS, 2008, p. 12)

Além dessas pesquisas documentais, Morais se valeu também do recurso de entrevistas, feitas com pessoas que conheceram Olga Benário:

Os poucos sobreviventes que testemunharam sua saga — na Alemanha e no Brasil — eram, no mínimo, octogenários, nem todos com memória ou condições de saúde para desenterrar detalhes de episódios acontecidos meio século antes.

Minha primeira e óbvia investida foi sobre Luís Carlos Prestes. [...] Dono de uma memória prodigiosa, Prestes foi capaz de reviver com precisão a hora de um embarque ou as exatas palavras de um diálogo ocorrido há cinquenta anos. Foram poucos os casos de informações dadas por ele que, verificadas em processos e documentos oficiais da época, resultaram incorretos.

(MORAIS, 2008, p. 9-10)

Ao expor o seu processo de investigação, o escritor evidencia o papel de historiador que desempenhou ao recuperar vestígios do passado para contar a história de Olga. Ao mesmo tempo, Morais também pretende atribuir fidedignidade à sua produção, para que o leitor acredite que a narrativa que vai ler é apoiada na veracidade dos atos do passado, relatados do modo como aconteceram, e não em decorrência da interpretação e do posicionamento ideológico de seu autor:

Este livro não é *minha versão* sobre a vida de Olga Benario ou sobre a revolta comunista de 1935, mas aquela que acredito ser a *versão real* desses episódios. Não vai impressa aqui uma só informação que não tenha sido submetida ao crivo possível da confirmação. Qualquer incorreção que for localizada ao longo desta história, entretanto, deve ser debitada exclusivamente à minha impossibilidade de confrontá-la com versões diferentes.

(MORAIS, 2008, p. 15, grifos do autor)

Entretanto, Moraes não consegue realizar o distanciamento que expõe em sua “Apresentação” durante toda a narrativa. Em diversos momentos, devido à ausência de documentos, provas ou informações obtidas em entrevistas, o escritor preenche lacunas e, ao fazê-lo, vai expondo suas avaliações e posicionamentos. Esse movimento é perceptível principalmente nos diálogos e em descrições em que o narrador tem acesso aos sentimentos das personagens.

Um dos vários exemplos do emprego desse recurso é a entrevista feita pelo embaixador americano com presos da revolução socialista. Após o fracasso do levante da Aliança Nacional Libertadora (ANL), liderado por Luís Carlos Prestes, o governo brasileiro realizou uma verdadeira “caça às bruxas” para localizar e prender as pessoas envolvidas, tanto com a insurreição quanto com movimentos e partidos de esquerda. Nesse processo, foram presos e torturados pessoas próximas a Prestes e que estavam comprometidas com a revolução. Entre eles estavam Arthur Ewert, militante do Partido Socialista, que participara de movimentos em diferentes países, e sua esposa Elise, ligada a atividades de assessoramento político:

Ewert perdeu a paciência e falou pausadamente, com firmeza:

— Senhor Theodore Xanthaky: eu e minha mulher estamos sendo espancados há vários dias por policiais nazistas e por russos brancos emprestados à polícia brasileira. Eles estão tentando obter nomes e endereços que, sob nenhuma circunstância, eu ou minha mulher daríamos. Nenhum de nós disse rigorosamente nada à polícia. E muito menos diremos ao senhor.

(MORAIS, 2008, p. 132)

Logo ao entrar na cela notou que também ela havia sido muito espancada e machucada, embora parecesse estar em melhores condições que o marido. Educadamente Sabo repetiu ao agente da embaixada americana o que ele ouvira de Ewert: o que os policiais nazistas e brasileiros não conseguiram com pancadas ele não obteria com bons modos. Xanthaky insistiu em saber mais sobre as atividades dela no Brasil e os contatos do casal com dirigentes comunistas e militares. Ela reiterou que nada tinha a dizer.

(MORAIS, 2008, p. 133-134)

A partir dos dois excertos, nota-se o tratamento desumano dado aos presos pela polícia brasileira. Com o auxílio de policiais nazistas, pois em diversos momentos da narrativa são feitas referências ao alemão impecável praticado pelos soldados, a polícia brasileira valia-se da tortura para tentar obter informações sobre os demais membros envolvidos na revolução. Também é possível estabelecer relações entre as práticas de tortura e a forma autoritária de governo vigente no Brasil naquele momento. Um governo não legítimo, interessado em manter-se no poder, abria brechas para que fossem realizadas práticas ilegais no tratamento dos presos.

Especificamente sobre a revolução socialista, Boris Fausto (2002) destaca que “ao que tudo indica, a tentativa de golpe no Brasil representava o canto de cisne da linha política anterior. Ele foi alentado pelas informações fantasiosas dos comunistas brasileiros, dando conta da existência de um clima pré-revolucionário no país” (FAUSTO, 2002, p. 198). Essa insurreição fracassada abriu as portas para que o governo tomasse medidas drásticas de caráter totalitário (FAUSTO, 2002):

Durante o ano de 1936, o Congresso aprovou todas as medidas excepcionais solicitadas pelo Poder Executivo para reprimir os comunistas e a esquerda em geral. [...] Em janeiro de 1936, o ministro da Justiça anunciou a formação de uma Comissão Nacional de Repressão ao Comunismo, encarregada de investigar a participação de funcionários públicos e outras pessoas em atos ou crimes contra as instituições políticas e sociais. Um tribunal de exceção — o Tribunal de Segurança Nacional — começou a funcionar em fins de outubro de 1936. A princípio, o TSN se destinava apenas a julgar os comprometidos na insurreição de 1935, mas acabou se transformando em um órgão permanente, que existiu durante todo o Estado Novo.

(FAUSTO, 2002, p. 199)

Outro aspecto importante na sequência da narrativa é a presença do embaixador norte-americano em uma prisão brasileira, destinada, especialmente, a presos comunistas:

— Não se preocupe com isso, mister Xanthaky. Posso lhe assegurar que o senhor é o primeiro e será o único estranho aos quadros da nossa polícia a ter o privilégio de falar com os presos. Aqui o senhor tem carta branca para interrogar quem quiser.

— E quanto a Prestes, o senhor tem notícias dele?

— Como mister Xanthaky representa um governo que é nosso aliado na luta contra o comunismo, posso dar-lhe em primeira mão uma informação confidencialíssima: há dias prendemos um casal de belgas, Léon Jules Vallée e sua mulher, Alphonsine. [...] A propósito, doutor, tanto a ficha de Vallée quanto qualquer outra que interesse, estão a sua disposição. O doutor Jullien fará cópias de tudo o que o senhor quiser.

Xanthaky queria saber mais de Prestes:

— Que acontecerá ao capitão Luís Carlos Prestes?

— A ordem que temos é de não trazê-lo vivo.

As primeiras luzes do dia apanharam Theodore Xanthaky ao lado de um operador de códigos da embaixada americana, transmitindo um minucioso telegrama ao Departamento de Estado sobre a conversa que mantivera com Ewert e Elise.

(MORAIS, 2008, p. 135)

A partir do posicionamento do embaixador Xanthaky, que revela interesse nas questões brasileiras junto ao chefe da polícia política, o capitão Miranda Correia, e do tratamento cordial demonstrado pelo comandante para com o embaixador, percebe-se que Brasil e Estados Unidos mantinham relações de cooperação. Elas encontravam-se calcadas em no interesse comum em combater o comunismo.

Entretanto, embora demonstrasse ter boas relações com os Estados Unidos, o governo brasileiro também mantinha certa proximidade com a Alemanha nazista, como demonstra o trecho a seguir, que está intimamente relacionado com a esposa de Prestes, Olga Benário. “Olga não ignorava que corria o risco de ser deportada. Durante os dez dias no prédio da rua da Relação, ouvira notícias de que, desde a revolta, Getúlio Vargas devolvera à Europa centenas de ‘estrangeiros indesejáveis’” (MORAIS, 2008, p. 173).

No que cabe às relações brasileiras com outros países durante as décadas de 30 e 40 do século XX, conforme Boris Fausto (2002, p. 209), “o governo brasileiro adotou uma orientação pragmática; tratou de negociar com quem lhe oferecesse melhores condições e de tirar vantagem da rivalidade entre as grandes potências”. Entre os anos de 1934 e 1940, a Alemanha teve uma participação crescente no comércio brasileiro, e, após o golpe de 1937, os militares pressionaram para um maior entendimento com o país (FAUSTO, 2002).

Por outro lado, o Brasil também mantinha proximidade com os Estados Unidos da América, como fica exposto no trecho em que o embaixador estadunidense frequenta uma prisão brasileira:

Os Estados Unidos adotaram uma política combinada de pressão de cautela diante do avanço da Alemanha. Grupos econômicos americanos — investidores, banqueiros, importadores — desejavam a adoção de represálias contra o Brasil. Roosevelt preferiu evitar medidas extremas que poderiam levar o Brasil a aliar-se com a Alemanha ou a seguir um caminho nacionalista radical. Em círculos do governo e na área econômica, chegou a existir uma clara opção pelo maior entendimento com os Estados Unidos ou com a Alemanha. Osvaldo Aranha, embaixador em Washington a partir de 1934, e Valentim Bouças, representante da IBM no Brasil, alinharam-se no campo americano; elementos da cúpula militar, como Dutra e Góis Monteiro, revelaram simpatia pela Alemanha.

(FAUSTO, 2002, p. 210)

Durante um bom período, a polícia brasileira não soube identificar Olga pelo nome, apenas sabia que ela era esposa de Prestes. Entretanto, esse mistério seria solucionado pela embaixada brasileira em Berlim que possuía relações próximas com a Gestapo, a brigada do Partido Nazista:

o embaixador José Joaquim Moniz de Aragão brindava seus superiores no Brasil com preciosas informações que obtinha nos quartéis da organização. Regularmente chegavam ao Itamaraty contribuições espontâneas de Aragão contendo relatórios sobre as atividades da chamada ‘subversão internacional’ na Europa. Era com especial deleite que o diplomata brasileiro identificava sobretudo os que fossem, como ele dizia, ‘da raça israelita’.

(MORAIS, 2008, p. 174)

Em carta transcrita literalmente na narrativa, o embaixador José Joaquim Moniz de Aragão revela o seu preconceito e um posicionamento que se coaduna com os ideais nazistas:

Senhor Ministro: Em aditamento ao meu ofício nr. 136, de 16 do corrente mês, enviei a Vossa Excelência no dia 21 deste mês o telegrama de nr. 40 resumindo uma série de informações que me foram prestadas em caráter estritamente confidencial pelo serviço secreto alemão. O referido serviço, ao me fornecer os aludidos dados, mais uma vez pediu que fizesse notar sobre a inconveniência de ser aí divulgada a origem das comunicações feitas em caráter absolutamente confidencial, pois isso poderá prejudicar a ação dos informantes e expô-los à vingança por parte dos agentes da III Internacional. As fichas de identificação de Harry Berger, que obtive do serviço secreto alemão, e que remeti anexas ao meu ofício confidencial nr. 51, de 4 de fevereiro último, foram publicadas pela maioria dos jornais do Rio de Janeiro e de diversos Estados, com a menção de terem sido fornecidas pela polícia alemã. Tratando-se de uma comunicação que me foi feita, como disse, confidencialmente, esse fato causou aqui desagradável impressão e confesso que fiquei surpreendido ao me mostrarem exemplares de 'A Noite' e de 'O Globo' com a reprodução das referidas fichas sem que nem ao menos tivessem apagado as notas indicativas de serem provenientes da polícia de Berlim. Respeitosamente devo insistir, a pedido das autoridades da Gestapo, a fim de que no futuro esse fato seja evitado. Tratando de assunto de nosso próprio interesse, estou certo de que Vossa Excelência intervirá do melhor modo no sentido indicado. [...]

Além do mais, como retribuição aos serviços que me tem prestado a Gestapo, e pelo meu intermédio, seria justo, a meu ver, que conforme desejo que me tem manifestado, comunicássemos as cópias de documentos apreendidos aí em poder de extremistas e que eventualmente se refiram direta ou indiretamente à ação do comunismo na Alemanha. [...]

Tenho procurado exercer uma severa vigilância no serviço de vistos em passaportes de viajantes que se destinem a portos brasileiros. Na maioria esses indivíduos são judeus e se apresentam como turistas exibindo passagens de primeira classe e certificados bancários, quase todos concedidos pelo Iwria Bank, desta capital. Deve ser considerado que as aludidas passagens são, na maioria dos casos, tomadas em vapores franceses cujo custo é inferior ao que cobram as companhias alemãs de navegação para a classe única ou mesmo de segunda classe. É estranhável que certos indivíduos, mesmo sendo sapateiros, alfaiates, marceneiros etc. se instalam genericamente comerciantes e pretendam ser considerados como turistas, e embora exibam passagens de ida e volta não consta que nenhum deles tenha regressado do Brasil.

Nessas condições tratei de saber exatamente detalhes sobre o Iwria Bank, e pela investigação procedida posso afirmar que se trata de um banco israelita bastante suspeito, pois parece se ocupar principalmente dos interesses financeiros dos proprietários e profissionais israelitas que aqui ainda residem. Não há dúvida que esse banco tem agido ilegalmente, facilitando a evasão de capitais de judeus para o estrangeiro, e há fundada suposição de que também opere no sentido de transferir dinheiro para a propaganda comunista, principalmente na Tchecoslováquia e possivelmente para outros países. Nessas condições, determinei e espero merecer aprovação de Vossa Excelência para que nosso Departamento Consular não mais aceite garantias bancárias daquele estabelecimento.

Moniz de Aragão (MORAIS, 2008, p. 174-179)

O excerto, além de evidenciar uma relação próxima do funcionário a serviço do governo brasileiro no exterior com órgãos do governo nazista, também revela que o governo brasileiro estava ciente dessas relações e obtinha proveito delas, como fica expresso nas colaborações fornecidas pela Gestapo.

A proximidade entre o embaixador brasileiro e o governo nazista também é explicitada na publicação de notícias na **Folha da Noite**, em 17 de julho de 1936:

Revestiu-se de grande solenidade a entrega de credenciaes ao chanceller Hitler pelo embaixador brasileiro — Importante discurso pronunciado pelo sr. Muniz de Aragão — Restabeleceu-se no Reich os costumes abolidos após a victoria do nacional-socialismo

BERLIM, 17 — Por ocasião da entrega de suas credenciaes ao chanceller Hitler, o embaixador do Brasil, sr. Muniz Aragão, pronunciou o seguinte discurso:

'Excellencia, tenho immensa honra de fazer entrega a v. exa. das credenciaes pelas quaes o presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil se digna acreditar-me, na qualidade de embaixador extraordinario e plenipotenciario, junto de vossa excellencia. Sinto-me

particularmente honrado e feliz em poder manifestar novamente, a v. exa os profundos sentimentos de amizade que o meu paiz sente pela nação allemã e, ao mesmo tempo, o grande interesse que o governo do Brasil atribue ao desenvolvimento sempre crescente das excellentes relações que unem felizmente as nossas patrias. Aprecio, no seu justo valor, a grande honra que me coube por ser o primeiro embaixador dos Estados Unidos do Brasil acreditado na Allemanha, porque sei bem que a elevação á mais alta categoria das representações diplomaticas dos nossos dois paizes é uma prova do valor que empresta o Brasil á Allemanha e ás suas relações mutuas. Tenho, assim perfeita consciencia da significação elevada e honrosa da nova missão que me foi confiada. Vossa Excellencia pode estar certo de que, para o exito das minhas novas funcções, darei o melhor dos meus esforços e todo o meu entusiasmo. Posso assegurar a v. exa, que o meu governo está sempre decidido a estreitar os laços que nos unem, indo ao encontro da necessidade de intensificar a nossa colaboração nos dominios politicos, economicos, commercial e cultural, e, especialmente, no da defesa da ordem e dos fundamentos das nossas civilizações. Estou convencido, por experiencia propria, de que os nossos esforços nesse sentido serão muito facilitados e espero poder continuar a merecer de v. exa. o mesmo benevolente apoio com que me honrou até agora’.

(OS GOVERNOS, 1936, *on-line*)³

Todavia, não eram apenas funcionários no exterior que expressavam ideias antissemitas e preconceituosas por meio de seus officios. No Brasil, o processo de Olga Benário Prestes corria, enquanto o antissemitismo se disseminava:

Embora a ameaça de expulsão fosse cada vez mais iminente, uma ponta de esperança permitia que Olga sonhasse ter seu filho no Brasil: apesar do estado de sítio que acabava de ser renovado, apesar do clima de anticomunismo e de hostilidade aos judeus que se disseminava no Brasil, apesar da indisfarçada simpatia que o governo Vargas manifestava pelo nazismo na Alemanha, a Constituição brasileira, que continuava em vigor, garantia às mulheres que estivessem esperando filhos de pais brasileiros o direito de tê-los no país. Não lhe importava continuar na prisão, pois sabia que um dia tanto ela quanto Prestes acabariam sendo libertados. O que a aterrorizava era a perspectiva de ser enviada ao seu país de origem. Cair nas mãos de Hitler, para ela que, além de judia, era comunista, seria o fim de tudo.

(MORAIS, 2008, p. 191)

Por fim, infringindo a constituição, que impedia que mulheres grávidas de brasileiros fossem deportadas, e ignorando o fato da gestação avançada, o governo brasileiro entregou Olga à Alemanha nazista. Tudo para “punir” Prestes — o verbo foi empregado na narrativa e revela o posicionamento político-ideológico do escritor —, que era odiado por membros do alto escalão militar brasileiro. Alegavam que não havia uma certidão de casamento oficial que comprovasse a união do casal, o que permitia a exportação.

Grávida de sete meses, Olga foi enviada, em um navio alemão, diretamente à Alemanha nazista — já que, em outros portos europeus, navios com passageiros deportados com destino à Alemanha eram impedidos de prosseguir viagem, e os presos, resgatados —. Ao chegar à sua nação de origem, Olga foi retirada do navio pela polícia nazista e levada diretamente para a prisão. Ao chegar à casa de detenção, Olga percebeu que se tratava de um local destinado a presas grávidas. Foi nesse espaço, e na Alemanha de Hitler, que ela deu à luz a sua filha e de Prestes, Anita Leocádia.

Após o nascimento da filha, Olga pede à Gestapo para enviar um requerimento à embaixada brasileira em Berlim, com o intuito de solicitar que a menina fosse registrada como cidadã brasileira, já que era filha de Prestes. Na sequência, a transcrição do pedido feito por Olga:

Berlim, 9 de dezembro de 1936
A Embaixada do Brasil
Berlim

Na qualidade de cidadã da República Brasileira, solicito que seja feito o registro de Anita Leocádia Prestes, nascida em 27-II-36, em Berlim, filha do capitão Luís Carlos Prestes e de sua esposa Olga Benario Prestes.

³ Optou-se por manter a grafia original do excerto.

Ao mesmo tempo desejo saber se me podem indicar o atual paradeiro de minha sogra, sra. Leocádia Prestes e, se possível, o seu endereço.

Peço que dirijam sua resposta à Geheime Staatspotizei (Gestapo), sob o n. 242813 - II I A I, para O. Benario Prestes.

Com estima e consideração,
O. Benario Prestes.

(MORAIS, 2008, p. 241-242)

Entretanto, no mesmo dia, a Gestapo solicitou à embaixada brasileira em Berlim a data exata da prisão de Olga e Prestes, para certificar-se a respeito da paternidade da criança.

Embora os dois pedidos tivessem chegado quase simultaneamente à legação brasileira, o tratamento dado a cada um deles revelaria, outra vez, a subserviência do embaixador José Joaquim Moniz de Aragão aos comandantes da polícia secreta nazista. A solicitação da Gestapo foi retransmitida ao Brasil horas depois de ter dado entrada na embaixada, através de telegrama assinado pelo próprio embaixador:

Segunda-feira — 20hs. 16 — A polícia daqui pede informações às autoridades brasileiras, urgentemente, sobre a data exata da prisão, aí, de Olga Benario e de Luís Carlos Prestes. Este pedido tem em vista estabelecer a paternidade da criança do sexo feminino. [...]. Rogo responder com urgência.

Moniz de Aragão (MORAIS, 2008, p. 242-243)

Mais uma vez, o embaixador brasileiro na Alemanha dava mostras de seu posicionamento ideológico e da sua subserviência ao governo nazista. Aragão somente remete o requerimento redigido por Olga três semanas após o seu envio. Por sua vez, o Ministério das Relações Internacionais jamais respondeu ao pedido de Olga, o que indica que o Brasil, por meio de seus altos funcionários, mantinha um forte alinhamento político e ideológico com os ideais nazistas.

Quem tentou intervir a favor de Olga, de Prestes e de sua filha foi o jovem advogado Sobral Pinto, que tinha ideais cristãos e havia se encarregado da defesa de Prestes:

Quando Sobral Pinto tentou levar um tabelião até a cela de Prestes, para que este assinasse o atestado de paternidade exigido pela Gestapo, foi informado de que era necessária uma autorização especial do próprio ministro da Justiça. E o ministro, recém nomeado para o cargo, era ninguém menos que José Carlos Macedo Soares, o mesmo que ocupava o Ministério das Relações Exteriores quando da deportação de Olga. Macedo Soares indicara "para cuidar do assunto" sua chefe de gabinete, a consulesa Odette de Carvalho e Souza, uma carola fascinada pela extrema-direita que se deliciava em publicar intermináveis e tediosos "estudos de problemas espirituais, políticos e sociais ligados ao bolchevismo" - entre os quais um alentado tratado sobre "A aliança entre os comunistas de 1935 e os cangaceiros do Nordeste". Valendo-se do poder que o cargo lhe conferia, dona Odette tentou, por todos os meios, impedir que o tabelião recebesse autorização para testemunhar a assinatura de Prestes no atestado de paternidade. Nem mesmo o empenho do advogado Carlos Lassance, recém-nomeado diretor da prisão, para que a autorização fosse dada e o documento assinado logo, conseguiu demovê-la da obstrução. O desespero de Olga, de dona Leocádia e Lígia, de Prestes e Sobral Pinto aumentava a cada dia. De um momento para o outro a Gestapo poderia decretar que a amamentação havia chegado ao fim e simplesmente desaparecer com Anita Leocádia. Embora as gestões tivessem começado em julho, em meados de setembro Sobral Pinto escrevia a dona Leocádia sem uma solução para o problema.

(MORAIS, 2008, p. 244-245)

Percebe-se, assim, que funcionários do alto escalão brasileiro, residentes no Brasil, também apresentam ideias em consonância com os princípios nazistas e com um posicionamento anticomunista. Tais ideias foram difundidas em sociedades do mundo inteiro nas décadas de 30 e 40 do século XX. Conforme Fausto (2002), após o fim da I Guerra Mundial, movimentos totalitários e autoritários foram se espalhando por toda a Europa: em 1922, Mussolini, na Itália, e Stalin, na União Soviética, foram construindo seu poder absoluto, e, em 1933, o nazismo se tornou vitorioso na Alemanha.

No Brasil, surgiram algumas pequenas organizações fascistas na década de 1920. Um movimento expressivo nasceu nos anos 30, quando em outubro de 1932 Plínio Salgado e

outros intelectuais fundaram em São Paulo a Ação Integralista Brasileira (AIB). O integralismo se definiu como uma doutrina nacionalista cujo conteúdo era mais cultural do que econômico.

(FAUSTO, 2002, p. 194)

Segundo Fausto (2002), o movimento autoritário desencadeado no Brasil não possuía o “colorido” das organizações europeias, mas detinha uma grande eficácia, pois os ideais estavam difundidos tanto entre movimentos fascistas, como entre liberais e de esquerda. Assim, uma vez que posicionamentos preconceituosos e autoritários encontravam respaldo em movimentos difundidos na sociedade, não era considerado crime que funcionários do governo apresentassem abertamente esses ideais.

No trecho abaixo, tem-se um exemplo da manifestação de posicionamentos anticomunistas e antissemitas por funcionários do governo brasileiro, que dificultavam a obtenção de documentos devido a envolvimento político socialistas por parte dos solicitantes:

A tortura duraria ainda mais alguns dias. E graças à persistência de Sobral Pinto, no dia 21 de setembro de 1937 o tabelião Luís Cavalcanti Filho finalmente entrava na cela de Luís Carlos Prestes para que fosse lavrada a escritura mediante a qual o preso reconhecia como sua filha a menor Anita Leocádia. No mesmo dia Sobral Pinto despachava a certidão diretamente para a Gestapo, em Berlim. A consulesa Odette de Carvalho e Souza perdera a batalha por uma diferença de dias: em 30 de setembro seria tornado público um certo Plano Cohen, segundo o qual estaria sendo articulada uma nova revolução comunista no Brasil. O plano, cuja autoria o governo atribuiu ao Comintern, tinha sido, na realidade, inventado pelo capitão Olympio Mourão Filho, oficial integralista e futuro detonador do golpe militar de 1964, já como general. A farsa foi utilizada para um novo e dramático endurecimento político: na manhã de 1º de outubro, Getúlio Vargas — que desde 1934 era presidente constitucional, eleito pelo Congresso para um mandato que deveria durar até 1938 — decretou novo estado de guerra. E no dia 10 de novembro o Brasil entraria no Estado Novo, que instituiria formalmente a ditadura getulista. Se dona Odette tivesse conseguido impedir por mais alguns dias a lavratura do atestado, o cuidadoso plano de dona Leocádia certamente teria naufragado. Até porque uma das primeiras vítimas da prorrogação do estado de guerra viria a ser o próprio diretor do presídio, Carlos Lassance, que logo no dia 1º de outubro passava da condição de carcereiro à de encarcerado da Casa de Detenção.

(MORAIS, 2008, p. 246-247)

Nesse excerto, em que finalmente é obtido o documento que comprova a paternidade de Anita, existe uma relação direta com um evento da história brasileira, o Plano Cohen. De origem dúbia, a “descoberta” desse plano serviu para que o governo endurecesse ainda mais as medidas em relação aos comunistas e para se tornar, definitivamente, uma ditadura, a do Estado Novo:

Ao longo de 1937, para aparar possíveis dificuldades regionais, o governo interveio em alguns Estados e no Distrito Federal. Faltava porém um pretexto para reacender o clima golpista. Ele surgiu com o Plano Cohen cuja verdadeira história tem muitos aspectos obscuros. Um oficial integralista — o capitão Olímpio Mourão Filho — foi surpreendido ou deixou-se surpreender, em setembro de 1937, datilografando no Ministério da Guerra um plano de insurreição comunista. O autor do documento seria um certo Cohen — nome marcadamente judaico, que poderia ser também uma corruptela de Bela Khun, líder comunista húngaro.

(FAUSTO, 2002, p. 199)

Esse foi o pretexto para que, no dia 10 de novembro de 1937, tropas da polícia militar fechassem o Congresso (FAUSTO, 2002).

À noite, Vargas anunciou uma nova fase da política e a entrada em vigor de uma carta constitucional elaborada por Francisco Campos. Era o início da ditadura do Estado Novo.

O regime foi implantado estilo autoritário, sem grandes mobilizações. O movimento popular e os comunistas tinham sido abatidos e não poderiam reagir; a classe dominante aceitava o golpe como coisa inevitável e até benéfica. O Congresso dissolvido submeteu-se, a ponto de oitenta de seus membros irem levar solidariedade a Getúlio a 13 de novembro, quando vários de seus colegas estavam presos.

(FAUSTO, 2002, p. 200)

Felizmente, para Olga e Prestes, a paternidade da filha conseguira ser reconhecida antes desses incidentes. Todavia, o desfecho para Olga não seria feliz. Após ter a filha arrancada de seus braços — inicialmente Olga não sabia que Anita fora entregue à sogra e à cunhada —, Olga foi enviada para um campo de concentração nazista pelos crimes de ser judia e comunista. No período em que esteve no campo, Olga foi submetida a seções de interrogatórios, a trabalhos forçados e a torturas. Por fim, ela teve o mesmo destino que milhares de outros judeus, comunistas, ciganos, negros e homossexuais: foi morta em uma câmara de gás em Bernburg.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a constituição de sua narrativa, Fernando Morais assume, consoante a perspectiva teórica de Keith Jenkins (2009), a função de historiador, pois reconstitui o passado por meio de seus vestígios. Nesse processo, porque não consegue recuperar a totalidade dos fatos, o escritor preenche lacunas e acaba por expressar também seu posicionamento político-ideológico.

Ao inserir, na história, elementos da sociedade das décadas de 30 e 40 do século XX no Brasil e no mundo, como o antissemitismo e anticomunismo, ideologia assumida por altos funcionários do governo brasileiro, tanto no Brasil como no exterior, a obra demonstra sua relação com a sociedade do período que representa, como destaca Regina Zilberman (1989). Ao trazer à tona essas duas questões delicadas do século XX, o socialismo e o judaísmo, a biografia romanceada de Morais lança luzes sobre aspectos explícitos e implícitos da sociedade, como é apontado por Mary Del Priore (2009). O explícito se refere à análise da sociedade em que a personagem está inserida (DEL PRIORE, 2009). Na narrativa **Olga**, isso se dá por meio da exposição de valores e posicionamentos político-ideológicos, como o socialismo e o judaísmo. Já o implícito diz respeito à capacidade de unir em uma única personagem as contradições mais expressivas de uma época (DEL PRIORE, 2009). Em **Olga**, isso ocorre na personagem homônima que, sendo judia e comunista, vivencia e permite ao leitor experimentar tensões da sociedade das décadas de 30 e 40 do século XX.

Nesse sentido, ao expor questões delicadas, como os posicionamentos preconceituosos, e apresentar vestígios do passado, como a transcrição de cartas e notícias de jornais, a narrativa explora o entrecruzamento de história e ficção. Assim, ao realizar o confronto entre a ficção e a história, a partir das considerações de Boris Fausto (2002), percebe-se que o Brasil mantinha relações com potências de posicionamentos antagônicos, como os Estados Unidos e a Alemanha, com o objetivo de privilegiar os próprios interesses. Também é possível perceber que ambas as nações detinham influência e agiam dentro do país: os Estados Unidos, por meio de seu embaixador, desejava combater o socialismo; a Alemanha, por meio de serviços prestados pela Gestapo, que eram retribuídos pelo governo brasileiro com a deportação de judeus e socialistas.

No que cabe aos ideais fascistas manifestados por funcionários do governo brasileiro, tanto no Brasil como no exterior, eles representavam uma parcela do autoritarismo presente em todo mundo. Por manifestar esses princípios abertamente por meio de correspondências oficiais, os funcionários demonstravam que o governo se associava a tais posicionamentos, uma vez que não eram repreendidos.

REFERÊNCIAS

FAUSTO, Boris. O Estado Getulista (1930-1945). In: _____. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p. 185-218.

OS GOVERNOS do Brasil e da Alemanha estreitam os laços das suas relações. **Folha da Noite**, São Paulo, 1936. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil_17jun1936.htm>. Acesso em: 20 nov. 2019.

JENKINS, Keith. O que é a História? In: _____. **A História repensada**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 23- 52.

MORAIS, Fernando. **Olga**. São Paulo: Companhia de Letras, 2008.

RICŒUR, Paul. O entrecruzamento da História e da ficção. *In*: _____. **Tempo e narrativa**. Tomo III. Campinas: Papirus, 1997.

PRIORE, Mary Del. Biografia: quando o indivíduo encontra a história. **Topoi**, v. 10, n. 19, jul- dez. 2009, p. 7-16. Disponível em:

<http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi19/topoi%2019%20-%2001%20artigo%201.pdf>. Acesso em: 11.jun. 2019.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

O SENHOR EMBAIXADOR: O INTELECTUAL ENGAJADO EM CONTEXTO INTERNACIONAL

*O Senhor Embaixador: the engaged
intellectual in an international context*

Mariana Figueiró Klafke¹

Abstract: *This article proposes an analysis of Erico Verissimo's novel **O senhor embaixador** (1965) from two perspectives: the issue of intellectuals engagement and the author's view on relations between the United States of America and Latin America. The themes mobilized in this study are related to and enhance each other in some aspects, as both contribute to understand Verissimo's political vision and his position in relation to other artists of his time. The research presented here included theoretical research on engagement in the literature, exposure of the author's diplomatic and international experience, bibliographical review of the novel's critique, and analysis of the book. In Erico Verissimo's literature, the theme of the intellectual's engagement in a violent revolution is recurrent: in addition to **O senhor embaixador**, the theme also appears in *Saga* (1940), **O arquipélago** (1961) and **O prisioneiro** (1967). The figure of the man of thought who becomes a man of action is greatly reinforced in the writer's imagination in the second half of the 1960s. According to the author, **O senhor embaixador** would be his opportunity to study the political, economic and social structure of the Latin American republics, as well as their relations with the USA, in addition to “dealing with a problem that has always concerned me: the participation of the intellectual in militant politics and, more specifically, in a violent revolution” (VERISSIMO, 1976, p. 55).). In a historical moment when several Brazilian artists are dealing with the conversion of the intellectual to the militancy, Verissimo also gives his contribution to the theme, but with one important particularity: the novel is not about Brazil, but about an imaginary island called El Sacramento. We seek to explore the reasons for this choice and to understand the vision of political engagement set out in **O senhor embaixador**.*

Keywords: *literature and politics; intellectuals; engagement; imperialism; Erico Verissimo.*

Resumo: Este artigo propõe uma análise do romance **O senhor embaixador** (1965), de Erico Verissimo, sob duas perspectivas: a questão do engajamento do intelectual e a visão do autor sobre as relações entre Estados Unidos da América e América Latina. Os temas mobilizados no estudo se relacionam e se enriquecem em alguns aspectos, pois ambos contribuem para compreender a visão política de Verissimo e sua posição em relação a outros artistas de seu tempo. A pesquisa aqui apresentada incluiu investigação teórica sobre o engajamento na literatura, exposição da experiência diplomática e internacional do autor, revisão bibliográfica da crítica sobre o romance e análise da obra. Na literatura de Erico Verissimo, o tema do engajamento do intelectual em uma revolução de caráter violento é recorrente: além de **O senhor embaixador**, o tema também aparece em *Saga* (1940), **O arquipélago** (1961) e **O prisioneiro** (1967). A figura do homem de pensamento que se torna homem de ação se fortalece muito no imaginário do escritor na segunda metade da década de 1960. De acordo com o autor, **O senhor embaixador** seria sua oportunidade de estudar a estrutura política, econômica e social das repúblicas latino-americanas, bem como suas relações com os EUA, além de “mexer com um problema que sempre me preocupou: a participação do intelectual na política militante e, mais especificamente, numa revolução de caráter violento” (VERISSIMO, 1976, p. 55).

¹ Mestra e doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: <marianaklafke@gmail.com>.

Em um momento histórico em que diversos artistas brasileiros estão tratando da conversão do intelectual à militância, Verissimo também apresenta sua contribuição ao tema, mas com uma particularidade importante: o romance não trata do Brasil, mas sim de uma ilha imaginária chamada El Sacramento. Procuramos explorar os motivos dessa escolha e compreender a visão de engajamento político exposta em **O senhor embaixador**.

Palavras-Chave: literatura e política; intelectuais; engajamento; imperialismo; Erico Verissimo.

INTRODUÇÃO

Este artigo foi elaborado com base em parte da minha pesquisa para tese de doutorado, que investiga a representação do intelectual engajado em romances publicados no período inicial da ditadura civil-militar: **O senhor embaixador** (1965) e **O prisioneiro** (1967), de Erico Verissimo; **Quarup** (1967), de Antônio Callado; **Pessach: a travessia** (1967), de Carlos Heitor Cony; e **Tenda dos Milagres** (1969), de Jorge Amado. Esse recorte procura abarcar uma espécie de cânone de romances que abordam o tema, sendo essas as narrativas mais citadas em estudos sobre o período e os autores consagrados como grandes nomes em nossa literatura. O problema de pesquisa colocado é compreender como autores geracionalmente marcados pelo processo democrático dos anos 1950 e 1960 no Brasil lidaram, em sua literatura, com o golpe de 1964. Desde logo foi possível notar como pontos comuns entre as obras uma tendência de personagens protagônicos ao sacrifício (eventualmente em atitude francamente suicida) e a presença de notável polifonia na exposição de projetos de coletividade, o que apontaria, em nossa hipótese de trabalho, para a formação de projeto literário desses autores em período democrático. Essa situação narrativa contrasta notavelmente com uma produção literária posterior que representaria o período da ditadura de forma fragmentária² ou em relatos pessoais desiludidos e traumatizados³.

Expostas as semelhanças que justificam o recorte, ficou claro também que os romances de Erico Verissimo eram os que mais diferiam do conjunto. Além de ser o único que não deu a seus livros títulos marcados por certo misticismo, as narrativas de Erico não se passavam no Brasil, mas sim em territórios imaginários ou alegóricos, ainda que com claras referências históricas que permitiam situar o cenário em relação a espaços reais. Nos dois romances do autor aqui referidos é central a relação entre os Estados Unidos da América e o terceiro mundo, o que refere a experiência de Verissimo com diplomacia e o conhecimento adquirido nesse processo.

Uma motivação essencial para a escrita desse romance certamente foi a experiência de Erico Verissimo com a diplomacia de Washington, que parece ter levado o escritor a rever sua visão sobre os Estados Unidos da América. Em seus livros de viagem **Gato preto em campo de neve** (1941) e **A volta do gato preto** (1947), Verissimo manifestava simpatia pelos EUA: “o que ele vira fora a mobilização dos norte-americanos na defesa da liberdade e os benefícios que a civilização da alta tecnologia, da livre imprensa e da justiça para todos trouxera àquela nação sob Roosevelt” (BORDINI, 2014, 27). Sua experiência posterior como diretor do Departamento de Assuntos Culturais da Organização dos Estados Americanos (OEA) propiciou outro ponto de vista. Ao visitar diversos países latino-americanos, Verissimo teve oportunidade de observar ações imperialistas por parte do “grande irmão do norte”, que, durante a Guerra Fria, tinha em curso uma forte política de “contenção” do avanço comunista na América. Minchillo (2014) chama a atenção para o fato de que a América Latina aparece desde cedo nos romances de Erico Verissimo, mas a partir de um determinado momento de sua obra surge um elemento de coesão entre as nações latino-americanas que é comum a muitos outros artistas e intelectuais: a contraposição à América anglo-saxã. Ou seja, pensar a condição de latinidade passa pelo questionamento da hegemonia norte-americana, cuja interferência nos demais países da América é constante.

² Como é o caso de **Zero** (1974), de Ignácio de Loyola Brandão, e **A Festa** (1976), de Ivan Ângelo.

³ Por exemplo, **Em Câmara Lenta**, de Renato Tapajós (1974), e **O que é isso, companheiro?** (1979), escrito por Fernando Gabeira.

INTELECTUAIS E ENGAJAMENTO

Nossas principais referências para pensar o engajamento na literatura são dois textos teóricos clássicos, “Que é a literatura?” (1989), de Jean-Paul Sartre, e “*Engagement*” (1991), de Theodor Adorno. Em seu livro, Sartre defende que somente da prosa pode ser exigido algum engajamento por conta do caráter da palavra enquanto signo ideológico. Para o filósofo, sendo a literatura veículo de ideias, é cabível perguntar ao escritor: com que finalidade você escreve? Você tem algo a dizer que valha a pena ser comunicado? O papel do escritor seria garantir que ninguém possa ignorar o mundo ou sentir-se inocente diante dele. O objeto literário só existe no movimento da leitura, sendo o leitor, portanto, imprescindível para que a obra exista. Ninguém escreve para si mesmo: “Ler implica prever, esperar. [...] Sem espera, sem futuro, sem ignorância, não há objetividade” (SARTRE, 1989, p. 35-36). Só existe arte por e para o outro.

Nesse sentido, escrever é sempre um apelo ao leitor para que realize plenamente a existência do livro. Esse apelo pressupõe a noção de liberdade de ambos os lados, pois a leitura exige escolha e ação do leitor, jamais podendo esperar afetá-lo passivamente: “como aquele que escreve reconhece, pelo próprio fato de se dar ao trabalho de escrever, a liberdade de seus leitores, e como aquele que lê, pelo simples fato de abrir o livro, reconhece a liberdade do escritor, a obra de arte, vista de qualquer ângulo, é um ato de confiança na liberdade dos homens” (SARTRE, 1989, p. 51). Sartre postula que é impossível escrever para escravos, e o único regime com o qual a arte da prosa pode, por definição, ser solidária é a democracia. Mais do que isso, o filósofo argumenta que não basta defender a democracia com a pena, mas que chega um momento no qual o escritor pode precisar pegar em armas: “qualquer que seja o caminho que você tenha seguido para chegar a ela, quaisquer que sejam as opiniões que tenha professado, a literatura o lança na batalha; escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força você estará engajado” (SARTRE, 1989, p. 53).

Adorno (1991) questiona as questões como apresentadas por Sartre e recoloca o problema da dicotomia entre literatura engajada e literatura autônoma, demarcando que, em seu tempo, esse dilema não se coloca no nível da sobrevivência ou da vida em sociedade, mas sim como especulação intelectual. Em “*Engagement*”, o crítico afirma que a tensão entre esses polos está diluída, e tece considerações sobre a filosofia da arte de Sartre e suas obras, sobre a arte e a didática de Bertolt Brecht e sobre o experimentalismo de Franz Kafka e de Samuel Beckett. Questões como o diálogo entre a arte e o mundo real, a maneira como pode se dar esse diálogo e a possibilidade de que a arte intervenha efetivamente na realidade ou se mantenha alienada da sociedade são discutidas nesse ensaio.

“Que é a literatura?” é comentado no início da reflexão de Adorno, que aponta o livro como referência para a questão da arte engajada em oposição à arte autônoma e afirma que depois dele há menos desentendimentos sobre o tema, mas a controvérsia permanece como discussão intelectual. O crítico esclarece que a obra de Sartre foi escrita como reação frente a um panteão de obras descompromissadas, tornadas bens de consumo, em referência provável ao desenvolvimento da indústria cultural, mas não enfatiza, porém, que o livro foi escrito logo após o final da Segunda Guerra Mundial, um contexto radical que exigia uma reflexão tão radical quanto ele próprio. Para os defensores da arte engajada, esta desencantaria o fetiche e o descompromisso; para os defensores de uma arte livre de engajamento, a obra engajada se desviaria dos interesses reais da arte e se limitaria em uma luta datada que se esvazia em um futuro muito próximo e leva à renúncia da liberdade do espírito. Adorno nega dialeticamente os dois polos: a arte engajada por eliminar a distinção entre arte e realidade, e a arte pela arte por negar sua relação, inevitável, com a realidade.

O filósofo afirma que a arte não trata de aguçar alternativas, mas sim de, através de sua configuração, “resistir à roda viva que sempre de novo está a mirar o peito dos homens” (ADORNO, 1991, p. 55). Sartre deixou claro em seu livro que não espera propriamente uma transformação do mundo através da literatura. Para Adorno, este ceticismo dá testemunho das alterações históricas da sociedade e da função prática da literatura desde Voltaire. O crítico afirma que a filosofia de Sartre é marcada por um subjetivismo que, ainda que apresente alguns pontos que parecem materialistas, ecoa

a especulação alemã, e acaba se voltando para a mente do escritor: a obra de arte torna-se simplesmente a manifestação da decisão do sujeito.

Segundo Adorno, a literatura contemporânea⁴ não responde mais a esta polarização, até mesmo porque a polêmica pertence ao nível do discurso, e não à realidade. O crítico afirma que há uma forma de engajamento plurissignificativo que não se reduz ao panfleto e que a tomada de posição não é necessariamente homogênea para um ou outro lado. A arte teria como função apresentar alternativas de resistência a um mundo controlado. Adorno afirma que, sendo a arte polissêmica, usar decisões como critério de valor esvazia a obra engajada, pois estas também se tornam ambíguas e, portanto, substituíveis. É a partir dessas reflexões que o crítico analisará a obra de Sartre e de Brecht, apontando incongruências, e demonstrará o efeito aterrador que produzem as obras de Kafka e Beckett, que não são propriamente consideradas engajadas.

O INTELLECTUAL E A QUESTÃO DO ENGAJAMENTO NA OBRA DE VERISSIMO

Uma das tônicas mais claras do projeto literário de Erico Verissimo é a análise dos mecanismos sociais e sua relação cheia de contradições com os valores éticos dos indivíduos. Sendo um escritor que vivenciou experiências históricas importantíssimas do século XX para pensar a liberdade, a violência e o engajamento (entreguerras, Segunda Guerra Mundial, Guerra Fria), Verissimo não passou incólume: sua literatura vai se tornando cada vez mais centrada no debate destas questões fundamentais. Seu engajamento não é diretamente com uma ideologia ou partido, mas sim com a liberdade humana e contra toda violência que possa ser cometida contra ela. Porém, essas questões não se colocam sem dilemas. Diante de uma ditadura, por exemplo, a postura adequada de um pacifista é não resistir? Não estaria ele nesse caso compactuando com a violência por omissão? Em especial após a trilogia **O tempo e o vento**, uma nova fase literária de Erico, mais engajada e cética ao mesmo tempo, como procuraremos demonstrar, terá lugar com **O senhor embaixador**, **O prisioneiro** e **Incidente em Antares**. No cenário internacional, vivia-se a Guerra Fria; no Brasil, começava a ditadura civil-militar, o que, aliás, não é desconectado desse contexto internacional de contraposição entre capitalismo e comunismo.

Antonio Candido (1972) já enfatizava que a presença de personagens intelectuais humanistas na obra de Verissimo é uma constante. A questão específica do engajamento deste intelectual humanista em um conflito armado é algo que perseguiu o autor, conforme ele relata em suas memórias, e sua preocupação com o engajamento aumenta a partir do final da trilogia **O tempo e o vento**, quando sua literatura se torna mais explicitamente política. Essa questão é apontada por diversos estudiosos da obra do autor. Podemos observar já em Floriano Cambará a preocupação com uma tomada de posição por parte do intelectual, o que em muitos momentos pode encontrar o obstáculo da aversão desses intelectuais humanistas por toda forma de violência. Encontramos esse dilema também em Pablo Ortega e Leonardo Gris em **O senhor embaixador**. Porém, enquanto o engajamento de Floriano acaba limitado a sua tomada de posição enquanto escritor, os personagens de **O senhor embaixador** encontrarão um problema mais concreto, de carne e osso: uma revolução armada. Aqui, Verissimo faz com que seus personagens humanistas considerem abrir uma exceção, sendo um tipo de violência aceitável: a violência contra a violência, ou seja, a resistência violenta à violência. Vejamos como exemplo uma fala do personagem Leonardo Gris, ilustrando a consciência culpada do intelectual, que o afasta de suas inclinações pacifistas:

Não, não sou um comunista, mas um velho liberal até meio romântico, um homem, enfim, que, se decidisse seguir suas inclinações mais profundas, passaria o resto da vida a cultivar o seu jardim no meio de bons amigos, bons livros e boa música, e que, se não faz isso, é porque tem a consciência permanentemente assombrada pela lembrança da miséria de seu povo, e um senso dolorosamente agudo de sua responsabilidade para com esse mesmo povo. (VERISSIMO, 1965, p. 220)

⁴ Literatura contemporânea à escrita do ensaio, em 1962.

Em “Erico Verissimo de trinta a setenta”, Antonio Candido afirma que em **O arquipélago** já encontramos uma das mais completas expressões de culpa do intelectual não-participante na obra de Verissimo, na figura do escritor Floriano Cambará cobrando-se por ter ficado tomando sol em Copacabana enquanto a ditadura de instalava. Além da representação do intelectual atormentado com seu comprometimento social, essa preocupação pode ser notada na obra de Erico no sentido de que, como um todo, os problemas sociais e econômicos são uma constante na sua produção, bem como o tema da violência, o que faz Candido definir seu trabalho como “uma espécie de celebração horrorizada da brutalidade” (1972, p. 47). Ou seja, mesmo antes das representações explícitas do problema do engajamento do intelectual na obra de Verissimo, esse problema já se faz presente na sua própria figura empírica em toda sua trajetória. Mais tarde, em **Incidente em Antares**, a violência não terá mais qualquer possibilidade de conotação positiva, nem mesmo como resistência ou reação. A violência então aparecerá como “brutalidade sistematizada, transformada em instrumento de uma classe que finge renegá-la, mas alicerça nela os seus privilégios” (CANDIDO, 1972, p. 51).

Guilhermino Cesar analisa a ficção escrita por Erico após **O Tempo e o Vento** como uma produção especialmente comprometida a “representar a nossa fragilidade de criaturas em face dos equívocos da idade contemporânea” (CESAR, 1972, p. 52). Sua escrita, já marcada pelo social, torna-se mais aberta ao universal e mais polêmica em seus temas. Cesar considera que nos romances posteriores à clássica trilogia há uma espécie de convite ao leitor a tomar uma postura participativa frente aos problemas de seu tempo.

Os passos dessa caminhada (de um a outro romance, Erico Verissimo vai da América Latina à Ásia e de lá volta à terra natal) documentam a sua intenção de “alistar-se”, mesmo sem grandes ilusões, movido, antes de tudo, pelo desejo de compreender a miserável condição nossa. Portanto, são os problemas vigentes um de seus alvos de peregrino. Também ele se responsabiliza pelo que ocorre no mundo. (CESAR, 1972, p. 54)

Sobre **O senhor embaixador**, Guilhermino Cesar afirma que o romance talvez dê uma imagem deformada dos povos latinos ao apresentar uma história que é quase uma ópera bufa sobre o despreparo das massas para o regime democrático e o autoritarismo ardiloso dos caudilhos. O crítico, porém, enxerga que há, sobrepondo-se a tudo isso, um saldo positivo na composição da obra, que preserva alguma forma de esperança e aponta para uma aspiração de reforma social. É como se, para além dos indivíduos e suas misérias, restassem acúmulos positivos para o futuro.

Há um procedimento composicional interessante que Guilhermino Cesar aponta no romance: o autor constrói sua história de forma que os personagens tomem partido, ficando o engajamento no plano da ação, e não nos comentários do narrador. Trata-se de uma fórmula de impessoalidade que dá grande importância aos diálogos, às reflexões e aos sonhos dos personagens, o que, acrescento, dá ao leitor uma sensação de debate democrático ao ler o romance, pois é difícil definir um ponto de vista privilegiado, algo também apontado por Bordini (2014). São constantes as oportunidades de exposição de ideias e debates nos quais se podem analisar contraposições, como, por exemplo, nas cenas em que Pablo Ortega e Glenda Doremus debatem sua dissertação, na conferência de Leonardo Gris, na entrevista dada a William Godkin por Barrios, enfim, em muitas discussões intelectuais entre personagens que dominam o livro.

Flávio Loureiro Chaves (1981) enfatiza que, ainda que exista uma radicalização no pensamento social de Verissimo a partir de **O senhor embaixador**, a questão das possibilidades de sobrevivência de um liberal em um contexto de extremismo ideológico vinha sendo tratada recorrentemente em sua obra. De fato, neste romance a questão se coloca de forma especialmente violenta: os dois personagens que são intelectuais liberais e humanistas, Leonardo Gris e Pablo Ortega, têm realmente suas vidas ameaçadas a partir de sua decisão de engajarem-se politicamente, o que diverge radicalmente da posição pacifista que combina com suas crenças. Ao contrário de personagens de obras anteriores, como Tônio Santiago e Floriano Cambará, que se mantêm avessos à violência, é como se em **O senhor embaixador** essa postura já não fosse possível, pois se manter nela seria compactuar com a violência do outro, como percebemos na fala de Gris: “a imparcialidade não é apenas absurda como também criminosa. [...] Concluí que há um tipo de violência que aceito,

com tristeza, confesso, mas aceito. É a violência que se emprega para responder à violência” (VERISSIMO, 1965, 176).

Um problema importante para Erico Verissimo que retorna em **O senhor embaixador**, sendo talvez o principal tema de reflexão do romance, é a liberdade individual (por vezes em contradição com a responsabilidade com o coletivo). O protagonista Pablo Ortega é um homem dividido: sendo um humanista e um democrata, não pode se abster ao ver seu povo subjugado por um ditador que perpetua sua miséria; sendo um liberal e um pacifista, não poderia se unir sem grande sofrimento à uma revolução violenta de esquerda. Sua mentalidade é avessa aos extremismos, mas sua consciência não lhe permite seguir alheio às questões de sua nação e de seu tempo. Essa condição culmina em sua situação ao final do romance, quando se coloca como defensor de Gabriel Heliodoro no julgamento público, colocando-se contra princípios autoritários da revolução da qual acabou de participar. Chaves (1981) chama a atenção para o fato de que a narrativa de Erico Verissimo chegou a um ponto crítico no qual o otimismo de seus primeiros romances tornou-se inviável, pois os fatos históricos obrigaram o autor a rever constantemente as posturas éticas a partir das quais organizou seu mundo ficcional.

A EXPERIÊNCIA DIPLOMÁTICA E INTERNACIONAL DE ERICO VERISSIMO

Segundo Minchillo (2014), a história da relação de Erico Verissimo com os EUA começa ainda nos anos 1940, quando o autor fez parte de extenso grupo de artistas e intelectuais que, patrocinados pelo Departamento de Estado norte-americano, tiveram a tarefa de unir o continente em um suposto “pan-americanismo” durante a Segunda Guerra Mundial. Em 1940, Verissimo visita os EUA por três meses, e inicia-se aí sua trajetória de publicações nesse país, a partir da onda de diplomacia cultural visando a Política de Boa Vizinhança do governo Roosevelt. Em 1943, o escritor gaúcho retorna, desta vez por dois anos, para dar aulas em universidades e realizar palestras. Essas experiências resultam na publicação dos dois relatos de viagem supracitados e em diversos contatos editoriais importantes. Nesse momento, a visão de Erico ainda é bastante alinhada de fato ao discurso pan-americanista, não havendo ainda de sua parte alguma percepção crítica forte sobre o imperialismo americano e a posição das demais nações como meros satélites.

No início dos anos 1950, Verissimo tem mais uma longa estadia em território americano, desta vez como diretor do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana. Nesta ocasião, ele teve oportunidade de estabelecer contatos não somente com artistas, intelectuais e o mundo editorial, mas também com os meandros da diplomacia interamericana, inclusive visitando diversos países do continente. É neste período que o escritor começa a se pronunciar com mais crítica sobre a política dos EUA, em especial quanto à convivência com regimes ditatoriais em países latino-americanos.

Em **O senhor embaixador**, percebemos muito desse olhar crítico, mas é importante salientar que Erico Verissimo também não é simpático a regimes comunistas, como o cubano, o que, em plena Guerra Fria, é uma questão importante para compreender a posição ideológica do autor. Além disso, Verissimo não culpabiliza o imperialismo prioritariamente pela situação de miséria em que se encontram as nações latino-americanas, mas sim principalmente agentes internos. Entretanto, isso não exclui uma forte ligação entre influências internas e externas na situação de Sacramento no romance: o país imaginário depende do mundo diplomático de Washington, que por sua vez se articula com as engrenagens imperialistas do sistema econômico e financeiro. Sacramento recebe também influência de Cuba, que fornece apoio para o movimento revolucionário que ocorre ao final do romance.

Ainda que tenha suas críticas ao imperialismo americano, é bastante importante enfatizar o predomínio do alinhamento de Erico Verissimo com os EUA. O autor esteve ligado desde os anos 1950 ao “*Congress for Cultural Freedom*” (CCF), um movimento que congregava intelectuais do mundo inteiro contra a expansão do comunismo. É provável que Erico não soubesse que a iniciativa era financiada pela CIA, mas certamente sabia de que forma sua participação marcava sua posição em relação a outros intelectuais brasileiros e latino-americanos.

ANÁLISE DO ROMANCE: ENGAJAMENTO E VIOLÊNCIA

O **senhor embaixador** é uma narrativa povoada por diversas histórias e pontos de vista de forma cruzada, em um modelo contrapontístico de escrita que explora vários núcleos no enredo. O romance, contudo, está centrado em um personagem, Pablo Ortega, um intelectual que trabalha na embaixada de seu país, El Sacramento, nos Estados Unidos da América. Sacramento tem uma história permeada por golpes e revoluções, sendo o embaixador, Gabriel Heliodoro, um revolucionário de outrora que ascendeu a uma posição de poder em um regime que, no momento, constitui-se como autoritário e procura brechas para um golpe político que evite novas eleições. Ortega questiona-se constantemente sobre a necessidade de engajar-se politicamente, retornando ao seu país natal e tomando parte nos acontecimentos. Essa decisão, porém, implica dois conflitos: um interno, em relação aos seus valores pacifistas, e um familiar, pois seus pais não aceitam suas ideias políticas. Parte do romance se passa em Washington, explorando os meandros da vida diplomática e as relações entre os EUA e países americanos vizinhos; parte se passa em El Sacramento, onde mais uma revolução está em curso. Os conflitos de Pablo Ortega são alimentados por sua relação ambígua com o embaixador Gabriel Heliodoro, um antagonista em sentido político, mas que lhe causa uma simpatia inevitável enquanto ser humano. Sua relação com Leonardo Gris, professor universitário exilado, também será importante para definir os rumos do jovem Ortega.

O romance tem estilo narrativo realista, ou seja, há a pretensão de representar a realidade percebida através de um tratamento predominantemente sério dos temas. É constante a presença de *flashbacks*, em especial nas primeiras partes do romance, em que o espaço e o tempo presentes são em diversos momentos atravessados por referências a acontecimentos passados ou contemporâneos, mas que se referem à ilha de El Sacramento. O passado é apresentado pelo discurso ou pela memória dos personagens, enquanto os eventos históricos são apresentados muitas vezes a partir de reportagens, utilizando o personagem jornalista Godkin e expondo notícias de jornais ou seus cadernos de notas.

O narrador é onisciente e não judicativo, simpático a personagens contraditórios. O foco do romance não está em personagens humildes (ainda que o tenham sido somente no passado), mas em posições privilegiadas. A representação do povo é predominantemente indireta e quem tem voz são os intelectuais. A narração da revolução, por exemplo, é feita a partir da perspectiva de Godkin; Ortega retrata o povo em pinturas quando retorna a seu país, depois de ser identificado como negro por uma americana racista. Ao mesmo tempo em que traz a questão do necessário e quase inevitável engajamento do intelectual, o romance também traz a crítica do afastamento e do papel de protagonismo, que não recai sobre o povo.

O horror de Erico Verissimo à violência é amplamente conhecido e comentado a partir de suas obras, que tematizaram diversas guerras e revoluções, desde conflitos no Rio Grande do Sul e no Brasil até questões internacionais como as Grandes Guerras, as revoluções russa e cubana, a Guerra Civil Espanhola, a Guerra Fria e a Guerra do Vietnã. É frequente na obra de Erico a presença de vozes críticas à violência, em especial a partir de mulheres e intelectuais. Cabe reforçar que, no caso de **O senhor embaixador**, temos vozes de personagens importantes, em especial Leonardo Gris e Pablo Ortega, que chegam à conclusão de que, em determinadas circunstâncias, a violência é justificável: especificamente, a violência que reage à opressão. Ou seja, mesmo um ponto muito forte na obra do autor, o pacifismo, passa a ser relativizado nessa fase mais política de sua obra, admitindo nuances discursivas a partir de diferentes personagens.

A questão é que aqui a violência tem duplo tratamento, como já indicado por Fresnot (1977): existe a violência dominante, que parte de governos autoritários sobre seu próprio povo, caso tanto da ditadura de Chamorro quanto de Carrera; e existe a violência dos rebeldes, que o crítico chama de violência revolucionária, que é uma reação e uma forma de resistência. A violência dominante manifesta-se tanto em formas diretas de repressão, como as perseguições políticas, as prisões e a censura, quanto na corrupção de um governo que mantém o povo de seu país na miséria e na degradação.

Os comentários sobre a violência revolucionária podem ser tecidos principalmente a partir das falas e da conduta de Leonardo Gris e de Pablo Ortega, intelectuais que contrariam sua natureza contemplativa e pacifista e engajam-se em um projeto de resistência. Porém, a questão não é tratada de forma maniqueísta, já que entre os revolucionários há figuras que são analisadas de forma crítica em suas atitudes, como é o caso de Valencia, a partir dos olhos de Ortega. Durante o julgamento de Gabriel Heliodoro, Pablo encerra sua defesa alertando sobre os limites éticos da violência revolucionária:

Mas, sejam quais forem, quero que minhas últimas palavras sejam uma advertência. Se acharmos que, para os alicerces do novo Sacramento que vamos edificar, a melhor argamassa é a carne e o sangue de nossos inimigos, ou daqueles que discordam de nós, estaremos correndo o grave perigo de repetir a triste, trágica balada das ditaduras latino-americanas. Porque, se na base desse grande e belo edifício que deverá ser a pátria de amanhã, além do nosso trabalho, da nossa inteligência, da nossa honestidade, da nossa incansável vigilância, não houver também um elemento de tolerância e de amor, teremos então construído nossa casa sobre a areia! (VERÍSSIMO, 1965, p. 384)

Gabriel Heliodoro é provavelmente a figura mais complexa e interessante do romance, ainda mais do que Pablo Ortega, que ocupa mais obviamente a posição de protagonista. A construção da narrativa leva o leitor a considerá-lo talvez mais uma vítima do que um algoz. Sua infância miserável e humilhante como filho de uma prostituta e sua determinação em superar o destino ao qual estava fadado provocam facilmente admiração ou, no mínimo, compreensão. Gabriel Heliodoro é apresentado como alguém radiante, simpático e sedutor. É desinibido, corajoso e apaixonado pela vida. Mas ele chegou a embaixador de seu país nos Estados Unidos graças à degradação de seu caráter e a atitudes extremamente condenáveis. É corrupto, casou-se por interesse, trai constantemente a esposa, não tem limites para manter-se no poder. Tudo isso é contrastado com sua insubmissão à sorte que lhe era reservada por sua origem pobre, como comentado, de forma que seus erros ficam possivelmente relativizados aos olhos do leitor. Esta parece ser também a situação de Pablo Ortega em relação ao embaixador, com quem não consegue romper ou sequer estabelecer antipatia, apesar de condenar sua trajetória.

A simpatia do leitor é construída em grande medida através da simpatia inevitável de Pablo por Gabriel Heliodoro, a quem deseja entender. Porém, nem mesmo ele compreende como se transformou de jovem guerrilheiro no político do *establishment*. O essencial, entretanto, Gabriel Heliodoro compreende: sua prioridade sempre foi atender aos próprios instintos, garantir sua própria sobrevivência e felicidade, fugir de seu destino de *pobre hijo de una chingada*. Godkin, em seus diálogos mentais com a esposa falecida, também se questiona sobre como pode ter havido uma mudança tão radical naqueles revolucionários:

Ruth, querida Ruth! Se tivesse visto como eu vi, há quase 35 anos, na Serra da Caveira, as caras moças e curtidas de vento e sol de Juventino Carrera e Gabriel Heliodoro Alvarado! Quantas idéias libertárias naquelas cabeças! Que brilho de esperança e quantas curiosidades, apetites e promessas naqueles dois pares de olhos: Eles queriam libertar seu povo da tirania, estabelecer a justiça social... No entanto, vê, minha querida, o que eles são agora... Qual é a resposta, Ruth? Será que tudo se deteriora com o tempo? Tudo? (VERÍSSIMO, 1965, p. 202-203)

Este questionamento permanece na leitura da obra. **O senhor embaixador** deixa para o leitor uma visão que tende ao negativo, pois os personagens, em geral, têm duas possibilidades de destino: ou se corrompem (caso de Juventino Carrera e Gabriel Heliodoro) ou são esmagados pelo sistema (como Leonardo Gris, que sumiu, e como talvez seja o destino de Pablo Ortega, que vai se tornando *persona non grata* entre os revolucionários). Flávio Loureiro Chaves (1981) comenta como a fragilidade do indivíduo frente ao social é um tema constante da obra de Erico Verissimo. O indivíduo moderno é levado a matar e a morrer por abstrações que defende como valores seus (legalidade, democracia, liberdade, segurança nacional, ordem pública), deixando de enxergar o ser humano que está na sua frente. Esse é um alerta constante do autor.

OS ESPAÇOS GEOGRÁFICOS DO ROMANCE: RELAÇÕES INTERNACIONAIS

Em ensaio intitulado “A ilha imaginária”, Flávio Loureiro Chaves (2006) analisa a construção da ilha de El Sacramento no romance de Erico Verissimo. Em parte, o romance se passa em um espaço real, Washington e seu mundo diplomático; em outros momentos, passa-se em um espaço fictício, mas que está construído em uma lógica realista e alicerçado, portanto, em critérios semelhantes à descrição daquele outro espaço que é real e funciona por contraste. O mundo da diplomacia e a ilha latino-americana são tratados de forma a “denunciar a teia de interesses econômicos e políticos que, na altura dos anos 50, passaram a condicionar os destinos de toda a América Latina” (CHAVES, 2006, p. 109).

O romance acompanha a situação de instabilidade de El Sacramento, que passará por mais uma reviravolta política: arma-se uma revolução que derrubará o ditador Carrera, que, por sua vez, no passado também desempenhou papel de revolucionário, derrubando outro ditador. O narrador de Erico Verissimo é marcado por uma atitude humanista que o aproxima de alguns personagens e suas perspectivas, em especial Pablo Ortega. Por um lado, há certa simpatia em relação à revolução no sentido de que intenta libertar uma população da miséria e da privação da liberdade; por outro, fica nas entrelinhas a possibilidade de que o novo regime tome, por sua vez, também um caráter autoritário.

As analogias históricas são inevitáveis: a Revolução Cubana de 1958 e os recentes acontecimentos que vinham marcando a América Latina com intervenções militares apoiadas pelos Estados Unidos. O Brasil havia sofrido com o golpe militar somente um ano antes do lançamento do livro. O que Chaves procura demonstrar em seu ensaio é o quanto o livro de Erico Verissimo, nesse contexto, apesar de ser marcado por um cenário internacional, está intimamente relacionado com a história de nosso país e a busca por compreender seus meandros através da ficção. O autor enfatiza, por exemplo, que Erico Verissimo e Jorge Amado foram os primeiros escritores a protestar publicamente contra a censura a livros e jornais, o que demonstra, a despeito da temática internacional de seus romances nos primeiros anos da ditadura civil-militar brasileira, que o escritor não se eximiu ou se desinteressou da situação nacional.

A tese de Flávio Loureiro Chaves, nesse sentido, é de que o cenário internacional é uma estratégia do escritor para burlar as restrições à liberdade de expressão que começavam a se estabelecer, daí a construção de uma ilha imaginária, que funcionaria, portanto, como uma projeção reduzida do país real. Para alicerçar sua teoria, Chaves analisa e interpreta um mapa de El Sacramento traçado pelo próprio Erico Verissimo, que orientou o processo de escrita e deixa ainda mais evidente a concepção realista do autor na construção de sua narrativa, apesar do caráter imaginário do país.

A ilha seria localizada no Caribe, entre Cuba e o litoral de Guatemala e Honduras, na América Central. Pela localização, nome e descrição da economia e da história, sabemos que se trata de uma país de colonização espanhola, surgido do processo mercantilista do século XVI, e que na atualidade do livro sofre sob o jugo imperialista não mais da antiga metrópole, mas sim sob o domínio econômico norte-americano, através de dois conglomerados, “*Caribbean Sugar Co*”. e “*American Banana Co*”. Sua economia é agrária e dependente, portanto. Há menos de 100 famílias que dominam sua economia, controlando as terras férteis que ocupam a maior parte do território. Não há sinal de industrialização. Somente três núcleos urbanos são destacados. Cerro Hermoso é a capital, mas Puerto Esmeralda é a cidade mais populosa: um porto de livre comércio, marcado pelo turismo sexual e os jogos de cassino. Puerto Esmeralda é representação de diversas cidades de estrutura semelhante que ficaram conhecidas como os “bordéis” da América Latina.

El Sacramento, em seu lugar subdesenvolvido na roda viva do capitalismo, assemelha-se, em maior ou menor grau, a qualquer país latino-americano no século XX. A abordagem realista do autor é usada por Flávio Loureiro Chaves para aproximar a ilha imaginária do Brasil daquele período. O crítico ressalta inicialmente uma observação manuscrita no mapa, que aponta que artistas forçavam a ilha a ter forma de coração para representações poéticas e plásticas, o que também teria acontecido

com o Brasil. Além disso, o Brasil inicialmente também foi considerado uma ilha: a ilha de Santa Cruz citada pelos primeiros navegadores portugueses. Mas a ideia de que a ilha é uma representação reduzida de nosso país está alicerçada principalmente em outra observação do escritor no mapa: “Direção de Nova Granada (El Sacramento) errada aqui. A ponta fica em cima de Honduras. N.-S. Configuração do Brasil” (VERISSIMO apud CHAVES, 2006, p. 114). Com base nesses dados, o ensaísta afirma que o contorno físico e a situação geográfica da ilha de Verissimo reproduzem as coordenadas do Brasil e que esse seria um artifício do autor para fugir da censura: “Assim nascia no imaginário da literatura contemporânea uma ilha fictícia, El Sacramento; mas não era senão a alegoria possível de um drama do nosso tempo, o Brasil” (CHAVES, 2006, p. 114, grifo do autor).

Os dados trazidos por Flávio Loureiro Chaves são muito interessantes, mas elidem algumas questões que relativizam sua leitura. Por um lado, é claro que a situação de El Sacramento ilustra e funciona como crítica à situação de subdesenvolvimento do Brasil, mas somente na mesma medida alegórica em que serve como representação de qualquer outro país latino-americano naquele momento histórico. Por outro lado, a aproximação com Cuba é muito mais forte e está alicerçada em mais dados concretos (a localização, a origem espanhola, a importância de uma cidade portuária como “bordel” para americanos, a revolução recente). Nesse sentido, é necessário ficar atento à crítica que também se encontra ali à revolução e as possibilidades de um novo regime autoritário se estabelecer, crítica essa que não encontra paralelo na história brasileira. Além disso, é importante levar em conta o grande interesse de Erico Verissimo pela política externa norte-americana e sua relação com os países latino-americanos, bem como sua aproximação em anos anteriores dos vizinhos de língua espanhola, que já citamos anteriormente. Também não se deve esquecer a importância que o debate sobre o exemplo da Revolução Cubana tinha naquele momento histórico para a esquerda em todo continente. O que queremos dizer, em suma, é que não se pode reduzir a discussão realizada no romance ao interesse do autor na situação nacional quando tantos outros dados apontam para um cenário mais amplo.

Maria da Glória Bordini (2013) analisa a construção dos espaços geográficos e suas implicações simbólicas em **O senhor embaixador**. No artigo “Erico Verissimo e a cidade política: O Senhor Embaixador” são analisados, em contraste, os dois espaços urbanos alternados na narração do romance: Washington e Cerro Hermoso. A capital americana é retratada a partir da contraposição entre sua aparência harmoniosa e os enredos políticos obscuros que lá se desenvolvem. A cidade caribenha, por sua vez, é marcada pela pobreza e pela opressão, até sua libertação por um movimento revolucionário; porém, nas entrelinhas já se vê a possibilidade de uma nova era de autoritarismo, a partir da violência que se instala.

As duas cidades, uma real, representada através de seus locais de trânsito e de encontro, e pelo contraste entre as decisões da alta cúpula do governo e o cotidiano banal e ávido de novidades, compras e fantasia, aparentemente um paraíso da civilização, a outra inventada, com todos os elementos típicos das *banana republics*, mas mostrada principalmente pela mudança de regime político e o choque de ideologias, expressam um momento crucial das relações internacionais dos anos 60. (BORDINI, 2013, p. 243)

Washington, em seu estilo arquitetônico neoclássico, é exposta como a face de um novo império em construção, mas ao penetrar nos espaços e presenciar o desenvolvimento das questões políticas, o leitor observa o quanto esse poder está constantemente em jogo, por conta das disputas da Guerra Fria. A embaixada, em contraste com a elegância do restante da cidade, é descrita com luxos exagerados, de mau gosto. Em comum, os ambientes pelos quais circulam os personagens têm uma característica geral de causarem certo sufocamento, em especial a Gabriel Heliodoro, homem de ação que não suporta a função que lhe foi delegada. Os parques e espaços arborizados da cidade são uma fuga da atmosfera política sufocante para os personagens.

El Sacramento aparece primeiramente no romance através da palestra do professor exilado Leonardo Gris na American University, “Duras verdades sobre a República de Sacramento”. Puerto Esmeralda é o retrato da miséria e da exploração do povo, envernizado por uma superfície de glamour que só serve aos ricos e poderosos. As construções da capital são descritas para evidenciar a ostentação e o desvio de verbas públicas, em uma denúncia dos desmandos da classe política local.

A capital de Sacramento também aparece na voz de Pablo Ortega, marcada na memória do rapaz no momento do golpe e da sua fuga com o professor Gris, uma vertiginosa aventura em uma cidade em estado de exceção. O ambiente na cidade antes da revolução é de um local em estado de sítio, com toque de recolher, proibição de reuniões, fechamento da Universidade, prisões e tortura. Quando os revolucionários chegam a Cerro Hermoso, o clima é de euforia e libertação: “As ruas, antes desertas e obstaculizadas pela polícia e pelas armas, agora são atapetadas e acolhem a multidão. Os tiros são substituídos por foguetes e o silêncio do povo pelas aclamações e discursos” (BORDINI, 2013, p. 254). Porém, a perspectiva do narrador, muito próxima das hesitações de Pablo Ortega, já mostram ao leitor dúvidas em relação ao futuro do país. Ao utilizar, por exemplo, a expressão “pão e circo” para descrever as medidas iniciais tomadas pelos revolucionários, o narrador sugere que um novo ciclo de dominação e autoritarismo pode estar se iniciando, marcado pela violência revolucionária e exemplificado com o julgamento e execução de Gabriel Heliodoro.

Se Washington é um espaço contido e cuja superfície esconde tramas obscuras, Cerro Hermoso é o local dos excessos e da violência aberta e descontrolada. Como comentado, a visão do narrador se aproxima muito da perspectiva de Ortega, e este personagem encarna fortemente os dilemas dessa dualidade: se a capital americana causa-lhe mal estar porque ali ele se sente hipócrita e precisa tomar uma atitude, Cerro Hermoso, por outro lado, é o palco de uma violência que agride suas convicções morais. O intelectual aqui é retratado como um eterno exilado em seus próprios ideais, que não encontram terreno fértil em lugar nenhum.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos conturbados anos 1960, o engajamento estava na ordem do dia no Brasil: podemos observar o tema em canções, filmes, romances, peças de teatro. Após o golpe de 1964, esse debate não se desfaz automaticamente, mas vai passando por algumas modificações. Além de obras que procuravam conscientizar a população sobre a luta de classes e incitar o posicionamento político, algo que era particularmente notável no teatro produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC), antes do golpe, e pelo Teatro de Arena, vemos surgirem reflexões sobre a derrota da esquerda e questionamentos sobre o papel do intelectual em um contexto de repressão política, principalmente no cinema e no romance. Além dos romances citados anteriormente, essa questão é central em alguns filmes da época, como **O desafio** (1965), de Paulo César Saraceni, e **Terra em Transe** (1967), de Glauber Rocha, obra muito marcante para essa geração.

Erico Verissimo não ficou de fora desse debate, mas cabe pontuar em que condições suas intervenções se deram. Elidir sua história e circunstâncias específicas de produção implicaria forçar sua obra a se encaixar em um esquema ou em uma tese pré-definidos. É possível que o golpe militar tenha influenciado a escrita de **O senhor embaixador**, mas existem outros fatores a levar em conta, que foram expostos brevemente neste artigo. Por um lado, Verissimo já tinha uma longa história de relacionamento com os Estados Unidos da América, o que permitiu ao autor nuançar suas visões sobre o país e suas relações exteriores e refletir sobre o imperialismo não somente neste romance, mas também em seu livro seguinte, **O prisioneiro** (1967). Por outro lado, a experiência revolucionária cubana estava na pauta das discussões da intelectualidade. Reduzir, portanto, as motivações do escritor a construir uma alegoria do Brasil para criticar a ditadura nos parece um equívoco.

Entretanto, essas condições não impossibilitam a inclusão dos romances de Erico Verissimo no quadro mais geral de reflexão sobre o engajamento do intelectual nesse período. Observa-se no autor uma radicalização que dialoga com outros artistas e que não deve ser ignorada. A adesão a formas de resistência violentas passa a ser uma possibilidade considerada e debatida por seus personagens, o que anteriormente não era observado. É importante destacar, ainda assim, que o horizonte revolucionário é retratado com certo ceticismo, podendo transformar-se em autoritarismo a qualquer momento. A posição do intelectual, por conta disso, também é vista como ambígua: ao mesmo tempo em que se engaja, propõe-se a ser uma consciência crítica dentro do processo revolucionário, o que implica não ser confiável para nenhum lado da disputa política. Pensando nas proposições de Sartre (1989) e de Adorno (1991), brevemente expostas aqui, o modelo de engajamento

representado no romance se aproxima mais de uma visão sartreana, já que o intelectual percebe que não basta colocar sua palavra ou sua arte a favor de um objetivo político, mas sim que se tornou necessário pegar de fato em armas. No quadro geral de **O senhor embaixador**, ao contrário da positividade da proposição sartreana, o que se observa é um saldo negativo, sendo a revolução um perigo constante de entrar na roda viva de disputa pelo poder, e o intelectual, traidor de sua classe e alvo de desconfiança pelas suas reflexões críticas, um condenado por definição.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Engagement*. In: ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- BORDINI, Maria da Glória. A figuração de um tempo de extremos: Erico Verissimo e o século XX. **Fragmentum**. Santa Maria: Editora Programa de Pós-graduação em Letras, n. 43, out./dez. 2014.
- BORDINI, Maria da Glória. Erico Verissimo e a cidade política: O Senhor Embaixador. In: SILVA, Denise Almeida (org.). **Poéticas do espaço, geografias simbólicas**. Frederico Westphalen: URI – Frederico Westph, 2013.
- CANDIDO, Antonio. Erico Verissimo de trinta a setenta. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). **O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo**. Porto Alegre: Globo, 1972.
- CESAR, Guilhermino. O romance social de Erico Verissimo. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). **O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo**. Porto Alegre: Globo, 1972.
- CHAVES, Flávio Loureiro. A ilha imaginária. In: CHAVES, Flávio Loureiro. **Ponta de Estoque**. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2006.
- CHAVES, Flávio Loureiro. A praça de Antares. In: CHAVES, Flávio Loureiro. **Erico Verissimo: realismo e sociedade**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- FRESNOT, Daniel. **O pensamento político de Erico Verissimo**. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.
- MINCHILLO, Carlos Cortez. A América Latina de Erico Verissimo: vizinhança, fraternidade, fraturas. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 30, n. 54, set./dez. 2014.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Editora Ática, 1989.
- VERISSIMO, Erico. **O senhor embaixador**. Porto Alegre: Editora Globo, 1965.
- VERISSIMO, Erico. **Solo de clarineta – memórias**. Vol. 2. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

CATCH-22 AND POLITICAL DISCOURSE: A FIELD GUIDE TO UNRELIABLE NARRATIVES

*Catch-22 e o discurso político: uma
leitura de narrativas não confiáveis*

Rafael Conter¹

Resumo: *Catch-22* é um romance satírico escrito por Joseph Heller, publicado originalmente em 1961. A história se passa durante a Segunda Guerra Mundial e acompanha o dia-a-dia dos soldados e oficiais Norte-Americanos estacionados na ilha fictícia de Pianosa, na Itália. O romance é narrado em terceira pessoa e se desenvolve em uma cronologia não-linear com elementos surrealistas e de humor negro, e conta com inúmeros exemplos de discurso não-confiável. De acordo com as teorias de Sternberg e Yacobi, a não-confiabilidade é uma hipótese que o leitor assume quando confrontado com as tensões e as inconsistências de um texto, e as estratégias usadas para criar e dar sentido a esse texto. Segundo esses autores, há uma busca por coerência que envolve uma série de mecanismos, ferramentas utilizadas pelo leitor para acomodar a narrativa de um determinado texto ou discurso. Há, por exemplo, um mecanismo genérico, que resolve inconsistências através do gênero, como os exageros estilísticos da sátira; ou, também, um mecanismo de perspectiva, que acomoda as tensões entre o narrador e os personagens narrados. Esse trabalho é uma tentativa de ler *Catch-22* sob a luz dessa teoria, e oferecer algumas ideias de sua aplicação no discurso político. A questão da confiabilidade está em voga atualmente, com a construção de narrativas não-confiáveis penetrando e ameaçando os campos político e jornalístico. Em um vídeo intitulado *Há um golpe militar em marcha no Brasil hoje*, Vladimir Safatle chama atenção para os perigos de se encarar discursos autoritários com graça e comédia, tais como os discursos de ódio de parcelas da extrema-direita e do neofascismo, e estratégias políticas como as fake news e o firehosing. Se esse for o caso, um estudo sobre a não-confiabilidade se faz cada vez mais urgente, e os personagens e tópicos presentes em *Catch-22* oferecem um material extremamente rico de análise. Narrativas ficcionais e políticas não são a mesma coisa, mas podem ser lidas e entendidas de maneiras similares. Sendo assim, um estudo da não-confiabilidade em *Catch-22* pode nos auxiliar a entender melhor não só a linguagem, como também o mundo em que vivemos.

Palavras-chave: *Catch-22*; discurso político; não-confiabilidade; narrativa; literatura.

Abstract: *Catch-22* is a satirical novel written by American author Joseph Heller, first published in 1961. The novel is set during World War II and follows the lives of American soldiers and the military administration based on the fictional island of Pianosa, in Italy. It uses third-person narration and follows a non-chronological structure with elements of black comedy and absurdist fiction. It is a highly complex novel and a fertile territory to explore the concept of unreliability. According to Sternberg and Yacobi's theory, unreliability is a hypothesis the reader forms when confronted with tensions or inconsistencies in a text, and the strategies they use to make sense of it. According to the authors, there is a quest for coherence involving a series of mechanisms, which are the tools the reader makes use of to accommodate the narrative of a specific text or discourse. There is, for instance, a generic mechanism, which solves inconsistencies through genre, such as the stylistic exaggerations of satire; there is also a perspectival mechanism, which accommodates the tensions between the

¹ Mestre em Teorias da Comunicação e Informação (UFRGS). Doutorando em Letras - Estudos de Literatura (UFRGS). E-mail: <rafconter@gmail.com>.

narrators and the characters. This article is an attempt to read **Catch-22** through the lens of their theory and to offer a few ideas on how to apply this reading in political discourse. The question of credibility has been on a rise lately, as people are bombarded daily by ill-constructed communication. In a video titled “Há um golpe militar em marcha no Brasil hoje” (There is a military coup in progress in Brazil today), Vladimir Safatle calls our attention to the dangers of laughing at authoritarian discourses, such as hate speech from the alt-right and neo fascism or political strategies like fake news and firehosing. If this is the case, the study of unreliability becomes more and more pressing, and the characters and themes of **Catch-22** provide a rich field for research. Fictional and political narratives are not the same thing, but can be approached in similar ways. A study on unreliability in **Catch-22** could help us better understand not only language but also the world we live in today.

Keywords: **Catch-22**; political discourse; unreliability; narrative; literature.

INTRODUCTION

Catch-22 is a satirical novel by American author Joseph Heller, first published in 1961. The novel is set during World War II and follows the lives of American soldiers and the military administration based on the fictional island of Pianosa, in Italy. It uses third-person narration and follows a non-chronological structure with elements of black comedy and absurdist fiction. It's a highly complex novel and a fertile territory to explore the concept of unreliability. According to Sternberg and Yacobi's theory, unreliability is a hypothesis the reader forms when confronted with tensions or inconsistencies in a text, and the strategies they use to make sense of it. This article is an attempt to read **Catch-22** through the lens of their theory and to offer a few ideas on how to apply this reading in political discourse. The question of credibility has been on a rise lately, as people are bombarded daily by ill-constructed communication. If this is the case, the study of unreliability becomes more and more pressing, and the characters and themes of **Catch-22** provide a rich field for research.

THE NOVEL

A “catch-22” is a situation in which a desired outcome or solution is impossible to attain because of a set of inherently illogical rules or conditions. For example: a soldier doesn't want to fight. In order to be discharged, he has to be crazy and prove he is crazy. But if he is crazy, he can't prove he is crazy. And even if he could, a crazy man wouldn't mind fighting and wouldn't want to be discharged. So he has to fight. **Catch-22**. For the purposes of the authorities in charge, it's the best catch there is. For its victims, not so much.

In the novel, the main victim is the character of Yossarian, who has been described as the novel's “sanest looney” (BRUSTEIN, 2011, p. 488). The most repeated piece of dialogue in **Catch-22** is “you're crazy!”, and virtually all characters, at one point or another, are accused of being – or seen as – insane. Yossarian is no different, but he understands the catch and spends all his time and energy trying to escape from it. He is a pilot-bombardier who's afraid of flying and has no shame in admitting so. “He had decided to live forever or die in the attempt” (HELLER, 2011a, p. 29). His enemies are, as he himself describes, everyone who's trying to kill him, be them allies or Germans, but his main antagonists are the leaders of the American military administration, especially Colonel Cathcart, who keeps raising the number of missions required as the soldiers get close to finishing them. In this case, like many others, one can see that the biggest enemies are often technically on their side.

The plot of the novel is deceptively simple, but the structure is beautifully intricate. It's about Yossarian and the other pilots trying to keep their sanity while meeting their service assignments so that they may return home. When they arrive in the squadron, they have to fly twenty-five missions; by the end of the war, the number has been raised, little by little, to eighty. In each chapter, we look deeper into the lives of one or more characters, usually through loose dialogue, verbal ping pong, fragmented narration and circular reasoning.

Who's they? Who, specifically, do you think is trying to murder you?
Everyone of them.
Everyone of whom?
Everyone of whom do you think?
I haven't any idea.
Then how do you know they aren't?

(HELLER, 2011a, p. 17)

As mentioned before, **Catch-22** has elements of black comedy and absurdist fiction. Heller himself described it as “a blending of the comic and the tragic” (HELLER, 2011b, p. 463), and some authors, like Aldridge (2011) and Klován (1977), called it a mix of comedy and horror, the comic that becomes, gradually and irrevocably, horrible. By horror, they mean a universe ruled by entropy, a cruel world from which there is no escape, full of characters who are either helpless in alleviating suffering or completely indifferent to it. Chapter 39, The Eternal City, has been compared to a descent into hell, following the wanderings of Yossarian as he comes across all kinds of evils and perversities on the streets of Rome, from children in rags and women pleading for help to a boy convulsing on the sidewalk and a man beating his dog with a stick, “all the shivering, stupefying misery in a world that never yet had provided enough heat and food and justice for all but an ingenious and unscrupulous handful” (HELLER, 2011a, p. 412).

Sometimes, the horror and the comedy take a turn to the surreal. In **Catch-22**, “surrealism may be characterized as both a method of perception and a method of expression. It seeks to use art to break down the barriers between dream and reality, madness and sanity” (KLOVAN, 1977, p. 23). On chapter 27, a colonel is questioning Yossarian about his recurring dream about a fish, but Dunbar, Yossarian's friend, keeps interrupting them to help with the answers. “Yes? And how come you seem to know so much about it?”, asks the colonel (HELLER, 2011a, p. 294). “I'm in the dream”, answers Dunbar. On chapter 6, the character of Hungry Joe, who has nightmares every night, gets so disturbed that his nightmares become contagious, and the “impressionable men in the squadron” (HELLER, 2011a, p. 53) start having them too.

Comical, horrible and surreal. Satirical, revolting and illogical. How can we trust this novel? More importantly, *how can we construct meaning from it and why should we do it?*

THE THEORY

In order to answer the first question, we are going to investigate Sternberg and Yacobi's theory of unreliability. To them, unreliability is not a fixed state – it's not only about predetermined characteristics such as honesty and credibility, but also about perspective. Less of *believing* in something, more of *interpreting* it. Instead of attaching the concept to the figure of the narrator (or to the teller of a tale), they turn it around to the reader: “a hypothesis that readers make and, if necessary, adjust to account for apparent incongruities in the text” (YACOBI, 2000, p. 3), and “a perspectival hypothesis that we readers form as sense-makers, especially under the pressure or threat of ill-constructed discourse” (STERNBERG & YACOBI, 2016, p. 402). In other words, it's a kind of strategy, a way to solve troublesome discourse and eliminate discursive irregularities. By doing so, Sternberg and Yacobi aim to bridge the different ways of approaching a text, from the ones that point to a narrator's unreliability to those who blame it on the author. Under this theory, all readings can operate by the same principle, namely, “explaining ostensible discordance by reference to an appropriate integration mechanism” (YACOBI, 2005, p. 109).

These integration mechanisms are the different tools the reader has to investigate unreliability. “Integration, as the overall quest for coherence, driven by our rage for order, includes a variety of patterning and sense-making mechanisms common to all discourse” (STERNBERG & YACOBI, 2016, p. 403). Among them, there are two which are most relevant to this article and particularly useful to explain the oddities in **Catch-22**: the generic and the perspectival mechanisms, related to the genre and to the conflict between different voices in the narrative.

The generic mechanism refers to “a certain encoded model or simplification of reality, like the causal freedoms of comedy vis-à-vis the stricter tragic plot” (YACOBI, 2005, p. 111), or the use of genre to justify stylistic exaggeration. In **Catch-22**, the reader can invoke the generic mechanism to better understand satire, defined by Sternberg as “divergences from what is generally accepted as the model of actual reality, with the principles and probabilities that govern it, down to the laws of nature” (STERNBERG & YACOBI, 2016, p. 406). The examples abound, for the novel is a finger in the face of war and its agents and, as such, relies heavily on the element of satire. Like Milo Minderbinder, businessman, living representation of capitalism, who at one point bombs his own squadron for a profit. Milo is impossibly successful: he can buy eggs for 7 cents apiece, sell them for 5 and make money in the transaction. While others fight in the war, he accumulates titles. He is the Mayor of Palermo, the Assistant Governor-General of Malta, the Vice-Shah of Oran, the Caliph of Baghdad, the Sheik of Araby and “the corn god, the rain god and the rice god in backward regions where such crude gods were still worshipped by ignorant and superstitious people” (HELLER, 2011a, p. 237). In order to accept such an impossible character, we recognize in it a criticism on the values of so-called “free” market.

Another example is the chapter dedicated to the Glorious Loyalty Oath Crusade, organized by Captain Black. Captain Black, the squadron intelligence officer, made all enlisted men sign loyalty oaths before going into combat; soon, they had to sign one for every single thing they had to do, from getting their pay from the finance officer to having their hair cut by the Italian barbers. If they didn’t, they were accused of being Communists. After some time, other officers started introducing loyalty oaths of their own, so Captain Black, “who would stand second to none in his devotion to country” (HELLER, 2011a, p. 113), forced the soldiers to sign two loyalty oaths at a time, then three, then four, making effective action impossible. Both cases, Milo’s and the Crusade’s, illustrate the element of satire in **Catch-22**, more easily assimilated through the generic mechanism of unreliability.

As for the perspectival mechanism, it “explains oddities in the discourse by attributing them to a fictional subject” (STERNBERG & YACOBI, 2016, p. 411) and it gives the reader the means to see “incongruities – in matters of fact, action, logic, value, aesthetics – as symptoms of narrator/author discord” (YACOBI, 2005, p. 111). Through this mechanism, there is no fixed link between a narrator’s unreliability and his or her makeup as a character, but a viewpoint we can assume to interpret things like incompetence, lack of knowledge and poor judgment as a rhetorical, psychological or thematic manipulation from the author. It’s the author in conflict with his or her mediators, and, as readers, we can change our minds as we receive new information from the text, something that challenges the mediator’s reliability. In the case of **Catch-22**, many of these discordances or incongruities come from self-contradiction, where the conflict between narrator and author is made visible. According to Klován, this “juxtaposition of fragments seemed particularly appropriate for evoking a chaotic world, because it gave the impression that the artist was not aloof from his material, and that he too was suffering with his characters” (KLOVAN, 1977, p. 23).

Characters contradict each other – and themselves – throughout the novel. More than that, sometimes characters contradict the third-person narrator, who also contradicts himself. Chapter names, for example, are often misleading, and have no relation to the characters they are supposed to introduce. Chapter 28, called Dobbs, the crazy pilot who wants to kill Colonel Cathcart, is actually about Orr, Yossarian’s tentmate, who finds a way to escape from the war and inspires his friend to do the same. From one paragraph to the other, the narrator can change the subject completely, occasionally going back and forth in time and space, and it’s not uncommon to see him lying or giving incomplete information about a character or an action.

Narrator: “Everything Appleby did, he did well (...) and everybody who knew him, liked him”.

Yossarian, next line: “I hate that son of a bitch”.

(HELLER, 2011a, p. 18)

Doc Daneeka: “Know what I mean? You scratch my back, I’ll scratch yours”.

Narrator: “Yossarian knew what he meant”.

Doc Daneeka: “That’s not what I meant”, he said, as Yossarian began scratching his back.

The general tone of the novel is one of self-contradiction. Everything can be turned on itself and mean exactly the opposite of what is said. “Yossarian couldn’t be happy, even though the Texan didn’t want him to be” (p. 16). Colonel Cargill “was a self-made man who owed his lack of success to nobody” (p. 27). “Dunbar loved shooting skeet because he hated every minute of it and the time passed so slowly” (p. 38). “McWatt was the craziest of them all, because he was perfectly sane and still did not mind the war” (p. 60). As we read, we go from one contradiction to another, diving deep into a world which is very hard to trust, and the perspectival mechanism helps us accommodate that feeling.

The cause and effect of this feeling is *irony*, which I include here as a complement to the theory of unreliability. According to the studies of Tobin (2016), irony is also a viewpoint the reader assumes, “a viewpoint effect in which a conceptualization is simultaneously accessed from multiple perspectives (...) In this interpretive process, a meaning is accessed from one viewpoint (the ironized) and then, simultaneously or a little later, re-accessed from a higher viewpoint (the ironic)” (TOBIN, 2016, p. 28). Again, it’s a way of interpreting and reassessing a troubling position or statement, one where the reality of the situation is clearly at odds with the expressed proposition. We say one thing, mean something else and hope to be understood, like in the previous examples from *Catch-22*. But to be understood, we need the reader to simultaneously apprehend two incompatible viewpoints and reject one. Irony is, in this case, a very important part of the sense-making strategy. Sternberg and Yacobi agree: “a (self)-description of a mediator as lying, truth-telling, exaggerating, withholding information, and so forth can always be ironic, like any other statement. And if so, the question is who originates, who shares, and who suffers the irony, and to what effect” (2016, p. 418).

As an absurd or offensive position in which the meaning is contrary to the words, irony usually has a victim (TOBIN, 2016, p. 34). If this is the case, it’s important to ask: who is the victim? Is the joke on me? At the end of *Catch-22*, an Italian man is seized by civilian policemen for no apparent reason. As he is being carried away, he shouts: “Police! Help! Police!” (HELLER, 2011, p. 415). The narrator describes the situation as a “humorless irony”, for the words are ambiguous: the man is not, perhaps, calling for the police to come and help him, but shouting of danger, alerting other people that there are policemen around. He is a victim of the circumstances, but the police are the victim of the irony.

To see irony as a cognitive mechanism allows for a couple of things. Firstly, it works as a defense against cynicism, a strategy for knowing when (and if) someone actually wants to be understood. Secondly, we can use it in literature as a training ground for life. “Literature, of course, has long depended on irony for tragic or comedic effect, but irony also fills the emails we send, the music we listen to, even the clothes we wear and the food we eat. We are incapable, it seems, of resisting the ironic urge” (TOBIN, 2016, p. 27). Irony, then, like narrative and unreliability, is not a privilege of fiction, and can be extremely useful in making sense of reality — which brings us to the next question: *why* should we construct meaning from *Catch-22*?

THE PRACTICE

Not all ironies are resolvable. They are, sometimes, unstable, very hard to understand and very hard to control, allowing for apparently endless layerings, like a “potent, rapidly proliferating, perhaps even uncontrollable, means by which stable meaning is undermined and made permanently uncertain” (TOBIN, 2016, p. 43). A good example is the way *Catch-22* portrays women. All through the novel, be they whores, maids or nurses, they are all described and treated as nothing more than sex objects, whose only function is to “put out” for the men. Their descriptions usually go like this: “Nurse Sue Ann Duckett was a tall, spare, mature, straight-backed woman with a prominent, well-rounded ass, small breasts and angular, ascetic New England features that came equally close to being very lovely and very plain” (HELLER, 2011a, p. 293). Is the novel objectifying women or ironically

calling our attention to it? Should I laugh at such a description or see it as a sexist remark? I'm not really sure.

The same happens in real life, especially in regards to political discourse, or the discourse of "social organization and anyone who derives power from it" (TOYNBEE, 2011, p. 498). Sometimes, unable to interpret the complexities of a situation, we run the risk of seeing dangerous things as funny and end up feeling frustrated, powerless and disoriented. To avoid that, we can keep on working with the sense-making mechanisms and start by asking ourselves: what are the catch-22s in real life?

For the purposes of this article, the most important one is *firehosing*. Firehosing is a guerrilla communication technique, which consists of "bombarding people with more lies than they can possibly keep up" (STRIKETHROUGH, 2018). The lies don't have to be believable, only fast and repetitive. Historically, this kind of propaganda has always served the authorities in charge, but lately, however, due to many factors which include the advances of communication technology, we have seen the development of a more powerful kind of propaganda, one which comes hand in hand with a lack of commitment to objective reality and consistency in unprecedented ways. The firehosing technique has been improved greatly by Putin's and Trump's political machines, and authorities everywhere are benefiting from it. In Brazil, Bolsonaro's campaign adopted the same strategy with considerable success.

When Putin insists that the Russian troops haven't invaded Ukraine (even though we can see them live on TV doing exactly that), or Trump's administration accuses Clinton of keeping sexual slaves in the basement of a restaurant chain, or Bolsonaro claims that a children's book is part of something called "the gay kit", they are not trying to be persuasive. It's not about persuasion, but power, and "whoever has objectively more power, owns reality" (STRIKETHROUGH, 2018). The message is clear: it's ok not to be seen as credible because they are not constrained by reality. Their lies create new realities of their own and emulate the effects of catch-22. "Any tragic becomes comic if it is speeded up. *Catch-22* overwhelms the reader with a barrage of seemingly unrelated fragments, creating a subtle, recurring confusion between illusion and reality" (KLOVAN, 1977, p. 29). When this happens, people are forced to argue with the obvious. They look for the truth, get exhausted and give up. They're "urinating on the sidewalk and we keep having to clean it up" (STRIKETHROUGH, 2018). Like Yossarian and his unreachable number of missions, we are always a step behind.

The point of firehosing is to reduce truth to just a position. As Trump says, "I don't stand by anything. I have my own opinions, you can have your own opinions" (STRIKETHROUGH, 2018). If the goal is to assert power, fact-checking misses the point. Everybody becomes a liar, and if everybody is a liar, faith overrules logic. Through firehosing, the ones in power invalidate the media, the sciences, the laws of nature (hello, Flat Earth Society) and accumulate symbolic power. "What you're seeing and what you're reading is not what's happening" (STRIKETHROUGH, 2018). "There was no way of really knowing anything, he knew, not even that there was no way of really knowing anything" (HELLER, 2011a, p. 267).

If that is the case, we should at least be prepared – and use *Catch-22* as practice, as a kind of guidebook. To be prepared, we have to sharpen the tools of unreliability.

THE CONCLUSION

Surely the world we live in today is different from the one we see in *Catch-22*. But there is suffering (who is going to pay for Mariana?²), and there is death (who killed Marielle?³), and there is enough misinformation to drive every one of us crazy. Fictional narratives and real-life communication are not the same thing. However, they can sometimes be approached the same way. As Martens (2015, p. 15) exemplifies: "Unlike fictional narratives, non-fictional narratives can in principle be subjected to fact-checking. However, the mere possibility of fact checking non-fictional

² The Mariana dam disaster in Minas Gerais, Brazil, 2015. The total impact of the disaster, including the reason for failure and the environmental consequences, are officially under investigation but remain unclear.

³ Marielle Franco, Brazilian politician and human rights activist, killed in 2018. After her death, people have started a campaign for justice under the slogans of "Marielle on the scene!" and "Marielle lives!"

narrative does not imply that people actually take advantage of this possibility”. As we have seen, this is often the case – so maybe the strategies and mechanisms from fiction can be adjusted to fit real-life.

Catch-22 and the theories of Sternberg and Yacobi can help us understand language better. More so, they can immunize people against cynicism and confusion. Yossarian’s mechanisms were caution, cowardice, defiance, subterfuge, stratagem and subversion. As we aren’t trapped in a bleak and hopeless novel, we can learn from it and do even better – especially when armed with the tools of unreliability. All things considered, I have learned two things:

First, it’s naive to believe too much in the efficacy of a rational debate. At one point in the novel, there is a fire in the nose of Yossarian’s plane. Aarfy, his navigator, unaware of the fire, “was placidly lighting his pipe” (HELLER, 2011a, p. 148). This is the dialogue they have:

“Jesus Christ!” he screamed at Aarfy in tortured amazement. “Get the hell out of the nose! Are you crazy? Get out!”
“What?” said Aarfy.
“Get out!” Yossarian yelled hysterically, and began clubbing Aarfy backhanded with both fists to drive him away. “Get out!”
“I still can’t hear you,” Aarfy called back innocently with an expression of mild and reproving perplexity. “You’ll have to talk a little louder.”

It goes like this for a few more pages. Sometimes, it’s impossible to establish a rational dialogue, even when everybody is in danger. All we have left are different kinds of clashes, violent or otherwise.

Second, it’s incredibly important to recognize the dangers and identify your enemies. “The really difficult struggle happens when one does not even know who it is that’s threatening them” (HELLER, 2011a, p. 475). **Catch-22** actually makes fun of characters who aren’t aware they should be worried: “They were the most depressing group of people Yossarian had ever been with. They were always in high spirits” (p. 347).

There are also the threats we are not even aware of, the threats we don’t want to think about, and the threats that seem too absurd to be real, things that cannot be expressed without a sense of comedy and denial. “The reader is continually made to laugh, and then to recoil in alarm from the object of his laughter”, says Klován about the effect of **Catch-22** (1977, p. 27). In real life, people see the amateur videos, the joke tweets, the political memes, the thick comments, the prejudice and the hate and think it’s all just for show.

We laugh to get used to the madness, but should also take things seriously. If we laugh too much, we may fall into horror. “Heller’s hilarious novel is dedicated to the desire of the ordinary man to live through the madness and come through alive” (BURGESS, 2011, p. 518).

Marielle lives.

And so does Yossarian.

REFERENCES

- ALDRIDGE, J. W. The Loony Horror of it All. *In*: HELLER, J. **Catch-22**. Simon & Schuster, 2011.
- ALGREN, N. The Catch. *In*: HELLER, J. **Catch-22**. Simon & Schuster, 2011.
- BRUSTEIN, R. The Logic of Survival in a Lunatic World. *In*: HELLER, J. **Catch-22**. Simon & Schuster, 2011.
- BURGESS, A. An Introduction. *In*: HELLER, J. **Catch-22**. Simon & Schuster, 2011.
- HELLER, J. **Catch-22**. Simon & Schuster, 2011a.
- HELLER, J. The Story of Catch-22. *In*: **Catch-22**. Simon & Schuster, 2011b.
- KLOVAN, P. **Naming the Unnameable: An Analysis of Catch-22**. McMaster University, 1977.

- MARTENS, Gunther. **Unreliability in Non-Fiction: The Case of the Unreliable Addressee**. 2015. Disponível em: <<https://biblio.ugent.be/publication/4426684>>.
- STERNBERG, M. & YACOBI, T. (Un)reliability in Narrative Discourse: A Comprehensive Overview. **Poetics Today**. Duke University Press, 2016.
- STRIKETHROUGH. **Why obvious lies make great propaganda**. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nknYtlOvaQ0>>.
- TOBIN, V. **Irony as a Viewpoint Phenomenon**. 2016. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/282787981_Irony_as_a_viewpoint_phenomenon>.
- TOYNBEE, P. **Here's Greatness - In Satire**. In: **Catch-22**. Simon & Schuster, 2011.
- TV BOITEMPO. **Há um golpe militar em marcha no Brasil hoje**. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BwLg13hSkRk&t=1s>>.
- YACOBI, T. Interart Narrative: (Un)reliability and Ekphrasis. **Poetics Today**. 2000. Disponível em: <<https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article-abstract/21/4/711/20679>>.
- YACOBI, T. Authorial Rhetoric, Narratorial (Un)reliability, Divergent Readings: Tolstoy's Kreutzer Sonata. **A Companion to Narrative Theory**. Blackwell Publishing, 2005.

SEGUNDA PARTE
COSMOPOLITISMOS E
CARTOGRAFIAS PÓS-
NACIONAIS: MESCLAS
TEXTUAIS / CORPOS-CORPUS
EM TRÂNSITO / FAZERES
TEÓRICOS-TRADUTÓRIOS-
LITERÁRIOS-CULTURAIS

O OLHAR OITOCENTISTA E A PINTURA DE PAISAGEM DE CARON: NOTAS PARA UMA POÉTICA DA RELAÇÃO

*The view of nineteenth century and
Caron's landscape painting: notes for a
poetic of relation*

Ana Carla de Brito¹

Abstract: *We deal with landscape painting of Hipólito Boaventura Caron (1862-1892) in what is related to his perception of the places he represented in dialog with Michel Collot's (2013) thinking about literary's landscape. Through the ideas developed by Michel Collot in **Poética e filosofia da paisagem** (2013) in what he builds a conception of landscape based on view as the relation between a person, the language, and the thing itself, we seek to start thinking how the conceptions of landscape in literature could influence on Caron's perception throughout his career. For this, we understand the influence of Art criticism as a crumble of text borders (between art criticism and literature), and also as a crumble of borders between the artistic languages (between literature and painting). First of all, we approach landscape painting of Hipólito Caron, searching for understand changes in his way of painting through the relation between the artist and the place, as well as the relation between the artist and the conceptions of landscape in his context. Then, we reflect about if the ideas of landscape of the critics Luiz Gonzaga Duque Estrada and Raul Pompéia have contributed to change Caron's way of painting. After this, we do a digression in an opposite direction, discussing about the impact of painting in these art critics writings, who was also writers of fiction. For this, we use the concept of Regime of imageité as though by Jacques Rancière. He thinks that the impact of painting on literature would demonstrate a new way to arrange the things seen and the things said. Finally, we conclude with a reflection about the possibility that as Caron's displacement for different territories may have affected his way of recreate the places he was looking for, other ways of thinking landscape could have done the same thing.*

Keywords: *Hipólito Caron; landscape painting; literary landscape; Michel Collot; poetic of relation.*

Resumo: Abordamos a pintura de paisagem de Hipólito Boaventura Caron (1862-1892) no que tange à sua percepção dos ambientes que ele representava em diálogo com o pensamento de Michel Collot (2013) quanto à paisagem literária. Através das ideias desenvolvidas por Michel Collot em **Poética e filosofia da paisagem** (2013) em que ele constrói uma noção de paisagem ancorada no olhar como relação entre um sujeito, a linguagem e o referente, procuramos lançar os fundamentos para pensar a incidência das concepções de paisagem na literatura sobre a percepção de Caron ao longo de sua carreira. Entendendo a incidência da crítica como o esboroamento tanto de fronteiras textuais (entre a crítica de arte e a literatura) quanto de fronteiras entre as linguagens artísticas (entre a literatura e a pintura). Em primeiro lugar, abordamos as pinturas de paisagem de Hipólito Caron, procurando entender as mudanças em sua forma de representá-las por meio da relação que se estabelece entre o artista e o lugar, assim como entre o artista e as concepções de paisagem de seu contexto. Em seguida, refletimos sobre a possibilidade de as concepções de paisagem dos críticos Luiz Gonzaga Duque Estrada e Raul Pompéia terem contribuído para a alteração na maneira de o artista pintar. Logo após, realizamos uma digressão em direção oposta, abordando o impacto da pintura na escrita dos críticos

¹ Mestre em Artes Visuais (ênfase em História, Teoria e Crítica), pelo PPGAV/UFRGS, e doutoranda pelo mesmo programa e instituição. E-mail: <acarla.brito@gmail.com>.

de arte que também eram ficcionistas, utilizando-nos da noção de Regime de imageité cunhada por Jacques Rancière, para quem o impacto da pintura sobre a literatura demonstraria um novo modo de arranjar as coisas vistas e as coisas ditas. Por fim, concluímos refletindo quanto à possibilidade de que tanto o deslocamento de Caron por diferentes lugares quanto o contato com outras maneiras de pensar a paisagem tenham contribuído para que o artista recriasse de diferentes maneiras os territórios que olhava.

Palavras-Chave: Hipólito Caron; pintura de paisagem; paisagem literária; Michel Collot; poética da relação.

INTRODUÇÃO

Lançar o olhar na distância, estender os olhos até o horizonte, ocupar-se de um conjunto de elementos dispostos em um território e chamá-lo de paisagem. De quantas maneiras isso poderia ser feito? Seria possível dizer uma paisagem, ou escrevê-la? Poderiam as coisas ditas influírem sobre outros olhos contempladores? As imagens forjadas pela palavra: que impacto teriam sobre os olhos e mãos daqueles que as recriam, plasmando-as em camadas de tinta? E o contrário disso: aqueles que escrevem paisagens poderiam ter retidas nos olhos, ao ocuparem-se de uma vista, as imagens pintadas já vislumbradas?

Nas últimas décadas do século XIX, no Brasil, houve um constante movimento entre coisas ditas, vistas e pintadas no que se refere à paisagem. Os modos de vê-la ora confluíam, ora divergiam, sendo possível que engendrassem uns aos outros. Olhar a paisagem colocou em relação a pintura, a escrita crítica e a literatura, borrando fronteiras e propiciando correspondências.

Hipólito Boaventura Caron (1862-1892) pintava paisagens nesse período. Artista brasileiro atuante entre 1880 e 1891, Caron é conhecido principalmente por ter participado do Grupo Grimm — a agremiação de artistas cuja característica mais celebrada por críticos de sua época era o fato de pintarem ao ar livre. Dos dez anos de atuação do artista, cerca de três anos foram passados com Grimm, e o tempo restante se dividiu entre uma temporada na França (1885-1888) estudando com Hector Hanoteau, e os anos no Brasil (1888-1892), passados em sua maior parte na cidade de Juiz de Fora, em Minas Gerais.

Conquanto não disponhamos de depoimentos do próprio artista, mas apenas poucos relatos de terceiros narrando algumas coisas ditas pelo pintor, é possível pensar seu modo de perceber e compreender a paisagem a partir de suas próprias pinturas. De modo semelhante, podemos inferir sobre os seus modelos pictóricos comparando suas obras com as dos seus contemporâneos — principalmente no que tange aos artistas que lhe eram próximos.

Neste artigo abordaremos a noção de paisagem estabelecida pelo olhar, como teorizada por Michel Collot (2013) enfocando a obra plástica de Hipólito Caron e sua relação com outros olhares, de críticos de arte e ficcionistas, eles mesmos criadores de paisagens em suas obras literárias. Refletiremos, assim, sobre o fazer paisagístico na pintura e na literatura como uma poética da relação, em que tanto o olhar quanto o fazer pressupõem o vínculo entre diferentes partes, cujas fronteiras são, inevitavelmente, diluídas.

AS PAISAGENS DE CARON

O que dizem as paisagens de Caron? Elas demonstram maneiras diferentes de o artista conceber o território, de acordo com o momento de sua carreira. Olhando suas pinturas depreendemos um olhar atento, que em seus primeiros anos desenha a paisagem em detalhes — das rochas aos céus — empregando muitos ocres e azuis e construindo uma composição bastante harmônica, como ocorre na pintura **Praia da Boa Viagem**, de 1884, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes

(MNBA)². Percebemos que quando deixa o país, passando três anos na França, a sua pintura muda, tornando-se mais manchada, algo bastante evidente, por exemplo, na tela **Arredores de Paris**, de 1887, que hoje integra o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Sendo mais evidente ainda a diferença das pinturas dos últimos anos em relação às dos primeiros, do que presta testemunho a pintura **Paisagem de Sabará**, de 1891, também parte do acervo do MNBA. As pinturas dos anos 1890 são absolutamente outras. É natureza brasileira novamente, mas não da mesma forma que outrora. Outro modo de olhar se instaura e é traduzido em manchas largas e pictóricas.

Caron pinta paisagens em um período em que perdurava a hierarquia de gêneros pictóricos nas academias de belas artes, ordenamento segundo o qual a paisagem era dos gêneros menos valorizados. Apesar disso, nesse mesmo período, alguns setores da intelectualidade carioca viam na paisagem a possibilidade de a arte nacional se modernizar e encontrar uma expressão autenticamente brasileira. Isso, tendo em vista a exuberância e singularidade da natureza do país. Esses homens de letras, ansiosos por renovação, eram atuantes em periódicos como comentadores de exposições, exercendo a função de críticos de arte.

Um deles, Luiz Gonzaga Duque Estrada, percebe a mudança de olhar de Caron durante sua estada na Europa. O crítico escreveu em uma crônica³ sobre as pinturas mandadas ao Brasil para serem expostas em 1886, dizendo que “houve uma transição na maneira de ver e na maneira de pintar”. Seria devido ao convívio com outros artistas, dos quais estaria assimilando outros procedimentos, vislumbrando nas representações com que tinha contato outra compreensão da paisagem?

ENCONTRO PELO OLHAR

A paisagem é olhar, movimento, relação e devir. Segundo Michel Collot (2013, p. 19-21), ela se faz na percepção, que em si mesma é a relação entre o sujeito e o território apreendido com os olhos e os demais sentidos. O sujeito, esse exemplar da espécie humana que é bípede, pode, por isso mesmo, abarcar o espaço com os olhos até o horizonte. A verticalidade humana permite aos olhos abarcar um conjunto de elementos que se estende até o horizonte. Esse olhar de conjunto coloca os elementos em relação uns com os outros, o que acontece, porém, através do agrupamento de perspectivas parciais que se modificam e se completam, mediante a ocultação reversível do olhar humano. A silhueta humana na vertical espreita o mundo a sua volta, esse exterior (o mundo) se comunica com o interior do sujeito, sua subjetividade. A imagem resultante dessa relação (o olhar) é, ela mesma, singular, ainda que intermediada por referências — outras imagens, pictóricas ou não.

A paisagem como relação seria uma maneira de conceber o processo perceptivo — o olhar é a ponte entre o mundo e o sujeito — quando olha, a pessoa percebe a paisagem, inaugura-a para si. Percebê-la seria também em alguma medida, criá-la como imagem e experiência sensível. Da percepção para a poética da paisagem é questão de um passo a mais: a linguagem. Quando o sujeito que cria a paisagem em seu olhar faz dela uma representação, transformando-a em imagem, realiza-se a re-criação.

O OLHAR SE FAZ ESCRITA

Gonzaga Duque percebeu uma transição no modo de olhar de Caron que implicava, além disso, em outro modo de pintar. Sua atenção se estende, então, do olhar para a poética da paisagem de Caron. A poética, fatura proveniente do pensamento plástico de uma subjetividade, transforma em imagem aquilo que o olhar engendra. As imagens produzidas atuam também sobre o olhar que espreita o mundo, procurando decifrar, apreender e transformá-lo em imagem. Assim, as imagens se multiplicam em movimento constante entre percepção e representação. Entre a subjetividade e o mundo reside o olhar que coloca os dois âmbitos em relação. É o olhar que constrói a paisagem, mas

² As imagens dessas e outras obras de Hipólito Caron podem ser vistas em minha dissertação **Camadas do olhar: a pintura de paisagem de Hipólito Caron (1862-1892)**, disponível no link: <<http://hdl.handle.net/10183/180715>>. Para aquele trabalho obtive autorização para reprodução das imagens das instituições que conservam as obras.

³ **A Semana** (RJ), n. 71, 8/5/1886. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.

é por meio da linguagem que ela pode ser expressa como uma imagem que testemunha a relação entre interior (subjetividade) e exterior (mundo).

Se o olhar de Caron é dado a ver em sua pintura, o olhar de Gonzaga Duque se faz imagem em sua escrita. Em alguns de seus contos as palavras descrevem ambientes que produzem efeitos nos personagens, como em **Idílio Roxo**, em que cada elemento natural é acompanhado de adjetivos alusivos a sentimentos humanos, em descrições precisas:

Março extinguiu-se numa viuvez serena de quaresmas florescentes e vesperais crepúsculos agoniados de violetas machucadas. A margem do caminho, na ramaria alta das velhas árvores, por onde cigarras, ao mormaço equatorial das sextas, sanfoneavam em pós prelúdios de cicios longos, nevavam pulverizações suaves de ametistas trituradas, como se uma triste flor invisível abandonasse, no desalento dos repúdios, o pólen ressequido e inútil. E esse brando colorido de melancolias vivas derramava-se do céu pela extensão queda dos vales, alastrando-se no círculo enorme de toda a paisagem, distendendo os planos pelo esbatimento das distâncias, envolvendo a longitude num afago dormente de lágrimas ainda não enxutas, e lilaseando a faixa do horizonte, lá-baixo, numa tenuidade de zainfe sagrado, aberto sobre a remotíssima paragem dos prometimentos fugitivos. (ESTRADA, 1914, 115)

O uso da linguagem na descrição do dia reverbera a melancolia que aquela paisagem inspirava. Os elementos evocados repercutem a cor roxa em paralelo com expressões de tristeza, algo que dentro do contexto da narrativa poderia tanto ser próprio daquela natureza quanto algo percebido nela a partir do desalento do casal que a atravessava. O narrador do conto, que é o namorado, explicita a correspondência entre o sentimento da personagem e aquele que ele percebia no entorno:

Pelo langor do seu corpo percebi que o recolhimento da paisagem a envolvia, possuindo-a, fazendo-a penetrar o seu mistério, alentando-a pel'acridade aromática do seu bafo... E silêncio, extensões, hálitos mornos de folhas, emanações da terra, embriagavam-na, excitavam a sua imaginativa, fazendo-a construir, mentalmente, com a nostalgia da hora, o romance de tristezas que as tuberculosas soem compor, tecidos de ilusões e lembranças vagas, como uma música que expira sob a dormência de uma volúpia. (ESTRADA, 1914, 116)

A correspondência entre a paisagem e o sentimento dos contempladores — pessoas que não apenas a veem, como também a atravessam, experimentando-a com os outros sentidos — aparece também nos textos críticos de Gonzaga Duque.

Por ocasião da exposição individual de Hipólito Caron em 1888, quando retornou da temporada de estudos que realizou na França, o crítico escreveu uma apreciação⁴ extensa descrevendo alguns dos quadros. Um deles, denominado *Lande de San Marc*, dá a ver uma “planície quase nua, quase deserta, onde paira um alto silêncio saudoso, que tanto prende a vista do curioso desprevenido”. Gonzaga Duque enxerga sentimento na paisagem representada por Caron, ou melhor: o artista soube traduzir em imagem o sentimento que aquela natureza provoca no observador. Ele toma a liberdade de imaginar — através da obra exposta — o momento da criação e os sentimentos de que o artista estaria imbuído ao pintar o território que vislumbrou: “Foi, talvez, a nostalgia da pátria que o obrigou a armar ali o cavalete e lhe deu agilidade ao pulso. O momento era propício. A tarde caía lentamente e lentamente melancolizava a natureza envolvendo-a numa dormente serenidade de meditação”. Gonzaga Duque continua a descrever a pintura enquanto aponta os sentidos que seus elementos afloram. Cada parte recebe dele várias qualificações: a vista é “nostálgica e divagadora”, há uma extensa e ondulante planície além das montanhas. Há tons de azul em várias partes da pintura e um conjunto de árvores dentre as quais ele destaca uma de aspecto combalido com esta expressão: “que o cansaço dos anos roubou a verde ilusão das folhas”. Para ele, essa paisagem é “feita com muito sentimento”, de modo que o mérito do artista está em sua capacidade de interpretar seu “aspecto triste e isolado, dessa tristeza nascida da saudade e da meditação, desse isolamento que tanto influi no rememorar deliciosíssimo do passado e nos devaneios ambiciosos do futuro”. Se a visão da

⁴Revista Literária Treze de Maio, n. 3, 1888, p. 189-197. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.

representação dá a ver esses sentimentos, isso demonstra uma boa compreensão do artista, que soube traduzir para que outras pessoas sintam "a poesia das coisas mudas".

A maneira como o crítico se ocupa das paisagens pintadas por Caron, procurando encontrar nela a reverberação do sentimento, imaginando o território contemplado pelo artista e a maneira como este o teria percebido... Sua maneira de se relacionar com a paisagem representada poderia ter relação com a representação que ele mesmo forja com as palavras? Poderia haver um movimento entre a pintura, o território e as palavras? Um movimento entre coisas ditas, vistas e pintadas?

ENTRE A PINTURA E O ROMANCE

O texto dedicado à exposição de Caron se inicia ele mesmo de uma maneira romanesca, mediante o descortinamento de um enredo. Gonzaga Duque cria um personagem — um transeunte curioso — que é capturado pelo cartaz indicativo da exposição e entra na loja em que tem lugar o salão com as obras. Do cartaz na porta do estabelecimento, ao exame de sua fachada, passando ao interior da loja, e ao suspense da entrada inusitada que dá acesso ao salão, no sótão — o crítico tanto descreve o lugar pelos olhos do personagem fictício, quanto elucubra sobre o que estaria por vir. Sua maneira de introduzir o leitor da crítica ao lugar de exposição das paisagens remete a uma narrativa romanesca que posteriormente se imiscuiria às descrições dos quadros e outras pequenas narrativas imaginadas a partir de cada paisagem, abrindo portais para outros espaços — aqueles percebidos pelo pintor, Hipólito Caron.

Devir romance da crítica: o início do texto de Gonzaga Duque assemelha-se muito ao modo como principia *La Maison ‘Chat quipelote’*, de Balzac, publicada na França na década de 1830. Na narrativa de Balzac há também um observador que atenta para a fachada de uma loja, e ocorre semelhantemente, uma relação com a pintura, pois o observador em questão é Teodoro de Sommervieux, um artista que olha para a loja, e para as cenas da família do comerciante a quem ela pertence, como se fossem pinturas de gênero holandesas. As descrições de Balzac, como as de Gonzaga Duque tornam visíveis lugares, paisagens e cenas como se fossem pinturas.

Das coisas ditas às coisas vistas, é questão de arranjo entre palavras e imagens, o visível e o invisível, diz Rancière (2012, p. 22), que indica a mesma passagem de Balzac para sinalizar um aspecto da nova função dupla da imagem engendrada no século XIX. O aspecto evidenciado pelo trecho de Balzac diz respeito ao modo como as descrições manifestariam a “significação das coisas inscritas diretamente sobre os corpos, sua linguagem secreta a ser decifrada”. O outro aspecto da função dupla corresponderia a um modo de a imagem calar, delineando um quadro que se apresenta como um mutismo obstinado, à maneira do boné de Charles Bovary no romance célebre de Flaubert. Imagens que calam ou dizem, imagens feitas por palavras, constituídas mediante um arranjo entre as coisas ditas e vistas, um novo *regime de imageité*, segundo define o filósofo, e que apareceria primeiramente na literatura, antes de se apresentar na fotografia e outros meios.

A PAISAGEM COMO RELAÇÃO

Da pintura à literatura, assim como da pintura à crítica, e da crítica à pintura: a paisagem é o vínculo. A paisagem como vínculo, ou, nos termos de Michel Collot (2013, p. 17-47), como movimento e relação, remontaria a uma origem em comum de vários aspectos. Na Europa do século XVIII, emergem quase simultaneamente a sensibilidade romântica, a atenção para a paisagem e o uso da descrição poética na prosa.

Antes de ser um movimento literário ou artístico, explica Collot (2013, p. 62), o romantismo se estabeleceu como sensibilidade, que encontrava em determinados lugares a oportunidade de sua expressão. Segundo ele (COLLOT, 2013, p. 63), a palavra “romântico”, focalizava comumente as “impressões, emoções e devaneios suscitados por paisagens capazes de abalar fortemente a sensibilidade e a imaginação”, ou seja, a sensibilidade romântica estava ligada a uma experiência nova com relação aos lugares: uma relação de assombro e correspondência emocional, ligada ao

ponto de vista do observador em contraste com a paisagem clássica, que pressupunha uma natureza ordenada nos moldes de um jardim.

Na década de 1770 falava-se na França do efeito romântico da paisagem como uma impressão marcante que o contemplador receberia. A expressão literária mais adequada para esse tipo de paisagem, que solicitava o afeto e a imaginação de uma subjetividade, teria sido a descrição poética. Naquele momento também emergia uma nova forma literária, a prosa poética, mediante a qual a descrição romântica mobilizaria na prosa todos os recursos da poesia: “paralelismos, repetição de palavras, ritmos e sonoridades, metáforas e comparações, para sugerir harmonias inefáveis e tudo o que na paisagem provoca a emoção e solicita a imaginação” (COLLOT, 2013, p. 71). A descrição romântica nasce para atender ao apelo da paisagem. A experiência da paisagem reúne o eu e o mundo por meio das palavras.

O modo como Gonzaga Duque olha a pintura de Caron, estimando nela o que reverberaria do sentimento motivado pela paisagem, poderia apontar a persistência da sensibilidade romântica? De qualquer forma, seu modo de olhar a paisagem se exerce mediante um emprego da linguagem que coloca em correspondência palavras e imagens. Isso ocorre em textos de outros críticos do período, com algumas diferenças. Um deles é Raul Pompéia, que também se ocupa da paisagem de Caron em algumas ocasiões, bem como escreve sobre as mostras de artistas que foram seus colegas no Grupo Grimm, como Antônio Parreiras e Giovanni Castagneto.

Em relação à mesma exposição de 1888, Pompéia escreve uma crítica bastante mais breve do que a de Gonzaga Duque. Com espaço menor, no **Diário de Minas**⁵, ocupa-se dos quadros de maneira mais geral e alusiva, com menos detalhes e de maneira menos sistemática que o autor de Arte Brasileira. Eis um trecho:

São vinte e tantas formosas telas, onde a vista se perde por horizontes profundos de ar vibrante e claro, além dos campos, além dos bosques do ocidente da França, que lembram um pouco os horizontes baixos e o arvoredo triste de São Paulo. Nos primeiros planos, o artista alisa toalhas d'água, imóveis e espelhantes, recamadas de folhas verdes, redondas, que boiam, erigindo em áster, como uma eflorescência de astros, flores estreladas de viva brancura; ou então expande uma várzea de trigos verdes, que o vento penteia e inclina; ou estende uma ala igual de árvores verde cinzentas, dentre cujas copas esféricas, parecendo aparadas a tesoura, esticam-se espectralmente outras árvores como torres altas sobre a cidade dos pássaros. (POMPÉIA apud PELK, 2015, p. 74)

Suas descrições combinam as pinturas, aproximam-nas e, como Samara Pelk (2015, p. 75) observou, imprime homogeneidade ao conjunto de obras. A descrição comparece menos como reconstrução minuciosa e exaustiva de cada obra do que a instauração de uma atmosfera, em que a imagem vista é evocada, forjando-se outras imagens com as palavras, compondo comparações e justapondo-se adjetivos. Ardis semelhantes são utilizados no emprego da linguagem em alguns de seus poemas em prosa:

Inverno! Inverno! Inverno!

Tristes nevoeiros, frios negrimes da longa treva boreal, descampados de gelo cujo limite escapa-nos sempre, desesperadamente, para além do horizonte, perpétua solidão inóspita, onde apenas se ouve a voz do vento que passa uivando como uma legião de lobos, através da cidade de catedrais e túmulos de cristal na planície, fantasmas que a miragem povoa e anima, tudo isto: decepções, obscuridade, solidão desespero e a hora invisível que passa como vento, tudo isto é o frio inverno da vida.

(POMPÉIA, 1980, p. 53)

Nesse poema, como em outros do autor, a natureza se torna presente pela evocação das sensações que ela inspira. Essas, sempre reforçadas paulatinamente, mediante a repetição da mesma noção justaposta a uma nuance. A contiguidade das expressões, seguidas em torrente, separadas normalmente apenas por vírgulas, confere força e instaura a atmosfera imagética da natureza. Assim,

⁵ A crônica foi publicada, segundo PELK (2015) no **Diário de Minas** em 16 de dezembro de 1888.

também Pompéia escreve de tal maneira que a crônica das artes e a narrativa poética se aproximam, mediante o olhar para a paisagem.

SABER USAR OS OLHOS

Das imagens que os críticos, os escritores e os escritores-críticos vão colher na pintura, o século XIX é pródigo de exemplos. No que se refere ao contexto francês, diversos estudiosos já se debruçaram sobre essa questão demonstrando como alguns aspectos do ofício crítico dos irmãos Goncourt, de Huysman, de Baudelaire, ou de Champfleury poderia ter reverberado na poética literária de tais autores. Virginia Woolf (2017, p. 88) comentaria⁶ quase em tom de queixa sobre a forte influência que a pintura teria exercido sobre a literatura de seu passado recente. Além da constatação, ela procuraria entender como olharam para a pintura aqueles que souberam se servir dela sem deixar de narrar como convinha a arte literária:

Proust, Hardy, Flaubert ou Conrad. Eles utilizam os olhos sem, de forma alguma, incapacitar a pena, e os utilizam de uma forma que nenhum romancista antes deles utilizou. Charcos e bosques, mares tropicais, navios, ancoradouros, salas de visita, flores, roupas, atitudes, efeitos de luz e sombra — eles nos dão tudo isso com uma precisão e uma sutileza que nos faz exclamar que agora, finalmente, os escritores começaram a usar os olhos. (WOOLF, 2017, p. 88)

Alguns escritores brasileiros como Gonzaga Duque e Raul Pompéia usam os olhos, fazendo com que seus leitores participem do que veem, tornando visíveis em suas palavras o conjunto de elementos que abarcam com os olhos, sentem junto à pele, percebem enquanto atravessam um território... Talvez possamos afirmar que para tal sensibilidade tenha colaborado o muito olhar para pinturas de paisagem, ou a ocupação de ver e fazer ver os quadros expostos nos salões, como a exposição de 1888 de Caron?

A paisagem se instaura através do olhar. É mediante o ponto de vista que sujeito e mundo se colocam em relação, que ocorre a intersecção entre a silhueta vertical do vidente e a linha do horizonte. Entre os dois eixos, o olhar se estende, varre, abarca, relaciona-se. As pinturas de Caron são testemunhas de seu olhar — elas mudam, como variam os pontos de vista do artista, abarcando diferentes territórios — mas é também a relação entre ele e o mundo que se altera, modifica-se. Imaginar que o contato com outros modos de ver e representar a paisagem na Europa tenha contribuído para tal alteração é bastante plausível; afinal, algumas de suas pinturas europeias portam os matizes de Corot e os modelos compositivos de Hector Hanoteau e Joseph-Henri Harpignies. Ponderar se as palavras dos críticos poderiam tê-lo feito refletir sobre uma maneira de pintar mais atenta aos sentimentos e sensações que as paisagens evocam, é outra possibilidade. De qualquer forma, permanece a relação instaurada pelo olhar e a possibilidade de conceber a paisagem como o encontro que esboroa fronteiras entre palavras e imagens, e entre imagens escritas e imagens pintadas.

REFERÊNCIAS

COLLOT, M. **Poética e Filosofia da Paisagem**. Tradução de Ida Alves e Maria Luiza Berwanger. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

ESTRADA, L. G. D. *Idílio roxo*. In: ESTRADA, L. G. D. **Horto de Mágoas**: contos. Rio de Janeiro: Benjamin de Aguilá, 1914.

PELK, S. M. **Raul Pompéia**: mais um crítico de arte no Brasil no século XIX. 2015. 91 p. Dissertação (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

⁶ Esse texto, denominado *Pictures*, foi publicado originalmente em 1925 no periódico *Nation & Athenaeum*.

POMPÉIA, R. Canções sem metro. *In*: COUTINHO, A. (org.). **Obras completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. 4 v. (Coleção Vera Cruz).

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

WOOLF, V. A pintura. *In*: WOOLF, V. **O sol e o peixe: prosas poéticas**. Tradução de Tomaz Tadeu. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

A MÚSICA EM E A PARTIR DE *AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE*, DE JOSÉ SARAMAGO

*Music in — and music from — José
Saramago's Death with interruptions*

Cinara Ferreira¹
Carlos Walter Soares²

Abstract: *The literary works of José Saramago inspired countless works of transposition to other art forms, such as cinema and music. In music, many of his poems were transformed into songs and his novels inspired some operas, among which stands out **Death with interruptions** (2015), based on the novel of the same name by José Saramago, with music by Kurt Rohde and booklet by Thomas Laqueur. While his literature is a source of inspiration, the author acknowledges that his writing feeds on other artistic fields. Given the evident connections between literature and music in the writer's fiction, at first this work proposes the analysis of the relations between the two semiotic systems in the romance **Death with interruptions** (2005), in order to assess the way that music constitutes itself as an element of writing composition. Afterwards, the creation of songs is proposed, which are inspired by excerpts of the novel, as well as the reflection about the creative process involved in the work of transposing.*

Keywords: *literature and music; José Saramago; **Death with interruptions**.*

Resumo: A obra literária de José Saramago inspirou inúmeros trabalhos de transposição para outras artes, como o cinema e a música. Na música, muitos de seus poemas foram transformados em canções e seus romances inspiraram algumas óperas, dentre as quais se destaca *As intermitências da morte* (**Death with interruptions**) (2015), baseada no romance homônimo de José Saramago, com música de Kurt Rohde e libreto de Thomas Laqueur. Ao mesmo tempo em que sua literatura se revela como fonte de inspiração, há um reconhecimento por parte do autor de que sua escrita também se alimenta de outros campos artísticos. Diante das evidentes conexões entre literatura e música na ficção do escritor, em um primeiro momento, este trabalho propõe a análise das relações entre os dois sistemas semióticos no romance *As intermitências da morte* (2005), a fim de verificar de que modo a música se constitui como elemento de composição da escrita. Em um momento posterior, propõe-se a criação de canções, inspiradas em trechos do romance, assim como a reflexão a respeito do processo criativo envolvido no trabalho de transposição.

Palavras-chave: *literatura e música; José Saramago; **As intermitências da morte**; literatura comparada.*

INTRODUÇÃO

Tomadas como formas distintas de linguagem, música e literatura são sistemas semióticos que confluem em vários momentos históricos, o que resulta em uma interação bastante enriquecedora para a história das artes. As relações remetem a manifestações muito antigas, nas quais melodias vocais davam suporte a textos das mais variadas ordens. As conexões são estabelecidas frequentemente e o que parece motivá-las, além do caráter estético de ambas as artes, são suas

¹ Docente do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

² Docente do Curso de Música da Universidade Federal de Pelotas.

homologias ou equivalências estruturais. Mesmo que sejam sistemas com especificidades próprias, música e literatura têm em comum vários aspectos, entre os quais o fato de partilharem o mesmo material básico — o som — e terem o tempo virtual como sua aparição primária, conforme explica Solange Ribeiro (2003, p. 19).

Para fins de análise das relações entre música e literatura, e possível sintetizar suas conexões com os conceitos de complementariedade, imitação de processos literários e sonoros e uso de analogias, que incluem coincidências entre a retórica musical e literária, citações e evocações. De acordo com Esther Ojeda, tanto a música como a literatura podem criar centros de atenção (a tonalidade em música ou o tema em literatura), suscitar expectativas no receptor sobre o desenvolvimento posterior (resolução dos acordes ou argumentos literários), ter um ritmo, utilizar repetições (em música com maior necessidade psicológica para que sejam captadas pelo receptor), compartilhar texturas e estruturas com desenvolvimento, clímax, etc (2013, p. 123).

Em **Música e literatura**: entre o som da letra e a letra do som, Enio Squeff apresenta uma série de compositores românticos que entendem a música como uma instância poética ainda que enformada por sons. Para o autor, um caso paradigmático é o de Robert Schumann, para quem a palavra poética se constituía como princípio da música. Conceitos como lirismo, sentimentos, intimismo, paixão — expressões caras à literatura — são mais do que simples palavras para Schumann (1997, p. 140). Também Beethoven, Schubert, Chopin e Liszt perseguem uma expressão que transgride as formas tradicionais — a sonata, a fuga, a suíte antiga — sem outro compromisso além do lirismo intimista. Assim, na busca de uma expressão máxima, encontrada na “poeticidade da poesia”, os músicos românticos perseguem o corolário do poema, que é a expressão como primado de tudo (1997, p. 141).

Na literatura, do mesmo modo, também há um constante interesse pela música. Squeff refere que, desde a Odisseia, é possível vislumbrar na obra literária algo que se assemelha à estrutura da sinfonia clássica, em que dois ou mais motivos antípodas entram em conflito entre si até uma síntese. Ressalta, porém, que é em *O vermelho e o negro*, de Stendhal, que se instaura um processo novo, característico do drama intimista no romance moderno, em que o eu assume a cena e os deuses já não intervêm. A situação de um “eu” individual confrontado com o mundo dá origem à ideia de um tema recorrente que, no contexto do poema sinfônico ou operístico, tanto pode ser a ideia fixa quanto o Leitmotiv (1997, p.143). Tanto na música quanto na literatura o leitmotiv confere unidade e fluidez ao texto/peça.

O leitmotiv é apenas um dos recursos utilizados por José Saramago em *As intermitências da morte*, romance de 2005, que serviu de inspiração a uma ópera de mesmo nome em 2015. O leitmotiv, tal como entendemos nessa obra, é a Morte e a Música. Contra a morte e a favor da vida, somente a música consegue exercer poder na figura de uma personagem que toca violoncelo e não morre na data determinada pela morte. Nesse sentido, a música aparece como parte central do tema em *As intermitências da morte*, configurando-se como símbolo da síntese entre Vida e Morte no final da narrativa, ao solucionar o embate de forças colocado em seu desenvolvimento. Através da Música, a Morte humaniza-se e rende-se à Vida.

Entretanto, a música não aparece apenas como tema e objeto na obra de Saramago. Em *Cadernos de Lanzarote*, Saramago admite que as palavras são escritas por ele para serem lidas e ouvidas e, nesse sentido, aproximam-se da música. O autor português destaca que o narrador fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, breves e longas. Algumas tendências, que o ficcionista reconhece e confirma (estruturas barrocas, oratória circular, simetria de elementos), vêm da ideia de um discurso oral tomado como música. Nessa perspectiva, Saramago pergunta-se se não há mais do que uma simples coincidência entre o caráter inorganizado e fragmentário do discurso falado de hoje e as expressões “mínimas” de certa música contemporânea (1994, p. 49).

Se, por um lado, o autor reconhece que sua escrita se alimenta de outros campos artísticos, seus textos já inspiraram inúmeros trabalhos de transposição para outras artes, como o cinema e a música. Na música, muitos de seus poemas foram transformados em canções e seus romances inspiraram algumas óperas, dentre as quais a já referida ópera homônima, com música de Kurt Rohde

e libreto de Thomas Laqueur. A atração exercida pelas narrativas de Saramago poderia ser explicada pelo empenho do autor em usar uma linguagem que dialoga com outras artes? Parece que sim.

Em um primeiro momento, este estudo propõe a análise das relações entre música e literatura em *As intermitências da morte* (2005), a fim de verificar em que medida e de que forma elementos musicais aparecem na composição da escrita. Para examinar as conexões entre literatura e música *em e a partir* de *As intermitências da morte*, de José Saramago, serão levadas em conta as colocações do escritor sobre a musicalidade de sua narrativa, assim como os quatro tipos de relações que servem para analisar o papel desempenhado pela música na literatura, apontados por Esther López Ojeda no artigo “*Literatura y música*” (2013). Tratam-se das relações de complementariedade, em que música e texto se complementam mutuamente; da evocação da música pelo texto, considerada como tema ou objeto; das relações de intertextualidade entre as duas artes; e dos casos em que se estabelecem relações de semelhança porque as composições dão resposta a uma mesma estética (p. 133-4). A partir das constatações da análise, o trabalho visa à criação de canções inspiradas no romance e nos elementos musicais presentes na narrativa, assim como à reflexão sobre o processo criativo envolvido no trabalho de transposição.

A MÚSICA EM *AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE*

As intermitências da morte é uma narrativa dividida em três partes. Na primeira, narra-se os acontecimentos que envolvem os indivíduos de um país aleatório a partir do dia em que a morte resolve suspender suas atividades. As pessoas param de morrer, mesmo vítimas de acidentes graves, infartos do miocárdio ou brigas violentas. O fato que poderia ser motivo de felicidade geral logo se mostra uma realidade desesperadora. Sem a morte, mesmo quem deveria morrer continua em estado de vida suspensa. Em pouco tempo, os hospitais e asilos lotam, e o governo precisa redefinir o que serão de planos de aposentadoria e seguros de vida. Instala-se, assim, um caos geral e a necessidade de uma nova organização social das instituições, que sobrevivem em torno da morte (Igrejas, Hospitais, Asilos, Funerárias, Seguradoras). O tom da narrativa é irônico e, por vezes, debochado. O texto faz uma crítica à sociedade que se alimenta do medo da morte.

Na parte inicial, não há o aprofundamento de personagens individuais, visto que o narrador em terceira pessoa fala do povo, dos governantes, dos empresários e da crise das instituições diante da suspensão da morte no país. Há o emprego de uma linguagem com repetições que gera um ritmo veloz na narrativa, que pode ser comparado ao ritmo da vida contemporânea, rápido e fragmentado. Conforme aponta Ojeda, a música aparece como elemento de *intertextualidade*, na medida em que aparecem alguns elementos do léxico que lhe dão musicalidade: ritmo, estruturas paralelísticas, referências e sons. Nesse sentido, semântica e fonologicamente a obra transmite sensações de sonoridades e emoções que dão ao texto seu próprio ritmo (2013, p. 138). No fragmento que segue, observa-se o ritmo da narrativa pelo uso de repetições de palavras e de estruturas paralelísticas:

Fizeram-se chamadas *para os hospitais, para a cruz vermelha, para a morgue, para as agências funerárias, para as polícias, para todas elas*), com compreensível exclusão da secreta, mas as respostas iam dar às mesmas lacônicas palavras, Não há mortos. (SARAMAGO, 2005, p. 13-14) [grifo nosso]

Na segunda parte do romance, a morte é personificada. Inicialmente, sua imagem é tradicional, de um esqueleto. Ela institui a prática de avisar a as pessoas que vão morrer por uma carta escrita em papel lilás. A antecedência é de uma semana. A decisão é anunciada por uma carta da morte direcionada às autoridades do país, a quem ela esclarece que os homens não conhecem a Morte com letra grande. Também aqui a música aparece como elemento de *intertextualidade* percebida no nível lexical em que ocorre a repetição da palavra *morte* como um eco e o uso de construções paralelísticas que evidenciam oposições da metafísica ocidental:

[E]u não sou a *Morte*, sou simplesmente *morte*, a *Morte* é uma cousa que aos senhores nem por sombras lhes pode passar pela cabeça o que seja, vossemecês, os seres humanos, só conhecem, tome nota o gramático de que eu também saberia pôr vós, os seres humanos, só

conheceis esta pequena *morte* quotidiana que eu sou, esta que até mesmo nos piores desastres é incapaz de impedir que a vida continue, um dia virão a saber o que é a *Morte* com letra grande, nesse momento, se ela, improvavelmente, vos desse tempo para isso, perceberíeis a diferença real que há *entre o relativo e o absoluto, entre o cheio e o vazio, entre o ainda ser e o não ser já [...]*. (SARAMAGO, 2005, p. 112) [grifo nosso]

No terceiro e último momento da narrativa, a morte humanizada resolve conhecer o destinatário da carta que retorna. Para tal, toma a forma de uma bela mulher. É nesse momento que a música é *evocada como tema e objeto da narrativa*. A carta devolvida é de um violoncelista, que deveria morrer aos 49 anos. No entanto, ele completa 50 anos, enganando sem saber a própria morte. Como isso acontece não se explica na narrativa. A morte visita o violoncelista algumas vezes na sua casa, onde mora com um cão. Outras vezes, vai assisti-lo ensaiar e se apresentar na orquestra. Aos poucos, cria-se uma atmosfera de erotismo. A morte, tocada pela música e comovida com a condição humana, sente-se atraída pelo homem. Mesmo resistindo, ela acaba entregando-se a uma noite de amor com o músico que, até então, era solitário. Ao invés de entregar a carta que tinha na bolsa para ele, “a morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. No dia seguinte, ninguém morreu” (SARAMAGO, 2005, p. 207). A frase final do romance é a mesma do início, sugerindo uma estrutura circular e musical, que reforça a *intertextualidade* entre música e literatura na obra.

Como coloca Tania Valente, *As intermitências da morte* é muito mais do que uma história sobre a morte e a sua importância na vida; é provavelmente o romance mais musical na obra de Saramago (2015, p. 1). O autor faz diversas referências musicais, marcando sua escrita pelo caráter *evocativo e intertextual*. A Suíte n.º 6 para violoncelo solo, BWV 1012 (número repetido quase até a exaustão pelo escritor), de J. S. Bach, a Fantasia op. 73 para violoncelo e piano de Robert Schumann, o Estudo op. 25 n.º 9 de Frédéric Chopin e ainda 9.^a Sinfonia de Beethoven são as obras que escolhidas pelo escritor para mostrar a capacidade que a música tem de comover e humanizar até a própria morte, transfigurada numa Donzela, que se apaixona por um violoncelista. Ao evocar essas peças, Saramago coloca em cena um repertório musical caracterizado também pela evocação (tanto musical quanto literária), o que acaba produzindo um movimento espiralar entre obras artísticas, que retomam outras sugerindo novas configurações e novos sentidos. Nessa perspectiva, evidencia-se no romance de Saramago a retroalimentação que literatura e música produzem uma sobre a outra.

Ojeda destaca que a primeira década do século XXI não têm regras fixas nos processos criativos musicais e literários, mas mostra a abertura a todas as tendências, tanto as que seguem os traços mais clássicos como aos procedimentos vanguardistas, todos úteis para expressar a complexidade do mundo contemporâneo (2013, p. 140). *As intermitências da morte* é uma narrativa que responde a uma estética contemporânea de traços diversificados, na qual elementos de estéticas anteriores são assimilados sugerindo uma síntese. O repertório musical citado oriundo dos movimentos do Barroco, do Clássico Tardio e do Romantismo têm o papel de integrar as forças contraditórias do presente, que geram a crise no país em que não se morre mais. Portanto, em Saramago, observa-se uma *relação de semelhança* entre música e literatura, no que tange a uma estética que nasce do jogo entre o som e o ruído produzidos no mundo contemporâneo. Como observa Miguel Wisnik, o som do mundo é ruído, o mundo se apresenta a nós a todo momento através de frequências sonoras irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação, que contém também margens de instabilidade, com certos padrões sonoros interferindo sobre outros (1989, p. 33).

A ordenação estabelecida pela música é uma metáfora da reconciliação entre o indivíduo e sua condição natural e finita, sugerida numa história de amor entre um homem e sua própria morte. Conforme aponta Mirella Márcia Longo, o elogio às forças órficas e eróticas comporta o anúncio de tal reconciliação. A autora destaca que contra a revolta diante da morte, contida em obras anteriores do escritor português, a fábula de *As intermitências da morte* demonstra que as alternâncias entre concentração e dispersão, ação e êxtase, sístole e diástole garantem a vida do ser humano e estão em consonância com toda a natureza. Nesse sentido, em sua constituição ondulatória, a vibração sonora

torna-se emblema do movimento natural que constitui a vida, sendo a morte derrotada na concepção metafísica, em que se encontra apartada dos ciclos vitais (2011, p. 3).

A MÚSICA A PARTIR DE *AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE*

A complementariedade é o tipo mais abundante de relação estabelecida entre literatura e música, evidente em obras em que a música serve de acompanhamento ou quando a música mimetiza o texto, apoiando seu significado, como ocorre nas canções e no gênero operístico. Nessa parte do trabalho, ainda em processo de elaboração, primeiro, será realizado um breve comentário sobre a ópera *As intermitências da morte*, de 2015, inspirada na narrativa de José Saramago. Depois, será apresentada a primeira canção de um conjunto de canções, ainda em processo de criação³.

De acordo com Ojeda, o que se expressa mediante uma arte se complementa com a outra, enriquecendo os matizes expressivos e a significação (2013, p. 134). A ópera *As intermitências da morte*, inspirada no romance de Saramago, exemplifica a complementariedade, uma vez que o gênero se constitui de texto e música. A ópera foi composta para três vozes solistas (soprano, tenor e barítono), um coro de dezesseis vozes e um pequeno conjunto de câmara que coloca em destaque o violoncelo. Constituído de piano, percussão, quarteto de cordas e sons eletrônicos. A ópera possui uma sonoridade intimista e dissonante, que também caracteriza a atmosfera do romance. Nela são exploradas sonoridades atonais, técnicas estendidas (especialmente no piano) e sons eletrônicos.

Ao se propor a composição de um conjunto de canções a partir do enredo do romance de Saramago, pretende-se uma criação artística que envolva *complementariedade*, na medida em que a canção é um gênero híbrido em que letra e música estão imbricados, *evocação*, visto que a música será tema e objeto, *intertextualidade* e *imitação da retórica estética*, pelo diálogo estabelecido com a estética de José Saramago. A letra da primeira canção, sob o título “É – não é”, teve como ímpeto principal a leitura do fragmento que segue da obra de José Saramago:

parece que não vês que as palavras são rótulos que se pegam à cousas, não são as cousas, nunca saberás como são as cousas, nem sequer que nomes são na realidade os seus, porque os nomes que lhes deste não são mais do que isso, os nomes que lhes deste [...]. Porque cada um de vós tem a sua própria morte, transporta-a consigo num lugar secreto desde que nasceu, ela pertence-te, tu pertence-lhes, E os animais, e os vegetais, Suponho que com eles se passará o mesmo, Cada qual com sua morte, Assim é, Então as mortes são muitas, tantas quanto os seres vivos que existiram, existem e existirão. (2005, p. 72-23)

Esse fragmento chamou a atenção na leitura realizada do romance por sua poeticidade. Além do recurso à metáfora, observa-se o emprego da repetição, característico da música e da poesia. A fim de compor um texto que fosse o mais próximo possível de uma letra de canção, foram ouvidas algumas canções, dentre as quais se destacou *A terceira margem do rio*, com música de Milton Nascimento e letra de Caetano Veloso, inspirada no conto homônimo de João Guimarães Rosa. Embora não tenha se estabelecido uma relação direta com “A terceira margem do rio”, houve uma inspiração no modo de apresentar as imagens e no emprego de repetições, sem a preocupação de estabelecer nexos discursivos. Segue a primeira versão da letra, ainda sem melodia e, ao lado, as estrofes que foram modificadas em função da introdução da música⁴:

É — NÃO É

palavras são rótulos
dados às coisas
não são as coisas

A

palavras são rótulos
dados às coisas
não são as coisas

³ Pretende-se criar letra e música de três canções, baseadas nas três partes do romance de Saramago, como um dos objetivos do projeto de pesquisa interinstitucional (UFRGS/UFPEL) *Literatura e música: trânsitos e conexões*, coordenado pelos autores deste artigo.

⁴ Link para a música: <<https://soundcloud.com/carlos-soares-578243710/a-morte-e-nao-e>>.

não se sabe das coisas
não se sabe seus nomes
nunca se sabe como são

não se sabe das coisas
não se sabe seus nomes
nunca se sabe como são

os nomes são rótulos
nomes são apenas nomes
palavras, rótulos, nomes
a morte é palavra
a palavra morte
rótulo para o não

A'

os nomes são rótulos
são apenas nomes
palavras e rótulos
a morte é palavra
a palavra morte
rótulo para o não

não se sabe da morte
não se sabe seu nome
nunca se sabe como é
a morte é — não é
com ou sem aviso
a morte nos move

B

não se sabe da morte
não se sabe seu nome
não se sabe da morte
nunca se sabe como é
a morte é não é
a morte é não é

a cada um pertence
sua própria morte
consigo no secreto
desde que nasceu
cada qual com a
sua própria morte

C

a cada um pertence
sua própria morte
consigo no secreto
desde que nasceu
cada qual com a
sua própria morte

B

as mortes de cada qual
não se sabe da morte
não se sabe seu nome
não se sabe da morte
nunca se sabe como é
a morte é não é
a morte é não é

as mortes são muitas
tantas como os seres
consigo no secreto
desde que nasceram
cada qual com a
sua própria morte

as mortes de cada qual
de vida limitada
de vida subalterna
de vida maltratada
de vida em espera
da palavra não

Em improvisações realizadas ao instrumento, tendo como base a primeira estrofe do poema, estabeleceu-se o que veio a se tornar a seção A da canção. Obteve-se, com isso, a expressividade buscada na conexão entre palavras e música. Optou-se por uma tonalidade menor para respaldar a temática fúnebre do poema e do livro. Com vistas à questão formal da canção, a segunda estrofe do poema foi modificada para replicar a estrutura rítmica da primeira estrofe, o que viria a se tornar uma variação da seção A (A'). O mesmo recurso improvisatório aproveitou os versos da terceira estrofe, com pequenas variações, como um refrão da canção (seção B), dado o seu potencial de memorização. No decorrer do processo composicional, a quarta estrofe forneceu material para a composição de uma seção C da canção. Com o propósito formal e expressivo, o refrão da canção (seção B) foi repetido na sequência. Portanto, a distribuição da canção é A A' B C B, o que resulta em um efeito de circularidade, sugerida pelos ciclos da vida e da morte, presentes como temática no romance.

O ímpeto da segunda canção foi a leitura da segunda parte de *As intermitências da morte*, na qual a morte se humaniza e resolve avisar sua chegada aos humanos por carta. Além do conteúdo

geral dessa parte da narrativa, três fragmentos em especial inspiraram mais diretamente a composição da letra:

não seja que a alguém lhe passe pela cabeça a ideia estúpida de encavar os relógios do campanário ou de retirar o badalo dos sinos pensando que dessa maneira deteria o tempo e contrariaria o que é minha decisão irrevogável, esta de devolver o supremo medo ao coração dos homens. (2005, p. 100)

ficavam a contemplar a pálida e emaciada face, depois olhavam o relógio às furtadelas, à espera de que o tempo passasse e de que o *comboio do mundo* regressasse ao *carris do costume* para fazer a *viagem de sempre*. (2005, p. 101)

porque as palavras, se não o sabe, movem-se muito, mudam de um dia para o outro, são instáveis como sombras, sombras elas mesmas, que tanto estão como deixaram de estar, *bolas de sabão*, *conchas* de que mal se sente a respiração, *truncos cortados*. (2005, p. 112) [grifo nosso]

Segue a letra da segunda canção, intitulada **Se a morte**, ainda sem melodia:

SE A MORTE

se a morte avisasse
sua hora por carta
de reter o tempo
de deter a marcha
de conter o medo
da viagem certa
no comboio da vida

se a morte arrancasse
do rancor a raiz
se a morte parasse
a sangria do amor

se a morte atinasse
seu peso no mundo
por soprar a tocha
por parar o verbo
por calar o pulso
do coração humano
no carris de costume

se a morte brincasse
com bolhas de sabão
com conchas vazias
com troncos cortados

no hábito, no hálito
no cálice, a morte -
nosso consolo seria?

Nessa letra, em termos de conteúdo, o processo de criação levou em conta o questionamento sobre o que ocorreria se a morte avisasse sua chegada e os desdobramentos que esse fato sugere. Para definir a forma da letra, houve a inspiração na canção **A noite**, com música de Ivan Lins e letra de Vitor Martins. Nessa música, ocorre a personalização da noite, o que pareceu inspirador para pensar na segunda canção, que tem como tema a humanização da morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até o momento, foi possível constatar, corroborando a visão do próprio José Saramago, que a música é um elemento fundamental de sua narrativa e, no caso do romance em questão, inclusive de sua temática. A partir da análise, observa-se a presença dos quatro tipos de relações entre música e literatura apontados por Esther Lopez Ojeda, destacando-se a evocação, na medida em que a música é tema e objeto; e a intertextualidade, posto que a escrita de Saramago usa recursos estilísticos que realçam a sonoridade, como a repetição de palavras e estruturas, a circularidade. Tais recursos colaboram para o alcance da obra do escritor português para além das fronteiras de seu país e de seu idioma, assim como evidenciam o quanto a arte é um objeto que convida ao estabelecimento de trânsitos entre culturas, a partir dos deslocamentos das fronteiras geográficas e disciplinares, tão importantes no que se refere aos estudos de Literatura Comparada na contemporaneidade.

A presença marcante da música na obra de José Saramago, seja como tema, objeto ou recurso estilístico, além do uso de uma linguagem metafórica, inspirou e facilitou muito a produção das canções (compostas até o momento). Partindo da afirmação de Saramago de que *As intermitências da morte* foi a obra mais divertida que compôs, aproveitou-se esse viés lúdico como um dos motes para a criação das canções, concretizado no uso da livre improvisação dos materiais para fins composicionais tanto do poema quanto da música. Com isso, objetivou-se retroalimentar as relações entre música e literatura já evidentes no romance, contribuindo para mais uma camada no processo em que uma arte complementa a outra, ressignificando-a.

REFERÊNCIAS

- LONGO, M. M. A vida enfim: Saramago e a música. **Revista Augustus**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 31, p. 43-48, fev. 2011.
- OJEDA, E. L. *Literatura y música*. **BROCAR: cuadernos de Investigación Histórica**, Rioja, v. 37, p. 121-143, 2013.
- OLIVEIRA, S. R. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: OLIVEIRA, S. R. *et al. Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú Cultural, 2003.
- SARAMAGO, J. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SARAMAGO, J. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SQUEFF, E. Música e literatura: entre o som da letra e a letra do som. **Literatura e sociedade**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 139-148, 1997.
- VALENTE, T. Saramago e a música: breve análise da obra *As intermitências da morte*. **Glosas: Revista de Música**, Lisboa, [S.I].
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DAS LETRAS À GEOGRAFIA, A POSSIBILIDADE DE UMA FUSÃO

*From Languages to Geography, the
possibility of a fusion*

Cristiane Marques Machado¹
Maria Luiza Berwanger da Silva²

Resumé : Dès le début, la Littérature Comparée, dans son essence, a toujours valorisé les relations interdisciplinaires. L'inusité, pour le comparatiste, donc, n'est pas l'exception, mais la règle. Ainsi, c'est commun qu'il traverse des frontières à la recherche de territoires autres, différents. Les réponses qu'il essaie de trouver peuvent être vues dans des disciplines des Sciences Humaines et Exactes. Dans cette étude, les relations vérifiées sont celles qui approchent les hommes de Lettres aux géographes. Cela est possible justement à partir du moment où on aperçoit que la description des paysages terrestres n'est pas suffisante pour déchiffrer le sens de la Terre. Or, quel serait ce sens sans la présence de l'homme qui, depuis sa naissance, a déjà le sens d'habiter et d'appartenir à un lieu ? Cet insight a été développé de façon plus profonde avec l'évènement de la Géographie Culturelle (dans les années 1970) et, plus tard, avec celui de la Géographie Phénoménologique ou Humanistique, qui ne considère pas seulement les aspects visibles de la présence humaine sur la Terre (comme l'Architecture) mais aussi les liens établis entre l'homme et les lieux. Ce sont les géographes de ce dernier courant, d'ailleurs, qui ont passé à considérer les textes littéraires comme un terrain fertile pour la description des paysages. Ils ont passé aussi à voir la Géographie comme parole qui donne de la valeur (et de la chaleur) à une discipline qui voit, oui, mais qui sent, ressent, entend. On se trompe si on pense que ce rapport n'est pas réciproque : selon Michel Collot (2014), ce sont plusieurs les ouvrages et les colloques et conférences qui ont passé à s'importer avec l'Espace. Ce phénomène est relativement récent, mais il présente un apport très significatif aux Études Littéraires et même à la Littérature Comparée lorsqu'on pense être possible la fusion entre les Lettres et la Géographie à partir de l'existence d'une discipline appelée Géographie Littéraire.

Mots-clef : géographie littéraire ; littérature comparée; espace; géographie; paysage.

Resumo: Desde o princípio, a Literatura Comparada, em sua essência, sempre valorizou as relações interdisciplinares. O inusitado, para o comparatista, portanto, não é a exceção, mas a regra. Nesse sentido, é comum que ele atravesse fronteiras em busca de territórios outros, diferentes. As respostas que o comparatista, intrometido, tenta encontrar podem ser vistas tanto em disciplinas afins, das Ciências Humanas, como também das Ciências Exatas. No presente estudo, as relações verificadas são aquelas que aproximam homens de Letras a geógrafos. Isso ocorre justamente a partir do momento em que se percebe que a descrição das paisagens terrestres por si só não é suficiente para decifrar o sentido da Terra. E qual seria este sentido sem a presença do homem que, desde que nasce, já carrega consigo o sentido de habitar e pertencer a algum lugar. Esse *insight* foi desenvolvido com mais profundidade com o advento da Geografia Cultural (nos anos 1970) e, posteriormente, com o da Geografia Fenomenológica ou Humanística, que leva em conta não apenas os aspectos visíveis da

¹ Doutora em Letras (UFRGS). Professora Adjunta de Francês e Literaturas Francófonas (UFPA). E-mail: <cris.trad.fr@gmail.com>.

² Doutora em Letras (UFRGS). Professora de Literatura Comparada no PPG-UFRGS. E-mail: <marialuizaberwanger@gmail.com>.

presença humana na Terra (como a Arquitetura), mas também os laços estabelecidos entre o homem e o lugar. Foram geógrafos desta última corrente, aliás, que passaram a considerar textos literários como terreno fértil para a descrição de paisagens e passaram a perceber a geografia como um discurso, atribuindo valor (e calor) a uma geografia que vê, mas também sente, cheira, ouve. Engana-se quem pensa que essa aproximação não é recíproca. De acordo com Michel Collot (2014), muitas são as publicações e os colóquios e seminários que passaram a atribuir importância ao Espaço. Esse fenômeno é relativamente recente, mas traz consigo uma contribuição bastante significativa aos Estudos Literários e à própria Literatura Comparada quando cogita a fusão das Letras e da Geografia, propondo a existência de uma disciplina chamada Geografia Literária.

Palavras-chave: geografia literária; paisagem; geografia; literatura comparada; espaço.

INTRODUÇÃO

A ideia de se lançar a refletir sobre as relações entre Espaço e Literatura Comparada revela-se tanto fascinante quanto desafiadora: nem sempre é confortável adentrar territórios dos quais não se é especialista, como é o meu caso no que se refere à Geografia. Entretanto, aos que empreendem um caminho pela Literatura Comparada, a atração por territórios alheios lhes parece algo inerente. Quanto mais estranhas as abordagens de certas disciplinas, mais ele as projeta ao quadrado ou ao cubo, em suas análises. Exponencialmente, nem o céu — nem a milésima potência — é o limite para um comparatista. É como se a solução de um problema que ele busca resolver estivesse sempre contida não no livro em que a procurava, mas naqueles que estavam ao lado, sobrepostos.

Em função disso, é possível vislumbrar a Literatura Comparada como uma disciplina que “*consomme énormément d’espaces!*” (PAGEAUX, 2001, p. 12). Audacioso, o comparatista é aquele que atravessa fronteiras tanto de campos elísios quanto de campos minados. Tal como delineado por Edward Saïd (2003), pode-se associar o comparatista ao sujeito que deixa o território estável a que pertence a fim de aventurar-se, como um excêntrico, por regiões exóticas, estrangeiras, alheias. Distante do centro, atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência. Frestas, desvios, cantos, paragens, horizontes, paisagens, tudo isso o atrai. O fato de se comportar como um exilado, sua condição de estrangeiro lhe possibilita uma visão mais original, descontínua e plural dos objetos que estuda:

A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que — para tomar emprestada uma palavra da música — é contrapontística. (SAID, 2003, p. 59)

De acordo com Daniel-Henri Pageaux (2001), houve um tempo em que se tratava o comparatista como um *aduanheiro das letras*, uma sorte de supervisor da circulação das ideias e das formas, ou seja, um sujeito que controla os agentes intermediários e as modalidades de trocas.

Diante de uma fronteira, ele não almeja outra coisa a não ser atravessá-la. E, por ser porosa e permeável, a fronteira comparatista seria o lugar por excelência destinado a trocas e transações:

Elle est marche, zone intermédiaire, lieu de méditation, limes, lisière, orée, tout ce qui permet l’échange, la transformation, la convergence, la confrontation. (PAGEAUX, 2001, p. 12)

Ainda segundo Pageaux (2001), tal fronteira remete ao termo “contorno”, da Pintura, uma vez que esta linha termina por prometer outra coisa *por detrás*, mostrando, no final, o que esconde. De modo geral, a associação que supõe o ato comparatista constitui uma *mise en espace* de dados ou uma recomposição de um ou vários espaços literários e culturais. Desse modo, toda comparação implica uma ou mais aproximações entre textos ou fenômenos que serão analisados tanto por suas semelhanças como por seus contrastes, o que requer um posicionamento crítico que exclua de igual modo tanto a identificação exagerada quanto um sobrevoo por demais distanciado do objeto a ser analisado.

La distance souhaitable n'est autre que l'espace nécessaire pour que le contact, la relation s'établissent. De façon plus précise, [la comparaison] suppose [...] la construction d'un espace nouveau, à la fois synthèse et entre-deux, un espace intercalaire, interstitiel, un intervalle relationnel. (PAGEAUX, 2001, p. 14)

O próprio ato comparatista parece buscar o reagrupamento e a redistribuição de espaços literários e/ou culturais. Se não fosse assim, Pageaux (2001) acredita que se poderia cair na cilada da antologia, na alusão sem perspectiva ou, ainda na justaposição, sem a problematização do espaço criado pela comparação, ocasião em que se deve refletir acerca de transposições autênticas, transferências de ideias e formas que pressupõem um contexto em que existem emissores, receptores, mas acima de tudo, espaços e zonas de contato sempre abertos. Vê-se, nisso, uma porosidade generalizada do mundo das letras *une hétérogénéité consubstantielle au commerce des idées*, onde se descobre *la différence transitive, dialectisable, transformable [...] en écart différentiel* (PAGEAUX, 2001, p. 14). Em sua escritura, o comparatista busca refletir sobre questões e problemas que necessitam de redefinição ou reestruturação de espaços culturais, a partir de noções como marcha, zona e limiar ou a partir de recortes de espaços (PAGEAUX, 2001). E é fecundo o terreno que vislumbra nas relações estabelecidas entre sua disciplina e o Espaço, sendo diversas as possibilidades de problematização, a saber:

l'articulation à trois niveaux du local, du national et du continental [...], l'articulation de l'espace social, culturel avec un lexique de la spatialité, avec des formes esthétiques particulières, selon les époques et les sensibilités, avec un imaginaire qui n'est souvent qu'un inventaire de thèmes privilégiés, ou encore, [...] l'articulation ou la tension entre des espaces culturels homogènes et la tendance à l'hétérogène culturel dans ces mêmes espaces. (PAGEAUX, 2001, p. 22)

Assim, para o comparatista, o espaço a ser vasculhado é o espaço cultural, histórica e socialmente definido, onde se vislumbra o texto como espaço onde se instaura uma possível mediação entre as palavras e o real circundante, o espaço referencial. Assim, mesmo que esse espaço se afaste como tema, ainda assim pode autorizar ao comparatista movimentos ou noções que envolvem distância e aproximação (tais como *errância, enraizamento, travessia, trajetória, conexão, transferência, deslocamento* — todos vocábulos que remetem à espacialidade e, logo, à Geografia). Isso tudo contribui para legitimar o interesse da Literatura Comparada pelo Espaço, o que faz pressupor o comparatista como um sujeito “espaçoso” e, nosso vasto campo de estudo, como um espaço de inquietude (PAGEAUX, 2001).

Elaboradas algumas considerações acerca do comparatista como um sujeito “espaçoso” e do território comparatista como um espaço de inquietude, cabe agora tratar do Espaço como substantivo, uma categoria tão complexa e plural e que faz jus ao título deste capítulo, justamente por estar em toda parte. Apesar da complexidade e da pluralidade de suas acepções, é possível transitar sobre algumas de suas noções, sabendo, porém, que o que interessa, aqui, é verificar como a Geografia pode estabelecer relações com a Literatura Comparada e, mais ainda, tomar a configuração de uma nova disciplina, proposta por Michel Collot como Geografia Literária. Para melhor compreensão desta noção elaborada por este teórico, cumpre apresentar brevemente duas possibilidades de exploração dos conceitos clássicos de Espaço: Espaço Geográfico (referencial) e Espaço Estético (de representação).

DO ESPAÇO GEOGRÁFICO E DO ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO

Assim como ocorre com a Literatura Comparada, desde que se estabeleceu como ciência moderna, a Geografia enfrenta problemas epistemológicos, teóricos e metodológicos. Isso implica uma crise que tem em seu cerne a definição do seu objeto de estudo: o espaço geográfico.

As citações dos geógrafos britânicos e professores da Universidade de Londres Wooldridge e Gordon East e do renomado geógrafo brasileiro Milton Santos sinalizam a crise

epistemológica da Geografia, que acabou por marginalizar o seu objeto, o espaço geográfico. É claro que o contexto atual é diferente, muitos avanços teóricos foram realizados, e a própria obra de Milton Santos é um bom exemplo disso. Contudo, aquilo que o geógrafo francês Yves Lacoste nomeou uma vez de “Geografia da crise” ainda atormenta a Geografia. (BRAGA, 2007, p. 65)

Nesse sentido, a tentativa de explorar exaustivamente as diferentes noções de espaço geográfico, tido pelo senso comum como espaço real, já seria por si só audaciosa, uma vez que conforme a escola que rege o pensamento geográfico e o tempo, esse conceito se altera. Contudo, nada justifica o fato de eximir-se da responsabilidade de apresentar algumas das mais importantes reflexões a esse respeito, principalmente porque, aqui, parte-se da premissa de que a Geografia é, por excelência, a disciplina que se ocupa do espaço geográfico, ainda que para, alguns autores, esse conceito não chegue a se constituir como noção-chave.

Cabe ressaltar que uma das primeiras concepções de espaço foi elaborada por Aristóteles, para quem o espaço é a inexistência do vazio e lugar como posição de um corpo entre os outros corpos. Isso significa que Aristóteles concebe o espaço como uma área preenchida de corpos, desconsiderando a necessidade do homem como componente, ou seja, sua existência é pautada pela inexistência do vazio e pela condição de que haja um conjunto de, no mínimo, dois corpos. Para Aristóteles, não basta que esta área esteja preenchida: é preciso que exista um referencial, um corpo outro que possibilite ao primeiro uma localização. De forma implícita, pode-se perceber, então, a questão da localização como algo inerente à estrutura do espaço.

Com o passar do tempo, desenvolvem-se outras concepções de Espaço, como a de Kant, para quem todas as coisas são dotadas de dimensões, como realidades espaciais. Nesse caso, o espaço não seria passível de percepção, mas possibilitaria que esta existisse. Acredita-se, porém, que a contribuição kantiana é limitada, pois o filósofo não chega a vislumbrar a percepção do espaço como algo possível nem o espaço como algo constituído de significado e estrutura próprios.

Mais adiante, outros filósofos passam a se importar como o fato de o homem estar inserido no espaço como um de seus componentes essenciais. Passa-se a afirmar, por exemplo, que a realidade é humana e espacial em sua natureza, sendo dominada pela proximidade ou pela distância das coisas utilizáveis.

Por sua vez, para La Blache (1982), o espaço é compreendido como um local onde coabita o diverso, sendo por isso mesmo considerado como sinônimo de adaptação. Nesse sentido, Braga (2007) se aproxima dessa reflexão ao afirmar que o estudo das paisagens se estabelece por meio do método descritivo, sendo o espaço o local onde existe e acontece a coabitação do homem e da natureza. Assim, a Terra seria palco da ação do homem e tal ação seria contingente, ou seja, ele escolheria onde, quando e como agir.

Se a Geografia estuda os lugares, conforme acredita La Blache (1982), e não os homens, isso não significa que sua ação sobre o primeiro não seja considerada pelos geógrafos. Assim, falar em homem significa lidar com uma população em movimento (já que o homem não age sozinho no meio), indicando uma divisão do trabalho e uma transformação do meio por intermédio da técnica, que tende a fixá-lo ou enraizá-lo no ambiente. E se a técnica é adquirida por meio da cultura, isso indica que esta é vista como uma sorte de enraizamento ambiental que contribui para a formação de um território. Desse modo, o espaço, por ser repleto de intencionalidade, seria essa coabitação de homem e natureza. E não é justamente essa coabitação que permite que haja lugares, considerados pelo geógrafo Yi-Fu Tuan (1983), como pausas no espaço? E quem produz os lugares? “Não seria o homem agindo em coletividade e através da técnica?”. Ou seja, a resposta estaria presente no próprio pensamento de La Blache (1982) cujas ideias teriam influenciado o percurso intelectual de um sem número de geógrafos, como, por exemplo, o próprio, Milton Santos, etc. (BRAGA, 2007).

No final dos anos 1960, tem-se um grande avanço no conceito de espaço geográfico na medida em que compreende a Geografia Humana como a descrição científica das paisagens humanas e sua distribuição pela Terra, estudando grupos humanos vivos, sua organização espacial, seu movimento, suas técnicas, a relação do homem com o meio (uma ecologia do homem com enfoque espacial) e a formação dos gêneros de vida. O mais inovador dessa contribuição não tem a ver necessariamente

com o fato de se descrever a paisagem, mas com a iniciativa de incorporar, à tal descrição, a ferramenta da imaginação. Muito surpreende esse modo de pensar a Geografia que, tradicionalmente, se autorreferencia, até então, por meio de um discurso oposto a tudo o que não é preciso e cientificamente reproduzível. E haveria algo menos preciso do que ela, a imaginação? A partir daí, admite-se recorrer ao arcabouço teórico de outras disciplinas conforme a necessidade, o que permitiria pensar em uma tentativa, ainda que inconsciente, de se constituir uma Geografia Comparada? Para escândalo dos mais conservadores, essas ideias avançadas chegam mesmo a levar alguns teóricos a pensar na Geografia como mero ponto de vista. Ora, isso antecipa e coincide, de certo modo, com a concepção de espaço do comparatista Jean-Marie Grassin, da Universidade de Limoges, para quem *l'espace est parole : Il ne semble pas que la notion d'espace humain soit universelle ; elle est un produit culturel de la langue et de la parole* (GRASSIN, 2001, p. III). Tal reflexão se aproxima ainda do raciocínio de Genette (1966), quando este declara que tanto a literatura quanto o pensamento não podem ser mais ditos a não ser:

en termes de distances, d'horizon, d'univers, de paysage, de lieu, de site, de chemins et de demeure: figures naïves, mais caractéristiques, figures par excellence, où le langage s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage, se parle [,] s'écrive. (GENETTE, 1966, p. 108)

Por sua vez, Pierre Deffontaines e Pierre Monbeig (*apud* BRAGA, 2007), dois dos fundadores da Geografia brasileira institucionalizada, também contribuem para compor a extensa discussão sobre o objeto da Geografia:

Deffontaines (1952) defende que a Geografia Humana estuda o homem como “fabricante de paisagens. Monbeig (1957) prega que a Geografia estuda “os fatos geográficos, sua localização e interação”, em outras palavras os “complexos geográficos” revelados pela paisagem. O estudo perpassa não só a descrição como também a explicação das paisagens e o ponto de partida da análise é o homem. (BRAGA, 2007, p. 67)

Se, anteriormente, viu-se o comparatista como um sujeito “espaçoso”, errante, que atravessa fronteiras disciplinares, não surpreendem algumas revelações contidas nesse fragmento em relação ao quanto pode ser comparatista a Geografia? Parece que vislumbrar a Geografia como a ciência que descreve as paisagens terrestres soa menos comparatista do que enfatizar o papel do geógrafo como produtor de paisagens. E essa necessidade de torná-la uma ciência mais atrativa fora do seu campo disciplinar não equivaleria a querer lhe possibilitar mais espaço e liberdade para, assim como nós, comparatistas, atravessar fronteiras disciplinares?

Mas o que é que parece alterar, afinal, seus paradigmas? Se a Geografia visa descrever e interpretar o caráter variável da terra, de lugar a lugar, como o mundo do homem. Assim como a Literatura Comparada, a disciplina evidenciaria tanto o aspecto cultural (já que leva em conta o “mundo do homem”, historicamente definido e “variável”) quanto uma abordagem que privilegia a comparação, que aproxima e distancia objetos (“de lugar a lugar”)? Segundo Braga (2007), este autor não vê dicotomia entre os fatores humanos e os fatores naturais; entretanto, atribui a primazia ao homem.

Ora, uma vez dada primazia ao homem, entra-se irreversivelmente no campo do simbólico-cultural, terreno que mais interessa nos interessa por reconhecer que, nos artefatos artísticos (literários, musicais, pictóricos, etc.), a presença de produtores de paisagens referenciais que se entrecruzam com a imaginação, sendo simbolizadas, dessimbolizadas e ressimbolizadas, transformando-se em fábulas do lugar. Nesse sentido, os geógrafos Paul Claval (1999) e Yi-Fu Tuan (1980, 1983) adquirem aqui relevância fundamental.

O primeiro revela a cultura como herança da comunicação, com papel fundamental da palavra, que transforma o espaço cultural em espaço simbólico. Já Claval pressupõe a cultura como mediação sociedade-natureza por meio das técnicas, devendo sempre ser tomada como uma construção da ordem do simbólico. E onde ocorreriam suas manifestações se não no espaço? O geógrafo sino-americano Tuan (1980) adota ainda uma abordagem mais voltada para a Fenomenologia da percepção, no âmbito da Geografia Humanista ou Humanística. Ao conceber o espaço geográfico, ele

redimensiona a Geografia admitindo a possibilidade de os sentimentos espaciais ajudarem a compor a descrição do espaço percebido. Para tanto, as ideias que um grupo ou povo faz de determinado lugar só é possível a partir da experiência que se tem em relação a ele. Na experiência, o sentido de espaço muitas vezes se funde com o de lugar. Aquele seria mais abstrato que este. O espaço indiferenciado vai se transformando em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. Para Tuan, os conceitos de espaço e lugar não podem ser definidos um sem o outro, pois a partir da segurança e da estabilidade do lugar se toma ciência da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço e vice-versa. Isso pressupõe o espaço como algo que permite movimento e o lugar como pausa: “cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar” (TUAN, 1983, p. 6).

Surpreende o modo como sua ideia se aplica ao contexto da viagem, sobretudo quando se pega a estrada para se deslocar de um lugar situado a muitos quilômetros de distância do outro. A impressão que se tem é justamente essa: espaço como movimento, como possibilidade de percorrer distâncias. À medida que as placas indicam a proximidade, em quilômetros, de uma cidade ou vilarejo, tem-se logo a sensação de se estar prestes a se deparar, de novo, com a civilização. Mesmo que, pela pressa, não se preste muita atenção aos detalhes da cidade, é inevitável que se deixe de perceber, ainda que minimamente, o entorno. Eventualmente, mesmo que a passagem pelo lugar não dure mais do que cinco minutos, ainda assim é fácil constatar algo de seu aspecto. Por exemplo: existência de carroças, predomínio de motocicletas, bicicletas ou carros, falta ou presença de agentes de trânsito e de policiais, vegetação típica, praça principal, instituição bancária conhecida, pontos comerciais, modo de vestir das pessoas, arquitetura, etc. Muitas vezes, a mínima observação do lugar já pode oferecer percepções ao olhar apressado. Percepções estas que podem determinar ao viajante de passagem se aquele lugar é mais ou menos convidativo do que outro, levando-o a decidir por ali parar (ou não), como em uma pausa no espaço, no intuito de esticar as pernas, fotografar, comer ou beber alguma coisa.

Mas o que determina, a esse viajante, ou ao viajante que cada um de nós pode ser, que um lugar seja mais ou menos convidativo? A aparência? Sua organização? A presença ou ausência de serviços disponíveis? O odor desagradável? A quantidade de restaurantes? Como se pode perceber existem inúmeros fatores que possibilitam a escolha da pausa por parte do viajante ao longo de todo o movimento da viagem. Para Tuan (1980), a percepção do lugar depende muito dos cinco sentidos. Desse modo, a percepção seria tanto a resposta dos sentidos aos estímulos externos, como a atividade proposital em que determinados fenômenos são claramente registrados, ao passo que outros retrocedem para a sombra, ficando ocultos.

Tal reflexão pressupõe que o recorte da percepção envolve a questão do valor tanto por uma questão de sobrevivência quanto para propiciar satisfações enraizadas na cultura. Nesse sentido, embora o mundo seja predominantemente visual para a maior parte das culturas, uma pessoa de dada cultura pode desenvolver olfato aguçado para perfumes, ao passo que um indivíduo de outra pode adquirir profunda visão estereoscópica, de modo que suas atividades e explorações em relação ao ambiente são cada vez mais dirigidas pela cultura (TUAN, 1980).

Nesse sentido, o simples fato de perceber o mundo já se constitui por si só como um exercício para espacializá-lo, o que evidencia a percepção como uma atividade, uma produtividade, um grande estender-se para o mundo. Esse alargar-se teria, segundo Tuan (1980), certas variantes, o que determinaria uma tipologia dos espaços: um espaço pessoal; outro grupal, onde é vivida a experiência do outro; e o espaço mítico-conceitual que, ainda que ligado à experiência, extrapola para além da evidência sensorial e das necessidades imediatas, em direção a estruturas mais abstratas. Percebe-se, então, no raciocínio desse geógrafo, um aprofundamento da primazia dada ao homem, de que se falava há pouco. Para ele, é inconcebível a ideia de uma Geografia que não cheira, não sente, não ouve, não prova, só vê. Assim, acredita que, embora a visão se apresente como um campo muito maior que o campo dos outros sentidos, os objetos distantes só podem ser vistos, ao passo que um ser humano “percebe o mundo simultaneamente através de todos os seus sentidos” (TUAN, 1980, p.12).

O mundo percebido através dos olhos é mais abstrato do que o conhecido por nós através dos outros sentidos. Os olhos exploram o campo visual e dele abstraem alguns objetos, pontos de

interesse, perspectivas. Mas o gosto do limão, a textura de uma pele quente, e o som do farfalhar das folhas nos atingem como sensações (TUAN, 1980, p. 12).

A experiência sensível em relação aos lugares lhe parece imprescindível para se desenvolver o que chama de topofilia, ou seja, “o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico” (TUAN, 1980, p. 5). Trata-se, segundo ele, de uma noção que se mostra difusa do ponto de vista conceitual, mas vívida e concreta como experiência pessoal.

A evolução do pensamento geográfico, que de cientificista, vai caminhando para diálogos interdisciplinares com as ciências humanas e, inclusive, com os homens de letras, passando a dar primazia para o homem e a enfatizar a questão simbólico-cultural, parece acompanhar o caráter variável não só da Terra, mas também da cultura, acompanhando o contexto histórico e as mudanças epistemológicas. Se, antes, o relacionamento do homem com o real circundante era vertical, ou seja, voltado para o cosmos e baseado nos mitos, com o avanço científico, a relação entre ele e o mundo passa a ser predominantemente horizontal, dessacralizada e voltada para a paisagem (BRAGA, 2007). É essa evolução que vai permitir a possibilidade de se desenvolver não apenas a noção de geografia literária, defendida por Michel Collot, como o próprio estabelecimento de uma disciplina de mesmo nome. Assim, mesmo com lutas e contradições, o espaço geográfico ainda se apresenta de forma a mostrar a beleza do humano em sua relação com o espaço, o que faz pressupor a existência do espaço não apenas territorial, localizável no mapa, mas também de um espaço relacional, desejoso do Outro.

Tudo isso não poderia escapar ao espaço de representação. Aliás, um dos grandes desafios do Ocidente envolve justamente a representação do espaço, contrariando a lógica de certas civilizações que nem chegam a dispor de um termo para designar o meio tridimensional onde os objetos se ordenam, mas que surpreendem com o sentido de espaço que o Ocidente tenta descobrir para caminhar rumo à evolução do conceito. Nas artes em geral, esse desafio de representar o espaço revela-se tão ou mais difícil do que o dos geógrafos em sua tentativa de estabelecer um conceito para espaço geográfico, o que significa dizer que, tanto na Literatura, quanto nas Artes Plásticas, no Cinema e na Música, enfrentaram-se e enfrentam-se dificuldades significativas de acordo com a especificidade de cada arte.

Tomemos, como exemplo, em um primeiro momento, o caso da Pintura e das Artes Plásticas, no sentido de imaginar a dificuldade de pintores e escultores em sua tentativa de representar o mundo real antes da invenção da técnica da perspectiva. Ainda que não se possa abarcar a dimensão dessa dificuldade, o certo é que, inventada a perspectiva — técnica de representação do espaço tridimensional, de forma que a imagem obtida se aproxime ao máximo da real — e desenvolvidas a ótica e a geometria, evoluem não apenas a arquitetura como as artes plásticas como um todo.:

Esses conhecimentos contribuem para a evolução da representação do espaço na Pintura ao longo do tempo. Leonardo da Vinci especula, por exemplo, a possibilidade de uma perspectiva curvilínea, ao passo que Michelangelo pinta o **Juízo Final** em um fundo plano, assim como Ticiano o faz com seus últimos retratos. Por sua vez, Patenier e Brueghel inovam por imprimir em suas telas o distanciamento extremo do horizonte. Mais tarde, essa evolução pictural leva pintores como Rembrandt a se aproximarem mais do horizonte, passando pelos impressionistas, onde se tem uma percepção *brouillée* do espaço, até o cubismo, onde se rompe com a obrigação de representar o real com os pincéis da verossimilhança, partindo-se para figuras mais abstratas. Isso não indica, contudo que o desafio de abarcar o espaço, na Pintura, tenha se dissolvido. Nada poderia ser mais representativo do que estas palavras de Cézanne:

Longtemps je suis resté sans pouvoir peindre la Sainte-Victoire, parce que j'imaginais l'ombre concave, comme les autres qui ne regardent pas ; tandis que, tenez, regardez, elle est convexe, elle fuit de son centre. Vous le voyez comme moi. C'est incroyable, c'est ainsi. J'en ai eu un grand frisson. (apud DEMOUGIN, 1986, p. 456)

A impossibilidade de uma total apreensão do mundo real evidencia que o espaço escapa a qualquer geometria, o que explicaria as frustradas tentativas de reduzi-lo à mesma ordem da forma. Tal frustração é relativizada à medida que as leis da perspectiva, assim como as certezas de outros paradigmas, sobretudo o historicista e cientificista, começam a ser desmanteladas. Ora, a

configuração espacial que ainda se costuma tomar como natural é extremamente influenciada pelas leis da perspectiva que datam do Renascimento, coincidindo com a ideia de um homem centrado, racional, estável, capaz de gerar imagens que se pretendem fiéis ao mundo real, o que se opõe radicalmente à condição de instabilidade do homem moderno, em sua errância e constante mobilidade. Assim, com um homem dividido, errante, estrangeiro, sem casa e sem pátria, não há mais a garantia suprema da estabilidade entre os termos da representação, mas, sim, o reconhecimento de um olhar Outro que, de fora, de uma posição distanciada, faz o sujeito tropeçar em si mesmo, levando-o a abandonar sua posição de senhor da representação, de sujeito, para também poder ser olhado e tomado como objeto (RIVERA, 2008). Para Gérard Genette, em um artigo intitulado *Espace et langage*, que compõe *Figures I* (1966), o homem de hoje

épreuve sa durée comme une angoisse, son intériorité comme une hantise ou une nausée ; livré à l'absurde e au déchirement, [...] A vrai dire cet espace-refuge lui est d'une hospitalité toute relative, et toute provisoire, car la science et la philosophie modernes s'ingénient précisément à égarer les repères commodes de cette géométrie du bon sens et à inventer une topologie déroutante, espace-temps, espace courbe, quatrième dimension, tout un visage non-euclidien de l'univers qui compose ce redoutable espace-vertige où certains artistes ou écrivains d'aujourd'hui ont construit leurs labyrinthes. (GENETTE, 1966, p. 101–102)

Maria Luiza Berwanger Silva (2009) esclarece essa questão do sujeito que se encontra nesse espaço-tempo vertiginoso, construído nos labirintos da imensidão espacial e íntima, da seguinte forma:

Multifacetado e móvel, na transparência do moi profond de à la recherche du temps perdu, o Eu constrói uma relação significativa com o mundo, a qual não se ajusta ao molde estreito da figuração humana e da unicidade do Eu. (SILVA, 2009, p. 43)

Para Merleau-Ponty, os tempos modernos apresentam um saber e uma arte difíceis, com reservas e restrições, uma representação do mundo que se caracteriza por não excluir fissuras e lacunas, uma ação que duvida de si mesma. É como se “[a]lguma coisa no espaço escapa[sse] a nossas tentativas de sobrevoô” (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 50). Desse modo:

[n]ão há mais possibilidade de sobrevoô absoluto do sujeito no espaço: ao se inscrever no espaço, ele perde suas penas, como um pássaro deixaria cair as suas ao pintar, segundo a curiosa fala de Lacan (1998, p. III). Algo cai, se deposita, se (des)materializa como objeto, ao mesmo tempo que o sujeito se (re)divide. Entre sujeito e objeto, há queda e inscrição no espaço, posto que entre um e outro se instaura uma distância — e a terceira dimensão vem então quebrar a bidimensionalidade que define a imagem especular e permite seu poder ilusório. (RIVERA, 2008, p. 56)

Não é de se estranhar que Merleau-Ponty tome, pois, o *élan* de sua reflexão a partir da obra de Paul Cézanne. De acordo com Rivera (2008), dos contornos ilusórios que definem *a priori* a imagem, das coordenadas geométricas que predeterminam o espaço mimético, Cézanne surpreende, com suas pinceladas de pura cor, seus pequenos azuis, seus pequenos marrons, passando a fazer de um quadro algo totalmente distinto de um espelho em que se vê refletida a realidade.

Assim como na Pintura, no mundo das Letras, temos inúmeros casos dessa dificuldade de apreender o espaço e de recompô-lo ou de simplesmente construí-lo nas páginas da Literatura. Tomemos, como exemplos, os casos de Proust e de Mário de Andrade. Ao dizer *Dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, celle que j'avais vue [...] faisait place à une autre* (apud DEMOUGIN, 1986, p. 456), Proust constata uma certa distorção ou desvio do rosto da mulher em relação à primeira percepção que dele tivera, revelando como a mínima distância ou mudança de ângulo em relação a um objeto pode torná-lo outro, transfigurando-o. Já no caso de **O Turista aprendiz** (2002), tem-se um Mário que confessa o tempo inteiro sua incapacidade de descrever as paisagens visitadas Brasil afora. Sem conseguir abarcá-las, em seu excesso de castro-alves, é o próprio poeta que tem sua cartografia íntima redimensionada:

Não sei, quero resumir minhas impressões desta viagem litorânea por nordeste e norte do Brasil, não consigo bem, estou um bocado aturdido, maravilhado, mas não sei... Há uma espécie de sensação ficada da insuficiência, de sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem-arranjadinho que ainda tenho dentro de mim. Por enquanto, o que mais me parece é que tanto a natureza como a vida destes lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castro-alves. (ANDRADE, 2002, p. 59-60)

Também na Pintura, um penteado diferente na cabeleira é suficiente para transfigurar um rosto familiar ou pode ser o ângulo ou a distância de abordagem que o modifica a ponto de torná-lo desconhecido. Diante dessa dificuldade de captar e representar o real, Picasso teria dito, certa vez, a Françoise Gilot: *Bien que vous ayez le visage plutôt allongé, je dois, si je veux traduire sa lumière et son expression, l'irradier dans l'autre sens. Je compenserai cela en lui donnant une couleur bleu-froid* (PICASSO apud DEMOUGIN, 1986, p. 456).

Essa compensação mencionada por Picasso faz pressupor que, quando o pintor traça uma linha sobre uma folha de papel, desenha com uma tal acuidade de percepção que não há como não ocorrer uma metamorfose, uma transfiguração das partes que formam o todo. Porque não é só na apreensão de seu objeto, mas também no ato pelo qual dá existência à obra que o pintor busca ultrapassar o literal, o referencial. De certo modo, tal reflexão coincide com a de Maria Luiza Berwanger da Silva, em suas **Paisagens do dom e da troca** (2009), quando atesta que é na reinvenção do espaço real que se dá, pela subjetividade do artista, a invenção do espaço simbólico.

O espaço não seria apenas, então, o meio com três dimensões no qual o homem vive e onde se desloca, mas o evento pelo qual uma obra ultrapassa suas dimensões físicas e acessa o patamar de obra de arte, o que inevitavelmente transforma as condições de percepção e a constituição do espaço no próprio objeto não apenas da Pintura, mas também das demais artes. De acordo com Lefebvre (apud WESTPHAL, 2007), existem três modalidades da representação espacial: o espaço percebido, o espaço concebido e o espaço vivido. O primeiro corresponde a uma prática concreta de espaço, ao passo que o segundo equivale àquele que está associado à representação do espaço pela ótica dos urbanistas e dos planejadores. Por sua vez, sua ideia de espaço vivido envolve necessariamente os espaços de representação, ou seja, todos os espaços vividos por meio de imagens e símbolos, que acabam se reinventando ao serem transformados em artefatos sob as formas discursiva, icônica, plástica, acústica, etc.

Nesse sentido, o espaço, quando advém em uma obra de arte, constitui a intersecção do espaço do mundo e do espaço do eu do artista que, articulados entre si, não deixam de deixar transparecer uma tensão, que vem a ser transfigurada e reconfigurada em espaço simbólico, de representação. A representação ou reapresentação opera uma atualização do mundo vivido em um novo contexto, modificando não apenas sua temporalidade quanto sua espacialidade. Desse modo, em uma reapresentação em que os lugares são descritos, não se reproduz um referente, pois é o discurso que funda o espaço, os lugares. Tal reapresentação, reconfiguração ou ressimbolização pode ser constatada na Literatura, sobretudo quando se analisa a (re)fundação ou (re)invenção de um espaço real. No caso de um texto literário, Westphal (2007, p. 256) afirma que o lugar *est alors un texte qui est un lieu, ou peut-être est-ce le texte qui est un lieu qui est un texte*.

E se a palavra recria o lugar no discurso literário sob a forma de um texto, também o faz com as demais artes como pintura, música, escultura, fotografia, cinema. Nesse sentido, o princípio de transgressividade dado por Bertrand Westphal (2007) é inerente à representação dinâmica do espaço transformado em artefato artístico, simbólico e cultural.

Em um espaço representado esteticamente, tem-se um lugar fluido, mutável, fugidio, aberto à digressão, à proliferação, à germinação, ao heterogêneo; nele, o olhar transgressivo vai em direção a um horizonte de emancipação em relação aos códigos e discursos dominantes, o que faz pressupor sua trajetória como nova, imprevisível. *Elle est centrifuge, car on fuit le cœur du système, l'espace de référence*" (WESTPHAL, 2007, p. 81). Além disso, a transgressividade de um espaço ressimbolizado pela arte está atrelada ao fato de ser insistentemente retomado, sem se deixar conformar com os limites impostos pela geografia dita real. Ao apagar as fronteiras nacionais de determinado espaço, é possível transpô-las para o transnacional, redesenhando sua cartografia.

Ainda que a construção de um lugar ressimbolizado na arte tenha se estabelecido com base na memória e/ou na imaginação de seus produtores, esse construir não deixa de ter o sentido de habitar. Habitar, em todo caso, seria o fim que se impõe a todo construir, mesmo que este seja estabelecido no âmbito da linguagem, da literatura, da pintura, da música e de outras artes. Mas em que consiste, afinal de contas, o vigor essencial do habitar?

De acordo com Mendes (2009), habitar, a partir da escuta do dizer da linguagem, afirma o seguinte: permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento e resguardar cada coisa em sua essência. Nesse sentido, o traço fundamental do habitar seria esse resguardo, que perpassa o habitar em toda a sua amplitude, o que indicaria ainda que, tão logo o ser humano se propôs a pensar, ser homem consiste em habitar, no sentido de um de-morar-se dos mortais sobre essa terra.

E, 'sobre essa terra' já diz 'sob o céu', o que supõe conjuntamente 'permanecer diante dos deuses', e isto 'em pertencendo à comunidade dos homens'. Terra e céu, os divinos e os mortais — uma quadratura — pertencem um ao outro numa unidade originária. (MENDES, 2009, p. 14)

Tal reflexão coincide com a de Sousa (2008), quando afirma que o estudo da dinâmica fundamental da vida humana, do partir e do voltar, deve levar em conta o mundo lá fora

em toda a sua vastidão, com os seus pontos e regiões cardinais, com os seus caminhos e as suas estradas, e o mundo no qual a vida permanece ligada a um centro, a um ponto de referência fixo, ao qual se vinculam todos os seus caminhos, os que partem e os que regressam. (SOUSA, 2008, p. 18)

Isso evidencia, de certo modo, que o homem precisa de um centro, por meio do qual possa permanecer objetivamente enraizado no espaço e ao qual são referidas todas as suas circunstâncias espaciais, como o beco da casa da avó, a vendinha da D. Joana, o campinho de futebol, a laje onde fica a piscininha de mil litros. Em qualquer um dos casos, evidencia-se a Terra como lar, o que enaltece o sentido de habitar e, logo, o próprio sentido de existir e de ser homem, o que só é possível de se concretizar quando se vive, ainda que poeticamente, em algum ponto da superfície terrestre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com Michel Collot, a noção de um *tournant spatial* como fenômeno interdisciplinar nas Ciências Humanas e Sociais foi enunciada pela primeira vez em 1989, por Edward Soja, em um ensaio intitulado **Postmodern Geographies** (COLLOT, 2014).

Em razão dos diferentes estudos de exploração espacial empreendidos atualmente, sobretudo em disciplinas como a História, a Sociologia, a Literatura, a Filosofia, a Música, Collot justifica a importância dessa noção como algo extremamente atual. Cabe lembrar que estudos dessa natureza, de dimensão espacial, também podem qualificar esse *tournant* como geográfico, topológico, topográfico. Independentemente da diferença de nomenclatura, o certo é que seus partidários têm algo em comum: a crítica à hegemonia do paradigma historicista (COLLOT, 2011).

Para Collot (2011), essa virada espacial remete às condições espaciais dos processos culturais, sociais e históricos. Sua produtividade é tanta, que varia consideravelmente de acordo com a reflexão dos teóricos, suscitando orientações distintas: seja uma simples mudança de perspectiva, induzindo o sujeito a uma sensibilização da dimensão espacial, seja algo maior, como a mudança dos paradigmas científicos, possibilitando uma nova definição do espaço e uma abordagem espacial capaz de atravessar diferentes disciplinas e artes. Mais do que isso, esse *tournant* demarcaria o próprio início da Pós-modernidade.

Collot (2011) esclarece que há mais de meio século, a arte não é obrigada a ficar reservada, presa ou guardada em espaços tradicionais a ela destinados, como museus e galerias. Pelo contrário, têm se tornado cada vez mais comuns as intervenções artísticas no meio da rua, as quais interagem com o espaço, a natureza e as nossas cidades.

Ao atingir as Ciências Humanas e Sociais, a própria Geografia como disciplina, bem como a Literatura, o Cinema e as Artes Plásticas, esse *tournant spatial* não poderia, então, deixar de desencadear uma reflexão cara à Literatura Comparada e desenvolvida com afinco por Collot: a do surgimento de uma disciplina intitulada Geografia Literária.

Michel Collot afirma que, recentemente, tem se observado um interesse cada vez maior no papel do Espaço em textos literários. Na França, esse interesse manifesta-se, por exemplo, em um sem número de teses, colóquios, obras e centros de pesquisa. Além disso, tal fenômeno também pode ser observado na Literatura em função da invenção de neologismos que correspondem a inúmeras tentativas de teorizar as relações entre Espaço e Literatura, como, por exemplo, a Geopoética, de Kenneth White (1980), e a Geocrítica, de Bertrand Westphal (2000, 2007).

A Geopoética constituiria, então, um campo que vem sendo atravessado pela Geografia e tem inquietado aqueles que se deixam levar pela imaginação geográfica e pela experiência estética do mundo. Tal perspectiva se aproxima da abordagem geográfica de base fenomenológica encontrada em *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica* (DARDEL, 1952); trata-se de uma filosofia geográfica em que a Terra é comparada a uma grafia de signos a decifrar, indicando que, para Dardel, a ciência geográfica busca esclarecer esses signos, isso que a Terra revela ao homem sobre sua condição humana e seu destino.

Concebida pelo escritor franco-escocês Kenneth White (1990), a Geopoética tenta desenvolver uma relação sensível e inteligente com a Terra. White (1990) a define como uma teoria-prática transdisciplinar, que pode ser aplicada a todos os domínios da vida e da pesquisa com o objetivo de restabelecer e enriquecer a relação entre o homem e a Terra, desenvolvendo novas perspectivas existenciais em um mundo refundado:

Un monde, c'est ce qui émerge du rapport entre l'homme et la Terre. Quand ce rapport est sensible, intelligent, complexe, le monde est monde au sens profond du mot : un bel espace où vivre pleinement. L'ambition des Cahiers de Géopoétique est de dresser, d'un point de vue qui ne soit pas seulement celui de l'Homme, une magna mundi carta : une grande carte, une grande charte du monde. (WHITE, 1990, [s.p.]

Collot destaca ainda outra vertente da Geografia Literária: a Geocrítica. Desenvolvida na França por Bertrand Westphal (2000, 2007) e por estudiosos da Universidade de Limoges, esta sugere uma nova leitura do espaço, condicionada ao abandono do singular, ou seja, uma leitura que orienta o leitor em direção à percepção plural do espaço ou à percepção de espaços plurais. Dito de outra forma,

La géocritique correspondrait bel et bien à une poétique de l'archipel, espace dont la totalité est constituée par l'articulation raisonnée de tous les îlots - mobiles - qui le composent. De tous les espaces, l'archipel est le plus dynamique ; il ne vit qu'à travers les glissements de sens qui l'affectent et le ballottent à perpétuité. Dans la mesure où le ballotement est vital, il sera émergence (et dans sa version volcanique : éruption) permanente de sens. (WESTPHAL, 2000, p. 18)

Para Westphal, não há dúvidas de que todo espaço, *par-dessous la surface de l'évidence, est archipel*, uma vez que, se observarmos em um microscópio, até o mais compacto dos tecidos poderia ser comparado a um *amas d'atomes — un archipel* (WESTPHAL, 2007, p. 18). Ao coordenar e renovar as diferentes abordagens do espaço humano, a Geocrítica se aproximaria, então, dessa visada que permite perceber em qualquer espaço o arquipélago que o funda. Devido às afinidades que tem com disciplinas como Filosofia, Antropologia, Sociologia, Psicanálise e Ciências Políticas, essa abordagem teórico-crítica revela-se interdisciplinar e não poderia abrir mão de analisar o espaço-arquipélago sem se valer da diversidade desses diferentes domínios — ou ilhas — do saber. Entretanto, Westphal (2000) esclarece que a vocação primeira da Geocrítica é a Literatura: os espaços humanos não se tornam imaginários integrando a Literatura; é a Literatura que revela seu potencial para a imaginação, traduzindo sua dimensão imaginária intrínseca e introduzindo-os em uma rede intertextual.

Tal percurso teórico-crítico permite vislumbrar a Geocrítica como uma teoria que se propõe a estudar uma verdadeira dialética, ou seja, o espaço se transforma em função do texto que anteriormente o havia assimilado. Tendo essa reflexão em vista, pode-se pensar sobre a forma como a arte interfere na concepção e no imaginário dos espaços referenciais, de modo a colorir-los com cores e nuances próximas da idealização, por enfatizá-los como lócus de reminiscências de espaço vivido, de lar. O fato de a vocação primeira da Geocrítica ser a Literatura não impede que outras artes sejam estudadas à luz dessa abordagem.

Como se pode perceber, as relações entre Literatura, Espaço e as artes não são fixas, mas dinâmicas: assim como ocorre com a Literatura, o espaço é transposto em outras manifestações artísticas e estéticas, o que pode ser constatado pela forma como a literatura e outras artes influenciam a representação do espaço referencial, ativando virtualidades ignoradas e/ou insuspeitadas e reorientando a leitura, audição e contemplação dos lugares. Assim, o espaço, tal qual um paralimpsesto, é (re)inventado (a), tornando-se, como sugere Westphal (2007), objeto de uma estética da recepção do mesmo modo que um texto literário.

Collot (2011) enfatiza que o interesse pelas relações entre Espaço e Literatura também pode ser observado na Alemanha, na Itália, nos EUA e no Canadá, sendo uma das contribuições mais notáveis o *Atlas du roman européen* (1997), de Franco Moretti (2000). Mais do que isso, a virada espacial que atingiu as Ciências Humanas não atingiu apenas o campo literário, mas também geográfico, agindo diretamente sobre os paradigmas da própria Geografia. E foi justamente a ruptura de certas correntes tradicionais desta disciplina que permitiram que os geógrafos se voltassem para o estudo da Literatura, onde se encontram imagens de um espaço vivido, no mais das vezes negligenciado por uma abordagem puramente quantitativa dos dados geográficos. Para Corrêa (2001), essa nova Geografia:

está assentada na subjetividade, na intuição, nos sentimentos, na experiência, no simbolismo e na contingência, privilegiando o singular e não o particular ou o universal e, ao invés da explicação, tem na compreensão a base de inteligibilidade do mundo real. (CORRÊA, 2001, p. 30)

E se inúmeros geógrafos se interessam pela Literatura, cada vez mais escritores se rendem ao Espaço e à inspiração geográfica em suas obras. Além disso, o interesse recente da crítica literária pela representação do Espaço nos textos também é relevante. De acordo com Collot (2014), após o *linguistic turn* que se traduziu na literatura e na teoria literária francesas pela moda do textualismo e do formalismo nos anos 1960 e 1970, manifestou-se, a partir da década de 1980, o desejo de reabrir a Literatura ao mundo. Nesse sentido, destacam-se os *récits de voyage*, o movimento em favor de uma Literatura-Mundo e uma certa renovação do regionalismo literário.

É possível afirmar ainda que a promoção do Espaço envolve, inclusive, as formas e os gêneros literários, e não apenas os temas. São exemplos disso, conforme Collot, o declínio da narração tradicional em favor do que se pode chamar de narrativas de espaço e a própria espacialização da poesia.

Tudo se passa, então, como se o espaço tivesse tirado proveito da crise da narração, da cronologia e da psicologia para ocupar um lugar crescente na ficção contemporânea, o que permite constatar que a evolução das práticas e das formas literárias constitui, então, a principal razão em favor de uma melhor integração da dimensão espacial nos estudos literários e mesmo do avanço justificável de uma Geografia Literária não apenas como noção, mas, sim, como uma disciplina de bases sólidas que deve ocupar cada vez mais espaço, o que justificaria, assim, a possibilidade de uma fusão entre a Geografia e as Letras.

REFERÊNCIAS

BRAGA, R. M. O espaço geográfico: um esforço de definição. *GEOUSP Espaço e Tempo*, São Paulo, v. II n. 2, p. 65-72, 2007.

CLAVAL, P. *Geografia Cultural*. Florianópolis, EDUSC, 1999.

- COLLOT, M. *L'horizon fabuleux*. Paris : Corti, 1988.
- COLLOT, M. *Pour une géographie littéraire*. Paris : Corti, 2014.
- CORRÊA, R. L. (org.). *Geografia: conceitos e temas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- DARDEL, E. *L'Homme sur la Terre : Nature de la Réalité Géographique*. Paris : PUF, 1952.
- DEMOUGIN, J. *Dictionnaire Historique, Thématique et Technique des littératures : Littératures Française et Étrangères, Anciennes et Modernes*. Paris : Larousse, 1985.
- GENETTE, G. *Figures : Essais*. Paris : Le Seuil, 1966.
- GRASSIN, J-M. *Pour une Science des Espaces Littéraires*. In : WESTPHAL, B. *La Géocritique Mode d'Emploi*. Limoges : PULIM, 2000.
- MACHADO, C. M. **Poética do lugar em O turista aprendiz, de Mário de Andrade, Angústia, de Graciliano Ramos, e Tristes trópicos, de Claude Lévi-Strauss**. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- MACHADO, C. M. **A fábula do lugar no samba**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MORETTI, F. *Atlas du roman européen : 1800-1900*. Tradução (do italiano) de Nicolas Jérôme. Paris : Seuil, 2000.
- PAGEAUX, D. H. *Ouverture*. In : WESTPHAL, B. ; VION-DURY, J. ; GRASSIN, J-M. (org.). *Littérature et espaces*. Limoges : PULIM, 2001. p. 11-23.
- SILVA, M. L. B. da. **Paisagens do dom e da troca**. Porto Alegre: Maison de France Literalis, 2009.
- TUAN, Y. F. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: DIFEL, 1980.
- TUAN, Y. F. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: DIFEL, 1983.
- WESTPHAL, B. *La géocritique : réel, fiction, espace*. Paris : Éditions de Minuit, 2007.
- WHITE, K. *Le Plateau de l'Albatros : Introduction à la géopoétique*. Paris : Grasset, 1994.

**LITERATURAS E
NACIONALIDADES NA
RÚSSIA CONTEMPORÂNEA**
Literatures and nationalities in contemporary Russia

Denise Regina de Sales¹

*O Brasil é lido fora de nossas fronteiras.
Qual Brasil é lido fora de nossas fronteiras?
Em se tratando dos povos indígenas,
vemos que ainda é aquele contado por outros.*

Daniel Munduruku, **A literatura indígena não é subalterna** (2018)

Abstract: *This article aims to present the multilingual a multicultural face of the literature written and published in the Russian Federation territory and to propose a reflection on its relation with the representation of Russian literature in Brazil. Boris Schnaiderman, in his book *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética*, states that “in reality, Russian culture cannot be thought of without the strong mark of a true mosaic of peoples” (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 249). This mosaic of peoples results historically from expansions and retractions of the Russian Empire, the Soviet Union and the Russian Federation. According to current data from the Russian People’s Literature Support Program, there are more than 80 languages with written expression within the country’s borders. Literary works are conceived, written and published in almost 60 of these languages. In the last three years three bilingual anthologies (with translations into the Russian language) have been launched. The first is a volume of poetic works by 229 authors, written in 57 source languages; the second, children’s literature, with texts by 201 authors, in 55 languages; and the third, prose, with 115 authors, in 50 languages. In the Russian literary polysystem (EVEN-ZOHAR, 1990), the central position is occupied by literature written in the official national language, although literatures written in other languages survive and, in certain periods, receive special attention from the State. In the early twentieth century, as now, development policies ensured the translation into Russian and the publication of Georgian, Ukrainian, Uzbek, Belarusian and other authors. In the hierarchy of the polysystem, these works do not occupy a central place, but they generate a tension that ends up broadening the very definition of Russian literature. In Brazil there are no publications which emphasizes the propagation of texts from the different peoples of the Russian Federation, although the issue of nationalities (ethnicities or peoples) has not gone unnoticed. Some isolated cases, such as that of the Chuvashian poet Gennadiy Aygi, may help to understand this phenomenon.*

Keywords: *Russian literature; peoples of Russia’ literature; translation, cultural diversity; literary polysystem*

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar a face multilinguística e multicultural da literatura escrita e publicada no território da Federação Russa e de propor uma reflexão sobre a sua relação com a representação da literatura russa no Brasil. Em *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética*, Boris Schnaiderman afirma que, “na realidade, a cultura russa não pode ser pensada sem a marca forte de um verdadeiro mosaico de povos” (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 249). Essa riqueza cultural deve-se, historicamente, a expansões e retrações do Império Russo, da União Soviética e da Federação Russa. De acordo com dados atuais do Programa de Apoio a Literaturas Nacionais dos Povos da Rússia, há mais de 80 línguas com expressão escrita dentro das fronteiras do país. Obras

¹ Docente e pesquisadora no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutora em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo. <denise.sales@ufrgs.br>

literárias são concebidas, redigidas e publicadas em quase 60 dessas línguas. Nos últimos três anos, foram lançadas três coletâneas bilíngues (com traduções para a língua russa) que revelam bem esse quadro. A primeira é um volume de obras poéticas de 229 autores, escritas em 57 línguas-fonte; a segunda, de literatura infantil, com textos de 201 autores, em 55 línguas; e a terceira, de prosa, com 115 autores, em 50 línguas. No polissistema literário (EVEN-ZOHAR, 1990) russo, a posição central é ocupada pela literatura escrita na língua nacional oficial, embora as literaturas escritas em outras línguas sobrevivam e, em determinados períodos, recebam atenção especial do Estado. No início do século XX, assim como acontece agora, políticas de fomento garantiram a tradução para o russo e a publicação de autores georgianos, ucranianos, usbeques, bielorrussos e outras nacionalidades. Na hierarquia do polissistema, o conjunto dessas obras não ocupou e nem ocupa um lugar central, mas dá origem a conflitos que acabam por ampliar a própria definição de literatura russa. No Brasil não há publicações com ênfase na divulgação de textos dos diversos povos da Federação Russa, embora a questão das nacionalidades (etnias ou povos) não tenha passado despercebida. Alguns casos isolados, como o do poeta tchuvache Guenádi Aigui, podem ajudar a compreender esse fenômeno.

Palavras-Chave: literatura russa; literaturas dos povos da Rússia; tradução; diversidade cultural; polissistema literário.

INTRODUÇÃO

São cerca de 200² os povos que residem atualmente no território da Federação Russa, muitos deles com literatura própria, escrita em sua língua originária. Além dos russos eslavos, quantitativamente mais relevantes, os outros grupos costumam ser convencionalmente reunidos em cinco grandes áreas: Norte do Cáucaso, Bacia do Volga, Sibéria, Extremo Norte e Extremo Leste.

A região do Cáucaso, distribuída atualmente entre Rússia, Geórgia, Azerbaijão e Armênia, pertenceu, a partir do final do século XVIII, em sua grande parte, ao Império Russo e, depois, no século XX, à União Soviética, até a dissolução das repúblicas em 1991. Permanece no território da Federação Russa o Norte do Cáucaso, que abriga povos como os tchetchenos e os bálcaros.

A região do Volga abrange a bacia desse rio, que corre pela parte europeia do país. Nela localizam-se cinco repúblicas autônomas³: Bachkortostan, Marii-El, Mordovia, Tatarstan, Udmurtia e Tchuvachia. De acordo com o censo de 2010, os quatro primeiros povos mais numerosos nessa região são: russos (66,26%, cerca de 20 milhões), tártaros (13,38%, cerca de 4 milhões), bachkirs (4,29%, 1.282.794) e tchuvaches (4,29%, 1.272.790).

A Sibéria, compreendida no sentido geográfico amplo, se estende desde os montes Urais, na parte europeia da Rússia, até o Cazaquistão e a Mongólia ao sul; o Oceano Pacífico ao leste; e o Ártico ao Norte. Parte desse território abriga o que se convencionou chamar de Extremos Norte e Leste, cujos nomes são autoexplicativos. O Extremo Norte se confunde com as noções de Ártico ou, simplesmente, Norte. No Extremo Leste⁴ a cidade mais importante é Vladivostok, estação final da estrada de ferro Transiberiana, que cruza todo o país.

Dada a dimensão da Rússia, primeiro país do mundo em extensão territorial, abarcando terras da Europa e da Ásia, é possível imaginar a diversidade de povos e etnias que ali residem, com suas origens, culturas e línguas diversas. A breve apresentação feita aqui é intencionalmente estática e esquemática, para facilitar a exposição, mas a coexistência desses povos no território russo é dinâmica e volátil, como ocorre em outras regiões do mundo. As migrações internas, compulsórias ou

² Esse e os dados a seguir foram retirados de SULTANOV,

³ A Federação Russa conta com 22 repúblicas autônomas – unidades administrativas que têm o direito de determinar quais serão suas línguas oficiais, juntamente com a língua russa, obrigatória para todo o país. O artigo 68 da constituição garante “a todos os seus povos o direito à conservação de sua língua originária e à criação de condições para seu estudo e desenvolvimento”.

⁴ Às vezes chamado erroneamente de Extremo Oriente, termo que se destina, na verdade, a designar a China, Japão, Coreia, Manchúria, Mongólia e Sibéria Oriental.

voluntárias, transformaram o perfil desses grupos e famílias e hoje é muito questionada a existência de grupos “puros”.

As expressões literárias locais nas línguas originárias variam enormemente; alguns povos têm uma literatura de tradição escrita milenar, enquanto outros desenvolveram a escrita recentemente, no início do século XX. A manutenção, crescimento e redução da literatura desses povos e da sua expressão escrita têm sido ditados por vários fatores, entre eles iniciativas institucionais, como a criação do Programa de Apoio a Literaturas Nacionais dos Povos da Rússia já no século XXI.

O contraste entre esse quadro plural de povos e literaturas⁵ e a imagem monolítica da literatura russa no Brasil (sobretudo clássicos do século XIX) motivou a apresentação de uma comunicação sobre esse tema e a sua publicação no formato deste artigo. É um estudo inicial que amplia os temas da literatura russa abordados no mestrado⁶ e no doutorado⁷ concluídos na Universidade de São Paulo (USP), e no projeto de pesquisa atual, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)⁸. Como tradutora e pesquisadora, me interessa compreender melhor os fenômenos que envolvem a literatura e a tradução em geral e a literatura russa e a sua tradução no Brasil em particular. A base teórica deste artigo consiste na noção de polissistema literário de Even-Zohar (1990) e em estudos tradutórios de Boris Schnaiderman (1997, 2001). A pesquisa é qualitativa, com método de coleta de dados documentais e revisão bibliográfica, buscando interseções entre os Estudos da Tradução, a Literatura Comparada, as Relações Internacionais e as questões da internacionalização.

POÉTICAS, LITERATURAS E TRADUÇÕES

A tradução para a língua oficial é uma das formas de divulgação massiva das literaturas dos povos originários que habitam os territórios nacionais. Dificilmente textos de povos minoritários em determinado país serão lidos por seus contemporâneos na língua-fonte; é improvável que sejam traduzidos diretamente da língua-fonte para línguas de povos minoritários de outros países. Por isso, o estudo desse fenômeno se beneficia de uma abordagem que considera o funcionamento da tradução na estrutura mais ampla da cultura.

Na concepção de Even-Zohar (1990, p. 03-52), os fenômenos semióticos (cultura, literatura, língua etc.) são considerados como polissistemas – estruturas heterogêneas e abertas, com várias interseções e sobreposições entre si. A adoção do termo polissistema, em substituição a sistema, busca tornar explícita a dinamicidade e heterogeneidade desses fenômenos. Nessa abordagem, os textos são apenas uma parte das manifestações da literatura, juntamente com ideologias literárias, grupos editoriais, escolas de crítica literária etc. Dentro do polissistema literário, há sistemas hierarquizados que se encontram permanentemente em luta (tensão) para assumir a posição central. De modo dinâmico, movimentos centrípetos e centrífugos deslocam esses sistemas do centro para a periferia e vice-versa.

Esse modelo considera a literatura traduzida como sistema e, ao mesmo tempo, como parte integrante do polissistema literário da cultura em que se insere. Atualmente, assim como em séculos anteriores na URSS e no Império Russo, no centro das comunidades da Federação Russa, o controle sobre a literatura é exercido por autores que escrevem em russo e cujas obras são validadas pela crítica literária nacional, de São Petersburgo e de Moscou principalmente, ou internacional, dos polissistemas centrais. Textos literários em outras línguas são produzidos concomitantemente, porém como parte de atividades periféricas, cuja visibilidade nacional varia de acordo com diversos fatores, entre os quais se encontram os programas de fomento criados pelo Estado.

⁵ Aqui trataremos indistintamente as noções de povo, etnia e nacionalidade, pois o objetivo é abordar o conjunto dos textos literários publicados no território russo (Império Russo, União Soviética ou Federação Russa) escritos em outra língua que não o russo.

⁶ *A sátira e o humor nos contos de Mikhail Zóchtchenko*, defendido em 2006.

⁷ *A sátira de Saltykov-Schedrin em ‘História de uma cidade’*, defendido em 2011.

⁸ “Contos de Anton Tchêkhov em três coletâneas brasileiras: tradutores e traduções”, em andamento.

O Programa de Apoio às Literaturas Nacionais dos Povos da Federação Russa, responsável pela publicação, nos últimos três anos, de volumes bilíngues de literatura infantil, poesia e prosa é um fator definidor do polissistema literário nacional. Os objetivos do programa são: restabelecer os laços entre a literatura russa e as literaturas dos povos da Rússia; tornar as literaturas nacionais contemporâneas acessíveis a um amplo círculo de leitores, permitir a integração das literaturas nacionais ao processo cultural nacional geral; desenvolver a língua russa como língua internacional e intercultural.⁹

O primeiro volume, de poesia, saiu em 2017. Reuniu textos-fonte de 229 autores em 57 línguas. O volume de literatura infantil divulga as obras de 201 autores em 55 línguas nacionais. Sua publicação foi feita também em 2017 e destaca-se pelo cuidado com as ilustrações. O terceiro volume, de prosa, lançado em 2018, contém obras de 115 escritores em 50 línguas. Em todos os volumes, as obras nas línguas-fonte são acompanhadas da tradução para a língua russa, além de breves biografias dos escritores e ensaios sobre as respectivas línguas e tradições poéticas. Todos os volumes foram publicados pela Editora Ogui e, em sua elaboração, contaram com a participação de pesquisadores do Instituto de Linguística da Academia de Ciências da Rússia, filólogos e bibliógrafos de várias regiões do país.

Esta não é a primeira iniciativa estatal de divulgação das literaturas nacionais. Historicamente, o centro do sistema literário russo demonstrou ciclos de interesse pelas literaturas escritas em outras línguas dentro do território nacional. Em obra sobre a crítica literária de David Vygódski¹⁰, Bruno Gomide traduziu resenhas do escritor, tradutor e crítico russo publicadas nas primeiras décadas do século 20. Dos 70 textos selecionados pelo pesquisador, quatro abordam a questão das literaturas dos povos da URSS – “Às margens do oriente”, de 1928 (p. 192-194); “A respeito da literatura nacional”, de 1929 (p. 199-201); “A tradução de escritores nacionais”, de 1934 (p. 219-222); “A poesia nacional nas traduções russas”, de 1934 (p. 222-235).

O primeiro instiga o leitor a conhecer, além da russa e da estrangeira, a literatura dos povos habitantes da URSS: “[O leitor russo] conhece bem as obras duvidosas de escritores de segunda linha de Londres ou Paris, mas não conhece sequer os nomes de escritores que trabalham em Erevan¹¹ ou Khárkov¹²”, provoca Vygódski. Ele destaca as literaturas antigas, como a armênia; as jovens, como a da Mordóvia¹³; as mais familiares aos russos, como a ucraniana; as mais distantes, ou “exóticas”, como a buriata. O artigo constata que a questão da divulgação dessas literaturas nunca foi tratada seriamente e exalta a iniciativa da revista *Na rubieje Vostoka*, pertencente à Associação Transcaucasiana de Escritores Proletários, que, segundo Vygódski, “vai servir não apenas como um elo entre o leitor russo e as literaturas do Cáucaso; fará uma ponte entre várias línguas das literaturas transcaucasianas” (p. 193).

No artigo “A respeito da literatura nacional”, Vygódski retoma a questão da “literatura das minorias” e afirma que, enquanto no século XIX predominava a literatura das classes dominantes que escreviam em russo, no final da década de 1920, dez anos depois da Revolução de 1917, havia surgido uma geração de escritores locais – ucranianos, armênios, usbeques, komi-zyrianos, georgianos, bielorrussos, judeus, etc. – e, com ela, a necessidade de divulgar essa literatura ao leitor soviético em geral. Nesse espírito surgiu a série “Obras dos povos da URSS”, da editora estatal Gossizdat. De 1918 a 1920 foram publicados mais de 700 livros em outras línguas, além do russo, com tiragem total de 12 milhões de exemplares.¹⁴ Para Vygódski, no início do século passado, além dos autores da época, era necessário divulgar também, para um conhecimento mais aprofundado, a literatura precedente, resgatando o passado literário dos povos.

⁹Informações coletadas no Portal das Literaturas Nacionais. Disponível em <https://polit.ru/article/2015/12/13/programme/>. Último acesso em 05 jan. 2020.

¹⁰Do livro *David Vygódski – crítica literária*, de Bruno Gomide, Edusp, no prelo.

¹¹Capital da Armênia.

¹²Ou Carcóvia – segunda maior cidade ucraniana e importante centro cultural. Foi capital da República Socialista Soviética da Ucrânia.

¹³República Autônoma da Federação Russa.

¹⁴Dados fornecidos por Barenbaum, I. E., no livro *История книги* [Istoria knigui; História do livro]. Disponível em <http://maxbooks.ru/sbooks/barenb90.htm> Último acesso em 01 out. 2019.

Há uma série de literaturas que não existiam até dez ou doze anos, mas, em contrapartida, outros povos que habitam a URSS dispõem de literaturas que contam não menos séculos do que a russa. Nesse caso, para que se aprofunde o conhecimento da contemporaneidade, há que aprofundar-se, pelo menos, no passado histórico recente. (GOMIDE, no prelo, p. 201)

O crítico chama a atenção ainda para a importância de não restringir gêneros e faz a seguinte pergunta ao leitor: Por que a tradução literária coloca em primeiro plano o romance e a novela, deixa o conto em segundo plano e despreza a poesia lírica e o drama?

Em 1934, Vygódski registra uma mudança na orientação geral da sociedade soviética, que já “dispõe de um número expressivo de novelas, romances e antologias poéticas de autores ucranianos, armênios, bielorrussos, georgianos, tártaros e usbeques. O plano editorial para o ano de 1935 garante um futuro bastante robusto nessa direção” (p. 219). Se esta primeira tarefa estava cumprida, o crítico aponta outras duas, mais recentes: promover a assimilação de todo esse material pela crítica, realizando a sua divulgação na mídia e fomentar a formação de tradutores competentes.

Os nossos quadros de tradutores qualificados, formados e treinados na experiência de tradução de autores estrangeiros, ainda não se lançaram ao trabalho com os nacionais. O principal obstáculo é o desconhecimento das línguas. A dispersão multissecular das nacionalidades que hoje compõem a União Soviética levou a que o conhecimento de qualquer língua europeia seja às vezes mais difundido do que, por exemplo, o do georgiano, tártaro ou finlandês. (GOMIDE, p. 220)

No quarto artigo, Vygódski explica mais claramente o projeto cultural da época, o de valorização do “conglomerado de fenômenos que chamamos de literatura soviética” (p. 223). Ao longo do texto, ele apresenta nomes, resenha obras, buscando realizar o que havia apontado como tarefa primordial do momento: realizar o trabalho crítico das obras de literaturas soviéticas escritas em outras línguas que não o russo.

Assim como na atualidade, as décadas de 1920 e 1930 foram um período de valorização das literaturas de povos minoritários e de sua incorporação ao polissistema literário nacional russo (soviético). Na hierarquia do polissistema, elas não ocuparam e não ocupam um lugar central, mas geram uma tensão que acaba por ampliar a definição de literatura russa. Isso só acontece pela tradução para a língua russa, na qual ocorre a verdadeira disseminação das obras, antes relegadas a um público restrito. E é também a partir da língua russa que surge a possibilidade de tradução dessas literaturas para línguas oficiais de outras nações.

LITERATURAS RUSSAS NO BRASIL

No Brasil, a tradução e a publicação de obras da literatura russa teve início no final do século XIX, na esteira do destaque que autores e obras russas ganharam na França, sobretudo em função do ensaio *O romance russo*, de Melchior de Vogué. A obra de Vogué surgiu em um momento de insatisfação de parcela da intelectualidade francesa com os rumos do naturalismo nacional; a busca por formas literárias estrangeiras visava combater a vertente local, que segundo parte dos críticos, era destituída de fé, emoção e caridade (GOMIDE, 2004, p. 99). Bruno Gomide afirma que o romance russo “foi ‘inventado’ para consumo internacional na década de 1880”, quando surgiram “traduções em escala industrial e livros de crítica que, de forma pioneira, deram o tom (e estabeleceram os limites) do que seria dito depois” (GOMIDE, 2004, p. 14).

Podemos dizer que o polissistema literário francês, em uma posição central na época, ditava os rumos dos polissistemas periféricos, entre eles o brasileiro. A marca da cultura francesa imprimia-se na abordagem crítica e no próprio texto literário traduzido, pois a maior parte de nossos intelectuais lia traduções francesas ou consumia traduções indiretas, tendo o francês como língua intermediária. Se, no momento inicial, prevaleciam as traduções indiretas (em maior número do francês, mas também do inglês e às vezes do alemão e do espanhol), com o tempo consolidaram-se as traduções diretas do russo, cuja indicação no livro ou em resenhas acrescenta valor ao produto final.

De modo sistemático, desde o início da recepção da literatura russa no Brasil, os clássicos do século XIX ocupam a posição central, uma vez que já estavam canonizados nos polissistemas literários das nações ocidentais. Não há no Brasil publicações com ênfase na divulgação de um conjunto de obras dos diversos povos da Federação Russa, embora a questão das nacionalidades (etnias ou povos) não tenha passado despercebida. Boris Schnaiderman já alertava que, “na realidade, a cultura russa não pode ser pensada sem a marca forte de um verdadeiro mosaico de povos” (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 249). Essa riqueza cultural deve-se, historicamente, a expansões e retrações do Império Russo, da União Soviética e da atual Federação Russa. Os contatos culturais dos vários povos que habitaram e habitam esse território refletem o embate entre forças sociais e políticas.

Por não fazer parte do cânone no polissistema russo, essas outras literaturas chegam ao Brasil em situações isoladas e por iniciativa, por exemplo, dos próprios tradutores. É o caso do poeta Guenádi Aigui. Em *Poesia russa moderna*, Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos, apresentaram pela primeira vez aos brasileiros esse poeta tchuvache. A citação, um tanto longa, nos permite enxergar no relato de Schnaiderman o papel do tradutor como agente cultural importante na revelação de novos nomes, novas ideias e novos povos:

A primeira edição desta antologia desempenhou um papel bem interessante na divulgação da obra de Guenádi Aigui, poeta tchuvache que passara a escrever em russo. Conforme se afirmou então na respectiva nota biográfica, ele era bastante conhecido na Polônia, Iugoslávia, Tchecoslováquia e Hungria, graças a traduções aparecidas até então naqueles países, mas quase desconhecido quer na Rússia (por falta de publicações soviéticas, situação que perdura até hoje), quer no Ocidente. Soubemos de sua existência graças a contatos que Haroldo de Campos estabelecera numa visita à Tchecoslováquia. Procurei-o em Moscou em 1965, mas estava então viajando. Amigos comuns transmitiram-lhe, porém, um recado meu e, pouco depois, eu recebia dele uma carta, acompanhada de poemas datilografados e outros materiais. Os poemas que publicamos e mais um artigo meu sobre o poeta, com o título “A importância de ser tchuvache” (Suplemento literário de *O Estado de São Paulo*, 11 e 18.4.1971), permitiram-nos contribuir para a divulgação deste importante poeta, no Ocidente. Depois disso, enviamos versos seus a intelectuais estrangeiros, enquanto em diversos países poetas e críticos, paralelamente ao nosso trabalho, procuravam igualmente divulgá-lo. Quanto a nós, foi o poeta vivo ao qual dedicamos maior espaço na antologia, desde a primeira edição. Aigui encontrou considerável aceitação na Alemanha, graças em grande parte ao trabalho de Karl Dedecius e Wolfgang Kasack. Na França, houve um trabalho constante e entusiasmado de Léon Robel, com traduções e ensaios sobre este poeta tchuvache, isto é, de um povo do Volga com cerca de um milhão e meio de habitantes. Minha estada na Rússia em 1972 permitiu estabelecer um contato mais estreito com Aigui, certamente uma voz em surdina mais forte que as trombetas altissonantes de certa poesia de celebração. O poema “Rosa do silêncio”, que figura neste livro, é um dos que ele me dedicou. Iniciado de madrugada, foi concluído na escadaria do Teatro Bolchói, onde o poeta se encontrou com uma amiga comum, então de volta ao Brasil. (CAMPOS, A; CAMPOS, H; SCHNAIDERMAN, 2001, p. 46-48)

“Passar a escrever em russo” teria sido o principal motivo da divulgação de Guenádi Aigui no Ocidente? Seus primeiros livros de poemas saíram em língua tchuvache. Qual seria a sua posição no polissistema literário russo se continuasse a escrever na língua local? Nessa condição, o interesse de Schnaiderman pela obra de Aigui perdurou e resultou ainda na organização, juntamente com Jerusa Pires Ferreira, de *Guenádi Aigui: Silêncio e clamor*. A apresentação do volume no site da editora mais uma vez revela singularidades.

O volume já estava digitado na editora, em vias de ser impresso, quando Boris e Jerusa receberam de sua amiga Cristina Dunáeva a recente edição das obras reunidas de Aigui em russo, *Sobránie sotchiniênii*, uma sucessão de livros pequenos, elegantes, de um acabamento impecável. A organização coube à viúva do poeta, Galina Aigui, e a Aleksandr Makárov – Krótkov. Cada livrinho é acompanhado de um texto ensaístico, cada um deles escrito por um estudioso russo de sua obra. A edição contou com a ajuda financeira do Pen Clube alemão, do DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) e da Real Academia da Suécia.

A presença do DAAD entre os financiadores da edição se deve ao fato de Aigui ter passado um período na Alemanha a convite dessa organização. Já a Real Academia da Suécia manifestou, com sua participação, interesse pela obra de Aigui que fora proposta para o Prêmio Nobel por um abaixo-assinado de estudiosos de sua obra, de diferentes países, entre os quais estava um dos autores deste livro, Boris Schnaiderman. Foi ainda Cristina Dunáeva que os presenteou, há poucos anos, com a grande antologia de Aigui, *Razgovor na rastoianii* (Conversa à Distância). É uma dívida de gratidão para com Galina Aigui e o poeta Léon Robel que os organizadores e a editora registram especialmente, tanto mais quanto, graças a ela, a publicação dos textos aqui reunidos se tornou mais completa e precisa.¹⁵

Além do esforço individual dos tradutores em busca de oportunidades de publicação de autores de etnias ou povos de menor expressão internacional, é importante mencionar as questões éticas relacionadas à apresentação da alteridade. Ao traduzir mitos e lendas amazônicas do nheengatu para o russo, como contribuição para “revitalizar, manter e popularizar as línguas indígenas e suas tradições culturais”, Irina Maslova (2018) propôs esta reflexão: “Até que ponto é necessário adaptar o texto para executar a função de apresentar uma cultura minoritária e desconhecida para um leitor de ‘outro mundo’ e, ao mesmo tempo, não perder muito de sua essência durante a adaptação?”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo discorremos sobre as literaturas da Federação Russa em sua relação com a recepção da literatura russa no Brasil. Apresentamos dados que ajudam a compreender o polissistema literário russo e a definir a posição que as literaturas escritas em russo e em outras línguas ocupam nele. Introduzimos também o tema da ausência do conjunto dessas literaturas no polissistema brasileiro.

São reflexões iniciais sobre as relações entre a literatura brasileira e a literatura traduzida publicada no Brasil, conforme concebidas na teoria dos polissistemas. Estudar o modo como os textos-fonte (russos) são selecionados pela literatura ou cultura-alvo (brasileira) ajuda a entender o cenário literário brasileiro e as forças que movem obras canônicas e não-canônicas para o centro ou para a periferia dos polissistemas.

Além disso, uma série de estudos afins pode esclarecer questões globais sobre a posição das literaturas dos povos originários nas literaturas nacionais dos países onde vivem e na literatura mundial. Em que medida o fenômeno russo de renascimento das literaturas dos vários povos e etnias da Federação pode ser relacionado à intensificação dos projetos editoriais de publicação de literatura indígena bilíngue no Brasil? A epígrafe deste artigo, de autoria de Daniel Munduruku, aponta um caminho possível de atuação de tradutores: fazer com que os países sejam conhecidos pela multiplicidade de suas culturas.

Durante a apresentação da comunicação que resultou neste artigo, ficou clara a necessidade de proceder também à análise dos textos literários dos povos da Rússia e de suas traduções para a língua russa para promover o conhecimento da poética das obras. O reconhecimento de trabalhos no sentido oposto – tradução de obras dos povos originários brasileiros para a língua russa – entram em discussão.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; SCHNAIDERMAN, B. **Poesia russa moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- EVEN-ZOHAR, I. *Polystem Studies*. In: *Poetics Today*, v. 11, n. 1. 1990. Disponível em: <https://m.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--Polystem%20studies.pdf>. Último acesso em: 10 set. 2019.
- GOMIDE, B. **David Vygótski – crítica literária**. São Paulo: Edusp, no prelo.

¹⁵ Disponível em <https://bit.ly/2QDwXDM> Último acesso em 03 dez. 2019.

- _____. **Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936)**. São Paulo: Edusp, 2011.
- MASLOVA, I. **Tradução comentada de mitos e lendas amazônicas do nheengatu para o russo**. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SAID, E. W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SCHNAIDERMAN, B. **Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SULTANOV, K. K. “Литературы народов России в 20-21 веках” [Literatury narodov Rossii v 20-21 vekakh; Literaturas dos povos da Rússia nos séculos XX e XXI]. In: **Большая Русская Энциклопедия** [Bolchaia Russkaia Entsiklopedia; Grande Enciclopédia Russa]. Disponível em <https://bigenc.ru/literature/text/5547825>. Último acesso em 25 nov. 2019.

**MIGRAAAANTES E O
CERCEAMENTO DE TODAS AS
CERCAS OU O DEVIR-
MINORITÁRIO DE MATEI VISNIEC
FRENTE À DEMOCRACIA
ASSUSTADA**

*Migraaaants et la réduction de toutes
les clôtures ou Le devenir-minoritaire
de Matei Visniec face à la démocratie
effrayée*

Diego Lock Farina¹

Resumé : *Faisant référence au fait que le problème du nouveau siècle sera celui des réfugiés, Giorgio Agamben nous invite à mettre à jour le problème spinoziste sur ce que peut un corps. Corps qualunqu, la communauté qui vient (AGAMBEM, 2013), le peuple qui manque (DELEUZE, 2011) ou même simplement ce qui arrive (DERRIDA, 2012) : comment aborder ce bloc asymétrique d'austérité, de citoyenneté en crise, et de résistance paradoxalement solidaire (Pia Klemp, Carola Rackete) avec laquelle l'Europe a reçu ses vagues actuelles de migrants? Trafic international de personnes, promesse de l'Eldorado capitaliste, bateaux précaires, mineurs noyés, camps, haine, exploitation, contraste des cultures, violence, religions, utilisation négociatrice de politiquement correct et xénophobie des extrême-droits avec le but délirant du nettoyage ethnique, comment cartographier tout ça au milieu de la technologisation radicale, de la réification et de la virtualisation des vies ? Que peut faire l'art, lorsqu'il traverse de telles déterritorialisations, vers ce que Matei Visniec (2017) appelle la révolution de ce siècle, l'humanisme migratoire ? L'art peut-il raconter les possibilités sans précédent d'une existence au dérive ? Certes, le théâtre modulaire de Visniec, dramaturge et journaliste roumain éradiqué en France, dit beaucoup à propos de ça. **Migraaaants, ou, On est trop nombreux sur ce putain de bateau, ou, Le salon de la clôture** (2016) c'est un texte radical, controversé et extrêmement poétique qui, en dénonçant la perversité machinique concernant les migrations contemporaines, sans renoncer aux stratégies qui exploitent les seuils de l'humour, aborde l'incapacité ou la réticence des politiques institutionnelles à résoudre un problème de société de une telle dimension grave et proliférante. Ce drame politique polyphonique, qui oscille entre un réalisme non démagogue / propagandiste et un environnement onirique / symbolique, rassemble des épisodes fragmentés de la vie quotidienne des migrants et des destinataires, apportant son montage unique, mosaïque et discontinu, ainsi qu'une critique intense des médias de communication (de pouvoir, de contrôle) qui encadrent l'image, toujours de manière sélective, de ces corps sans visage qui se déroulent. Les apatrides, les nomades, la menace pour le confort de nous, du consensus : ce sont des sujets larvaires, comme dit Deleuze (2000). La cruauté en Visniec résonne à Artaud ; l'esthétique inhabituelle, Ionesco ; l'intimité de l'absurde, Beckett; mais leur style se distingue de ces auteurs (ils vivaient tous dans des bouleversements artistiques, linguistiques et territoriaux) en raison de leur tentative matériellement engagée de transformation dans l'urgence: les migrants, ce cri de peur d'une démocratie effrayée ou le cri de l'aide des étrangers, des étrangers. sans part, il nous invite à devenir une nouvelle minorité, à une nouvelle éthique affective, à un autre partage qui ne sait pas encore ce que c'est. Ce travail vise donc à explorer les subtilités de la pièce présentée dans un dialogue critique*

¹ Graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Doutorando em Estudos de Literatura (UFRGS). E-mail: <diegolockfarina@hotmail.com>.

avec les théories esthétiques, politiques et philosophiques citées, dont la relation avec la question des corps de migrants devient notoire. Devant leur propre répulsion, cherchons dans la littérature de moindre importance la création de nouvelles formes d'effusion, d'hospitalité et surtout d'empathie pour ceux qui risquent aujourd'hui leur chance et leur vie devant le mouvement de changement désirant ou survivant.

Mots-clef: Matei Visniec; **Migraaaants**; les réfugiés; devenir-minoritaire; les corps.

Resumo: Ao referir-se que a questão do novo século será a dos refugiados, Giorgio Agamben incita-nos a atualizar o problema espinozista sobre *o que pode um corpo*. Corpo do *qualunque*, *comunidade que vem* (AGAMBEM, 2013), *povo que falta* (DELEUZE, 2011) ou mesmo, simplesmente, *ce qui arrive* (DERRIDA, 2012): como aproximar-se desse bloco assimétrico de austeridade, de cidadania em crise, e de resistências paradoxalmente solidárias (Pia Klemp, Carola Rackete) com o qual a Europa tem *recebido* suas atuais levas de migrantes? O tráfico internacional de pessoas, a promessa do Eldorado capitalista, as precárias embarcações, os menores afogados, os campos, o ódio, a exploração, o contraste das culturas, das violências, das religiões, o uso negociista do politicamente correto e a xenofobia das extremas-direitas ressurgentes com o propósito delirante da limpeza étnica, como cartografá-las em pleno século da radical tecnologização, reificação e virtualização das vidas? *O que pode* a arte à medida que atravessa tais desterritorializações rumo ao que Matei Visniec (2017) aponta como a revolução deste século, o *humanismo migratório*? Pode a arte narrar as inauditas possibilidades de existências que ficaram à deriva? Certamente, o teatro modular de Visniec, dramaturgo e jornalista romeno erradicado na França, diz muito a esse respeito. **Migraaaantes ou Tem Gente Demais Nessa Merda de Barco ou O Salão das Cercas e Muros**, estreada nos palcos em 2016, é uma peça arrebatadora, polêmica e visceralmente poética, que, ao denunciar a perversidade maquínica concernente à migração contemporânea, sem abdicar de estratégias que exploram os limiares do humor, aborda a incapacidade ou a falta de vontade das políticas institucionais para resolver um problema de dimensão tão grave e proliferante. Tal drama político polifônico, que oscila entre um realismo não demagogo/propagandista e um ambiente onírico/simbólico, reúne episódios fragmentados do cotidiano de quem migra e de quem recebe, trazendo em sua singular montagem, mosaica e descontínua, também uma intensa crítica aos meios de comunicação (de poder, de controle) que emolduram a Imagem, de maneira sempre seletiva, desses corpos-sem-rostos que desdobram-se. Os apátridas, os nômades, a ameaça ao conforto do *nós*, do consenso: são sujeitos larvares, como diz Deleuze (2000). A crueldade em Visniec ressoa Artaud; a estética insólita, Ionesco; a intimidade do absurdo, Beckett; mas seu estilo se distingue desses autores (todos viveram sob deslocamentos artísticos, linguísticos, territoriais) devido a seu intento materialmente engajado de transformação na emergência: *migraaaantes*, esse grito de pavor de uma democracia assustada ou o grito de socorro dos de-fora, dos sem-parte, convida-nos a um novo devir-minoritário, a uma nova ética afectiva, a uma outra partilha que ainda não se sabe qual é. Este trabalho, portanto, visa explorar os meandros da peça em destaque em diálogo crítico com as teorias estéticas, políticas e filosóficas citadas, cujo agenciamento com a questão dos *corpos-migraaaantes* torna-se notório. Ante a repulsa dos *próprios*, busquemos, na literatura menor, a criação das novas formas de doação, de hospitalidade e sobretudo de empatia para com aqueles que hoje arriscam a sorte e a vida ao movimento desejan-te ou pervivente de transladar.

Palavras-chave: Matei Visniec; **Migraaaantes**; refugiados; devir-minoritário; corpos.

INTRODUÇÃO

Ao afirmar que a questão do século XXI será a dos refugiados (o novo *homo sacer*), Giorgio Agamben (2002) nos incita a repensar e atualizar o insistente problema espinozista acerca do *que pode um corpo*. A questão dos refugiados na contemporaneidade das “democracias assustadas” — termo empregado por Matei Visniec (2017) — ou então a questão dos corpos migraaaantes que

afrontam as fronteiras do premeditado, das territorialidades, atravessa muito possivelmente o campo (nunca senão de batalha) das poéticas de internacionalização e das relações internacionais. Aliás, se como dizia David Hume, toda relação é sempre exterior aos seus termos relacionados, objetos ou percepções, podemos conceber que a noção de relações internacionais carrega antes de mais nada a redundância de um ruído. Ou seja, como coabitar a irredutível exterioridade das relações em prol de novos gestos de solidariedade, de hospitalidade, de *poiesis-fazeres* em comum? Como fazer o corpo poder mais do que pode sem este desmoronar, assumir as formas do *trapo*, ou promover receio aos demais? De fato, relacionar é exteriorizar, levar ao exterior, fazer transitar matérias estrangeiras a si, estrangeiras ao próprio, ao próprio de nós mesmos, na chave dos acertados comentários de Julia Kristeva (1991). O que é afinal esse corpo que vêm, o acontecimento do corpo que migra, e enfrenta invariavelmente o uso perverso dos artifícios tecnológicos de controle? *Povo que falta* em Deleuze (2011), *ce qui arrive* em Derrida (2012), ou mesmo a *comunidade que vem* a partir do *qualunque* de Giorgio Agamben (2013), ser-qual-se-queira já em relação singular com o desejo: tudo parece se encontrar sob um devir unívoco. Porém como se aproximar desse bloco assimétrico de austeridade, de conjunção em crise, e de resistências paradoxalmente efetivas/afetivas (Pia Klemp, Carola Rackete, coletes amarelos ou pretos, dentre outros) com o qual a Europa tem recebido suas atuais levadas de migrantes? Como se relacionar, no limite, como se comunicar, com a radicalidade do fora, um intenso *dehors* blanchotiano desdobrado na forma orgânica de gente que se apresenta, arrisca-se e excede? Que devir da loucura sóbria pode conjurar tudo isso?

Lacoue-Labarthe (2000, p. 49), através de Nietzsche, nos lembra que “em quase toda parte é a demência que abre o caminho do pensamento novo [...] é pela demência que os maiores bens entraram na Grécia, dizia Platão [...] Dai-me o delírio e as convulsões”, ou como propõe Heidegger: “que os pensadores do Ocidente desde Sócrates, sem prejuízo de sua grandeza, tenham sido todos refugiados, permanece o segredo de uma história ainda oculta. O pensamento entrou na literatura” (*Ibid.*, p. 57). E esta literatura ao resguardar o segredo, torna-se igualmente *secreta*: capaz de guardar o segredo e mesmo assim secretar, secreta-se por secreções, escorrer, pôr-se a fora. Afirmo Deleuze (2013, p. 30), por fim, que “o homem de guerra sempre foi considerado, desde as mitologias, como de origem diferente do homem de Estado ou do rei: disforme e tortuoso, ele vem sempre de outro lugar”.

O tráfico internacional de pessoas, a promessa sempre prorrogada do Eldorado capitalista, as precárias embarcações ilegais, os menores afogados, os campos, o ódio, a exploração, o contraste das culturas, das violências, das religiões, o uso negociado da linguagem dos direitos humanos e a xenofobia das extremas-direitas ressurgentes com o propósito delirante da limpeza étnica, como cartografar tudo isso em pleno século da radical reificação e virtualização das vidas, que sequer, respectivamente, a educação após Auschwitz adorning ou o bergsonismo de Deleuze (2012) poderiam imaginar? Títulos recentes do jornal *Le monde*, por exemplo, ilustram a crise: *Refugiados, a morte clínica da Europa* ou *Refugiados: a Europa se desintegra*. Em meio a isso, o que *pode* a arte à medida que atravessa tais desterritorializações rumo ao que Matei Visniec (2017) aponta como a revolução deste século, revolução das partilhas ou *humanismo migratório*, conforme a influência decomposicional do conterrâneo também exilado Emil Cioran (1977)? Pode a arte narrar as inauditas possibilidades de existências que ficaram à deriva ou é preciso inventá-las? Ou somente a arte é que afinal pode fazê-las existir?

MIGRAAANTES: QUE GRITO AFINAL RESSONA?

Decerto, o teatro modular de Matei Visniec, dramaturgo e jornalista (correspondente da *Radio France Internationale*) romeno erradicado na França, diz muito a esse respeito. **Migraaantes ou Tem Gente Demais Nessa Merda de Barco ou O Salão das Cercas e Muros** (*Migraaants, ou, On est trop nombreux sur ce putain de bateau, ou, Le salon de la clôture*), estreada nos palcos em 2016, é uma peça polêmica e visceralmente poética, que, ao denunciar a perversidade maquínica concernente à migração contemporânea, sem abdicar de estratégias que exploram os limiares do humor crítico, aborda a incapacidade ou a falta de vontade das políticas institucionais para resolver um problema de dimensão tão grave e proliferante. A peça remonta a forma da tradição medieval

popular do teatro distribuído a partir de quadros dramáticos não necessariamente lineares, incluindo cenas de reserva, trazendo para dentro da própria matéria da peça o estilo da dispersão com que se move pelo mudo o atual nomadismo *à força*. Tal drama político polifônico, que oscila entre um realismo não demagogo/propagandista — a literatura não é um panfleto², como lembra Javier Cercas (2019) - e um ambiente onírico/simbólico, reúne episódios fragmentados do cotidiano de quem migra e de quem recebe, trazendo também uma ativa crítica aos meios de comunicação que emolduram a Imagem, de maneira sempre seletiva, desses corpos-sem-rostos que se arriscam ao desejo da pervivência (*fortleben*), no sentido benjaminiano, sobrevivência para além da época que se viu nascer, vontade de renovação, de tradução. Os apátridas, os refugiados, a ameaça ao conforto do *nós* paradigmático, do consenso como *adaequatio*: são sujeitos larvares, como diz Deleuze (2000), condição em que o eu já está dissolvido e aparece, portanto, como produto de uma máquina de contrair; o eu é ele-próprio modificação, designando uma diferença transvasada à repetição. O sujeito larvar é sobretudo um sujeito em devir, indecível e problemático. Na companhia desses *qualunques larvares* — pois o ser que vem é o ser qualquer — a crueldade em Visniec ressoa Artaud; o aparato insólito, Ionesco; a intimidade do absurdo, Beckett; mas sua assinatura se distingue desses autores (que viveram todos sob deslocamentos artísticos, linguísticos, territoriais) devido a seu intento materialmente engajado de transformação na emergência: *migraaaantes*, esse grito de pavor de um estado de democracia que receia ou o grito de socorro dos de-fora, dos sem-parte, convida-nos a um novo devir-minoritário, a uma nova ética afectiva, a uma outra convivência que ainda não se sabe qual é, mas que ao mesmo tempo sabemos que não mais resistiremos sem ela. Nessa perspectiva, toda gente sob algum aspecto é tomada pela imanência do devir-minoritário — trabalho de potência de uma micropolítica ativa — capaz de nos colocar por caminhos desconhecidos à cada vez que nos couber segui-los. Se o devir-minoritário é um objetivo coletivo, um caso político, este exercício de minorar (e de minar) inventa sua “variação em torno da unidade de medida despótica e escapa, de um modo ou de outro, do sistema de poder que fazia dele uma parte da maioria” (DELEUZE, 2013, p. 63). É preciso, afinal de contas, que aprendamos a encontrar a minoridade de dentro de nós mesmos, para que com tal dimensão possamos agir e nos revoltar contra as estruturas do poder maior.

O aparente neorealismo estético de Visniec — ou realismo extático, no viés em que se possa pensar um êxtase do fora, fora da *stasis*, tanto do estado como do status quo — se coloca ao lado da literatura menor (ou do teatro molecular) que evocam Deleuze e Guattari (2014), ao cumprir: 1) com a produção de coeficientes de desterritorialização na língua (lembremos que Visniec é um romeno que escreve em francês, além da maioria de seus personagens serem de-fora das línguas que necessitam falar); 2) com a tarefa de toda célula do texto ser invariavelmente política e 3) com o intento de fazer com que a literatura tome em toda sua dimensão um verdadeiro valor coletivo. Dentre outras histórias de translação, o enredo da peça aborda a rotina das organizações criminosas dos passadores que cobram quantias elevadíssimas para cruzar o mar rumo à Europa, frente às condições estruturais mais deploráveis e fora de qualquer escrúpulo para com seus fragilizados “clientes”. O atravessador principal, chamado por *chefe*, se diz religioso e diz só fazer aquilo porque precisa ajudar a família. O barco carrega cerca de cem pessoas, bem além do que comporta (depois se descobre que treze precisam se jogar no mar para o barco poder chegar ao destino), e, durante a noite, ninguém deve se mover para que a embarcação não vire: assim, “devemos nos comportar como se fôssemos um único homem, senão estaremos prontos para alimentar os peixes”³ (VISNIEC, 2017a, p. 54). Cada

² Por mais que pareça óbvia, a afirmação de Javier Cercas (2019, p. 220) — que se dirige às novelas, mas aqui certamente se estende ao teatro e à arte em geral — retoma uma insinuação crítica que aqui nos importa exclusivamente: *sólo cabe añadir una verdad clamorosa, que a veces olvidan o fingen olvidar académicos e intelectuales. Una novela no es un panfleto: la verdad del panfleto debe ser clara, nítida, inequívoca y taxativa; en cambio, y al menos desde Cervantes, las novelas tienen prohibidas ese tipo de verdades: las suyas son verdades ambiguas, equívocas, plurales, contradictorias y huidizas, esencialmente irónicas [...] O dicho de otro modo: quien quiere convertir las novelas en panfletos no sabe lo que son las novelas, o quiere terminar con ellas, como han querido hacerlo todos los fanáticos, inquisidores y espíritus totalitarios que existen desde que existe la novela.*

³ Os trechos citados da obra fazem referência à paginação da edição castelhana *Migraaaantes o Sobra gente en este puto barco o El salón de la alambrada*. València: Universitat de València, 2017a. As traduções no corpo do texto foram

candidato à viagem de quinze horas deve decorar o número de urgências dos guardas costeiros de Lampedusa, ao passo que deve se desvencilhar de todos os documentos ou objetos que possam identificá-lo — todos devem migrar como vítimas de guerra, anulados de si; cada qual ganha um colete salva-vidas (que logo descobrimos ser falso) e assim estão aptos a embarcar, podendo apenas, durante o percurso, rezar silenciosamente e vomitar sem alvoroço. A crueza das descrições de Visniec e o uso refinadamente articulado dos diálogos em discurso direto livre costuram as duas pontas de um estilo pelo qual as situações são entregues abruptamente à reação dos leitores/espectadores. Sendo assim, dentre as figuras que se destacam no tráfico dos seres humanos, há o ingênuo jovem Elihu, nascido na Eritreia, que precisa vender literalmente o olho (seu capital dado por deus, segundo um dos atravessadores) para pagar primeiro a própria travessia e em seguida a de seus familiares, enquanto um casal bálcã, ao ver a chegada da nova leva de migrantes em seu território se pergunta “Por que deus criou afinal os negros?” (*Ibid.*, p. 47). Mais tarde, o mesmo casal alugará as tomadas de casa para os recém-chegados carregarem seus celulares, encontrando um jeito de monetizarem mesmo sob aqueles que sequer documentos de identificação mais possuem. Igor, de algum lugar remoto dos Bálcãs, que vive a se embriagar e a oscilar entre trabalhos remotos e informais, trabalhará ainda com a instalação das cercas de arame farpado na fronteira, patrocinadas pelo ministério da cidadania da Hungria. Todas essas composições, que ora chegamos a esquecer o quão absurdas são, aparecem nas cenas modulares sem nenhuma criticidade explicitada por parte dos personagens, que parecem ingenuamente apenas seguir seus impulsos sem o real discernimento do que aquilo pode resultar para os outros.

Noutra cena, vemos a apresentação do salão das novas tecnologias anti-imigração, divulgado por três apresentadoras (com roupa sexy, demarca o texto) que dançam como num circo e vendem para a plateia aparelhos como um *detector de batidas do coração* que detecta a menos de dez metros um migrante por sua pulsação, uma ampla variedade de *arames-farpados e cercas anti-migrantes*, seguras e baratas, alegres muros verdes — com forte conotação ecológica — cercas também portáteis e digitais, tamanho individual, que permitem ver/ouvir/respirar unicamente o que é de seu agrado. O salão parece uma feira de automóveis, e os produtos são exibidos em múltiplas telas aos consumidores. Visniec desenvolve através dessa construção deprimente, porém hilária, sua constante e peculiar crítica à publicidade, ao *show business*, e à constituição de uma zona de entretenimento e consumo produzida ao redor de motivações tão sensíveis, nas quais o capitalismo de interesse desumaniza, por meio de sensacionalismos visivelmente ridículos e insólitos, pessoas e situações cuja linha entre a catástrofe e o objeto é borrada. O alastramento de uma rede de ironias provoca no espectador os limites do aceitável, da dúvida propriamente do que ali está *querendo* ser dito.

Encadeada a tais episódios, seguem-se as cenas de bastidor entre um presidente de um país europeu e seu assessor, como ocorre similarmente em *O senhor Kraus* de Gonçalo Tavares, em que ambos preparam os últimos detalhes de um discurso sobre a crise migratória e sobre o gerenciamento da imagem positiva do governo. O presidente tem a postura típica da xenofobia, da austeridade, do jogo do mantimento do poder, enquanto o assessor tenta ajustar seus interesses escusos ao vocabulário do politicamente correto, a um envolvimento mais emocional e inclusive poético, segundo ele. “É preciso separar sistematicamente os refugiados de guerra dos refugiados econômicos e devolver estes últimos a seus países de origem” (VISNIEC, 2017a, p. 63). Ou seja, é preciso descobrir quem se passa por vítimas de guerra, mas que na verdade teria capital para migrar noutras condições, e mandá-los de uma vez por todas de volta a sua sorte. É em sequência a essa cena que o assessor adverte o presidente a respeito do uso contemporâneo da palavra *migrante*:

não sei você terá se dado conta, mas os meios de comunicação já não usam o termo imigrante, tampouco o de clandestino. Usam agora o termo migrante. Para não estigmatizar. Para não estigmatizar os imigrantes e os clandestinos. Pense bem... estamos em plena globalização. E essa globalização, nós a quisemos. Você quis ela, sua maioria parlamentar a desejou, nosso

realizadas por mim, com a finalidade de facilitar a leitura e tendo em vista que o artigo presente é um desdobramento com base em comunicação homônima apresentada no VIII Colóquio Sul de Literatura Comparada, POÉTICAS (D)E INTERNACIONALIZAÇÃO, Porto Alegre, UFRGS, em outubro de 2019.

país a quis. Pois num mundo globalizado, todos somos migrantes, e não imigrantes, me segue? (VISNIEC, 2017a, p. 64)

Assim por diante se desenvolve o recobrimento dos verdadeiros interesses do presidente, num desenlace bastante paródico, mas também perverso a propósito das engrenagens do poder e de seu cinismo estrutural: “a arte do contraponto, senhor, na preparação de um discurso, é o critério principal, o resto é blá-blá-blá” (*Ibid.*, p. 113). Ou ainda: o “pensamento politicamente correto é nossa melhor cerca, senhor presidente, contra o dever de atuar. Nosso sistema de cercamento mental nos permite dar lições sem estarmos obrigados a encontrar soluções” (*Ibid.*, p. 142). Isenção e retórica esvaziada são, com efeito, as palavras de *ordem* que em surdina movem o discurso oficial. E os nomes dos países nem precisam ser destacados, porque a Europa *que se diz europeia* age da mesma maneira num todo, incluindo, muitas vezes, quem quer se ver como resistente a tais paradigmas.

A cena nove mostra o ambiente de um cemitério para crianças anônimas recém-criado em uma ilha grega. Todos morreram afogados tentando chegar à costa. Uma avó síria que vem da Turquia junto a um tradutor tenta inutilmente encontrar seus familiares. O coveiro voluntário comenta:

Quando um corpo permanece dias e dias no mar, ele escorre como um sabão... e quando você tenta levá-lo, a pele se desfaz em farrapos. Não é muito bonito de ver... e de tudo isso me encarrego sozinho. Sou o único coveiro da ilha; quando enterro um corpo sequer sei se são muçulmanos ou cristãos. De todas as formas, nunca levam seus documentos consigo. (VISNIEC, 2017a, p. 78)

A avó busca um menino de quatro anos e uma menina de oito. “É difícil encontrá-los, tenho umas cinquenta crianças enterradas aqui, uma vez chegaram treze corpos num só dia. Levavam todos seus coletes salva-vidas, mas eram falsos” (*Ibid.*, p. 80). Numa sala ao lado, o coveiro guarda os brinquedos trazidos pelos jovens, ou encontrados na praia dias depois. Nas lápides, contudo, há letras que identificam o DNA de cada afogado: “como as pessoas nunca levam documentos consigo, extraímos deles o DNA e o anotamos na tumba. Assim, se um dia as famílias vêm buscar seus parentes, existe uma possibilidade de que os encontrem...” (*Ibid.*, p. 81). A velha avó sai de cena apertando uma boneca junto ao peito e a peça nos entrega outra vez signos contraditórios e sensíveis para que, na vertigem das condições desumanas e absurdas, façamos algo com eles. E o que se pode fazer, pois? Ou melhor, o que esse corpo que olha e escuta, que talvez preste atenção ou não por aqueles singelos minutos de exposição, pode ou deviria fazer?

Na cena treze, Anahita, a cantora velada, explica porque quer nos cantar sua canção:

Primeiro gostaria de explicar porque uso o hiyab. Porque sou tóxica. As formas do meu corpo ameaçam perturbar a paz social. Por isso o escondo todo. [...] tudo ameaça o olhar dos homens. E os homens, bem sabemos, são sensíveis, são frágeis. Um antebraço despido pode causar tremendos destroços na cabeça de um homem. [...] intoxicado por uma imagem dessas, um homem corre o risco de perder sua tranquilidade, seu equilíbrio interior, sua capacidade de concentração. Imaginem milhares de joelhos femininos, insolentes e irresponsáveis, irrompendo o espaço público. [...] por isso, em meu país, nós, as mulheres, vestimos o hiyab e saímos todas cobertas... não queremos provocar tsunamis emocionais, não queremos desequilibrar a sociedade, provocar o caos. [...] Não tenho, portanto, direito de cantar em público, mas, mesmo assim, vou cantar uma canção. É uma canção sobre a miséria afetiva, sentimental e sexual em que vive boa parte da humanidade. Vai durar um minuto. (VISNIEC, 2017a, p. 96-99)

Por fim, ela mostra um relógio de areia na mão e se cala durante um minuto observando os espectadores. Quando a areia desliza por completo, a cantora saúda a plateia como se a canção tivesse acabado. Do mesmo modo que o casal bálcã, o presidente e o assessor, não há necessidade de que saibamos o país específico do qual Anahita provém, e a crítica, nesse sentido, parece bastante profícua.

Outros episódios emblemáticos e polemicamente satirizantes marcam o tecido da trama e servem de exemplo da nossa intenção de análise, como o protesto das prostitutas para nacionalizar a gestão dos serviços sexuais pagos para todos os migrantes terem direito a uma globalização

sexualmente feliz; como a venda dirigida aos migrantes de camisas e bolsas com o rosto de Angela Merkel abrindo os braços para os milhões de refugiados num sinal de bem-vindos; como a cena alegórica das esteiras transportadoras por onde caminham homens e mulheres rumo ao sonhado fetiche da globalização (isto é, ter um cachorro, uma geladeira, tomar coca-cola fresca, se endividar com o banco, se sindicalizar e comer o que se vê na televisão); e, por fim, a cidade subterrânea imaginária, com cafeteria, creches e jornal local (chamado diário da selva) por onde os migrantes podem passar tranquilamente por baixo do mar até a Inglaterra. “De fato, já todos nós falamos um pouco de inglês: *We are the future. Yes we can. Don't be afraid. We want to be free*” (*Ibid.*, p. 167). Todos estão muito agradecidos ao que a Europa ofertou à humanidade, nos conta um migrante; dentre os benefícios incontestáveis se destacam:

A colonização, a descolonização, a democracia, a primeira guerra mundial, a segunda, o comunismo, o nazismo, o liberalismo, o ultraliberalismo, a financeirização da economia, a globalização, a revolução informática, a hollywoodização da informação, a facebookização da comunicação, a googletização do saber, a microsoftização do ser humano. (VISNIEC, 2017a, p. 168)

A lista, portanto, poderia não ter fim. Ao que tudo indica, tal emaranhado de problematizações nos serve suficientemente para pensarmos acerca desse corpo migrante que, como disse Agamben, projeta-se como a nova questão do século. Do corpo migrante, é certo, dos corpos variados e singulares, para melhor dizê-los, mas também — e talvez sobretudo — para pensarmos sobre o corpo que recebe. O que quer dizer *receber*, nesses aspectos, é tal qual uma questão importante.

O HUMANISMO MIGRATÓRIO E OS REFUGIADOS/MIGRANTES COMO A VANGUARDA DO NOVO

A mensagem final da obra de Visniec e da língua estrangeira que ela cria dentro da própria língua não poderia ser outra: trata-se da chamada para o des-cercamento/des-cercamento do mundo pela migração. Numa conversa cruzada entre sete migrantes, desvela-se a convocação para o humanismo migratório: “porque um dia vocês mesmos serão migrantes” (*Ibid.*, p. 169). Com efeito, todos já somos, ou descendemos de quem foi, caso saibamos ou não a respeito. A história da humanidade é também a história dos fluxos migratórios, das derivas, dos exílios e da mescla entre os povos. *Descerquemo-nos*, em definitivo, torna-se a palavra de ordem que a obra do dramaturgo romeno parece reivindicar. Verbo que dá movimento, e convoca junto a si o coletivo a partir da instância do *nós*. É preciso agir antes que o partido dos assustados derrube a democracia mais ainda assustada de uma vez por todas e que o ocidente, novamente, submeta-se circularmente ao totalitarismo, à tirania dos *mesmos*. O que se ventila já não é apenas econômico, é identitário, bem sabemos. A tarefa de um texto como o de Visniec em relação à vida no mundo, ou no *fora* dela, na extensão dos seus domínios e lutas, seja talvez a de criar a história daqueles que ninguém tem como saber a história. Empilhar as pedras e abrir caminho aos contornos do dia que vem, como Léonora Miano intitula seu belo e potente livro.

Em acréscimo à sentença sobre a questão migratória ser a questão do século, Agamben mostra, em debate que parte da carta de Hannah Arendt “Nós, os refugiados”, como o migrante adquire potencialmente o status de vanguarda do povo. Ora, ainda que Arendt (2008) tentasse se desviar do uso do termo *refugiado* (porque não se trata simplesmente de uma busca por *refúgio*), é ela quem indica pela primeira vez a condição de vanguarda do povo que assume o refugiado. Agamben (1995), sob tal contingência, passa a pensar o refugiado, ou então já o migrante, como uma categoria política limite. Uma categoria limite, pois delimita as fronteiras e a estrutura cêntrica de demais categorias tradicionais da política e do direito que desde os princípios da modernidade europeia vem servindo para instituir poder às instituições que nos cercam e cerceiam. Ou seja, o migrante, em sua condição de atualidade exasperante, expõe, muitas vezes de modo radical, a insuficiência de categorias normalizadas como homem, cidadão, soberania, liberdade e assim por diante. A condição do *homo*

sacer, desde sempre, será a do abandono, da vida desnuda e impunemente violável. Vida fora do direito e das leis.

Según Agamben, en el sistema Estado-nación, el refugiado representa un elemento inquietante porque quiebra la identidad entre el hombre y el ciudadano, entre la natividad y la nacionalidad. El refugiado pone en crisis la ficción original de la soberanía moderna. Excepciones individuales a este principio hubo siempre, la novedad de nuestros tiempos es que cada vez mayores parcelas de la humanidad no se sienten representadas políticamente por el sistema de Estado-nación. Por este motivo, y en la medida que el refugiado cuestiona la vieja trinidad del Estado-país-territorio, esta figura aparentemente marginal del refugiado muestra los límites de esos márgenes en que habita. Los márgenes, en la medida que son habitados cada vez más por mayorías refugiadas en esos límites, tienden a colapsar la estructura que los produce. (RUIZ, 2014, p. 11)

Numa zona de convergência entre Visniec, Arendt e Agamben, mas que também engloba Deleuze e Derrida, dentre muitos outros, a situação do migrante passa de uma vez por todas ser abordada. Abordar talvez seja, de fato, o termo exato. No vocabulário náutico, *abordar* significa encostar (uma embarcação) junto a algum lugar seguro (a costa, um porto). Aproximar-se pelas bordas daqueles que têm como um lastro frágil a condição das bordas, de estar às bordas, mas que parecem fazer ecoar os versos da canção agora tão resgatada de Victor Jara, *El derecho de vivir en paz: La luna es una explosión / Que funde todo el clamor / El derecho de vivir en paz / Tío Ho, nuestra canción / Es fuego de puro amor / Es palomo palomar / Olivo del olivar / Es el canto universal / Cadena que hará triunfar / El derecho de vivir en paz*. Cantar e demandar o que *pode* esse corpo que vem e que por vir faz transbordar os conceitos que insistem em barrá-los com cercas e arames cada vez mais afiados.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **A comunidade que vem**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- AGAMBEN, G. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- AGAMBEN, G. *We Refugees*. **Symposium**, v. 49, n. 2, p. 114-119, 1995.
- ARENDRT, H. **The Jewish Writings**. Berlim: Schocken, 2008.
- CERCAS, J. Epílogo a la edición de 2015. In: **Soldados de Salamina**. Barcelona: Penguin, 2019.
- CIORAN, E. **Précis de décomposition**. Paris: Gallimard, 1977.
- DELEUZE, G. A literatura e a vida. Tradução de Peter Pál Pelbart. In: **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, G. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- DELEUZE, G. Um manifesto de menos. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. In: **Sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DERRIDA, J. **Jacques Derrida, penseur de l'événement**. Tradução de Jérôme-Alexandre Nielsberg. Paris : L'humanité, 2004.

- DERRIDA, J. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. Tradução de Piero Eyben. In: Acontecimento e experiências limites. Brasília: **Cerrados** (UnB), n. 33, ano 21, 2012, p. 231-251.
- DERRIDA, J.; FERRARIS, M. *El gusto del secreto*. Tradução de Luciano Padilla López. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- KRISTEVA, J. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Folio Essais, 1991.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. Tipografia. Tradução de João Camillo Penna. In: **A imitação dos modernos**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, J. Se o irrepresentável existe. Tradução: Mônica Costa Netto. In: **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RUIZ, C.B. *Los refugiados, umbral ético de un nuevo derecho y una nueva política*. *La Revue des droits de l'homme* [on-line], v. 6, 2014.
- SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze et l'art*. Paris : PUF, 2006.
- VISNIEC, M. *Migraaaantes* o Sobre gente en este puto barco o El salón de la alambrada. Tradução: Evelio Miñano. València: Universitat de València, 2017a.
- VISNIEC, M. *Migraaaants, ou, On est trop nombreux sur ce putain de bateau, ou, Le salon de la clôture*. Paris : L'Œil du Prince, 2017.

**CONTAR PARA DESLOCAR:
ESPACIALIDADES DO
LIRISMO CRÍTICO ENTRE A
POESIA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA E A
LITERATURA COREANA**

*Writing to rewrite: Spatialities of
Critical Lyricism Between
Contemporary Brazilian Poetry and
Korean Literature*

Douglas Rosa da Silva¹
Melissa Rubio dos Santos²

Abstract: *This article aims to present a comparative study between Brazilian and Korean literature from the processes of construction of symbolic space. The corpus of study of this research is composed by previously selected poems from **Parque das Ruínas** (2018), by Brazilian poet Marília Garcia, and from the analysis of the short story **In the Realm of the Buddha** (Korean title 부치님 근처 “Butchinim kunchó”) written by South Korean Park Wan Seo. The book **Ruins Park** has as its starting point the crisis in Rio de Janeiro and highlights the vocation of poetry in the face of what is unstable, in ruins. Some of the discussions present in **Parque das Ruínas** (2018) have already been exhibited in Garcia's earlier works, such as **Câmera Lenta** (2017) and **20 poemas para o seu walkman** (2006). On the other hand, Park's narrative is written from everyday facts of women who seem to be experiencing a reality or a daily life that is totally different from the trauma of the Korean War. In fact, this theme is introduced in Park's work as a “slip” in the critical and poetic construction in the narrative of the tale. In most of these accounts, the narratives reveal traumas from turbulent periods, whether due to the chaos of the civil war or the crisis of institutions. From the two literary works, the article highlights that the experiences installed in the places, the traumas endorsed in the images and the poetic transports that deterritorialize the spaces. The article approaches the Brazilian poet and the South Korean author, with the objective of thinking about the encounters and the mismatches of the Brazilian experience and the South Korean experience. In the literature review, theoretical contributions provided by recent discussions in Comparative Literature are used, such as the discussions found in theorists of different areas such as Michel Collot (2008) and Yi-Fu Tuan (2013). The article's reference is also based on the theory and critique of art, based on reflections by Fayga Ostrower (2010; 2013) and Doreen Massey (2008). In conclusion, it can be emphasized that it is possible to find, in both authors, the progression of a critical lyricism that puts in perspective bodies-corpus in transit, in order to highlight the search for new policies of spatiality. This reading emphasizes the deepening of otherness, the figure of public spaces, and the cartography that rewrites memories.*

¹ Mestre em Estudos Literários, na linha de pesquisa de Teoria, Crítica e Comparatismo, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGLet/UFRGS). Doutorando em Estudos Literários no Programa de PPGLet/UFRGS. Bolsista de Doutorado da CAPES. E-mail: <douglasrosa.per@gmail.com>.

² Mestra em Estudos Literários, especialidade Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutoranda em Teoria, Crítica e Comparatismo na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: <melrubio@gmail.com>.

Keywords: *symbolic spaces; new policies of spatiality; poetic image; contemporary brazilian poetry; korean literature.*

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo traçar um estudo comparado entre a literatura brasileira e a literatura coreana a partir dos processos de construção do espaço simbólico. O corpus de estudo deste trabalho é composto por poemas previamente selecionados da obra **Parque das Ruínas** (2018), da poeta brasileira Marília Garcia, e da análise do conto *In the realm of Budha* (título em coreano 부치님 근처 “*Butchinim kunchó*”) da escritora sul-coreana Park Wan Seo. A obra **Parque das Ruínas** parte da crise no Rio de Janeiro e evidencia a vocação da poesia diante daquilo que se mostra instável, em ruínas. Parte da dinâmica presente em **Parque das Ruínas** (2018) já foi exibida em obras anteriores de Garcia, tais como **Câmera Lenta** (2017) e **20 poemas para seu walkman** (2006). As cartografias construídas pelo sujeito lírico aprofundam as instabilidades vivenciadas no espaço, redesenhando-o. Nessa ação de cartografar para corromper, tem-se descrita a experiência do sujeito mulher em relação a tudo o que é e está público, exposto. Essa experiência com e no espaço produz um conhecimento acerca dessa realidade em situação de tensão. Por outro lado, a narrativa de Park é tecida a partir de fatos do cotidiano de mulheres que parecem, a princípio, estarem vivenciando apenas uma realidade ou um cotidiano que se distancia totalmente dos traumas da Guerra da Coreia, mas esta temática é introduzida como um deslizamento na construção crítica e poética na narrativa do conto. Na maioria desses relatos, as narrativas revelam traumas de períodos turbulentos, seja pelo caos da guerra civil, seja pela crise das instituições. Com isso, destaca-se que as experiências fugidias instaladas na paisagem, os traumas averbados nas imagens e os transportes poéticos que desterritorializam os espaços aproximam a poeta brasileira e a autora sul-coreana. Para pensar os encontros e os desencontros da experiência brasileira e da experiência sul-coreana, se utiliza dos aportes teóricos fornecidos por discussões recentes na Literatura Comparada, tais como as discussões encontradas em Michel Collot (2008). Também tem como aporte a Teoria e crítica da arte, a partir de reflexões de Fayga Ostrower (2010; 2013) e Doreen Massey (2008). Pode ser destacado que é possível encontrar, em ambas as autoras, a progressão de um lirismo crítico que coloca em perspectiva corpos-corpus em trânsito, de modo a evidenciar que a busca por novas políticas da espacialidade devem ser calcadas no aprofundamento das alteridades, no partilhar para deslocar, no cartografar para corromper.

Palavras-Chave: espaços simbólicos; novas políticas da espacialidade; imagem poética; poesia brasileira contemporânea; literatura coreana.

CONVERGÊNCIAS: DOS TRÂNSITOS ENTRE A LITERATURA BRASILEIRA E A LITERATURA COREANA

Marília Garcia, uma das vozes mais proeminentes da poesia brasileira contemporânea, nasceu em 1979, no Rio de Janeiro. Doutora em Literatura Comparada e tradutora de importantes textos de autores/teóricos como Emmanuel Hocquard, Gertrude Stein e Kenneth Koch, Marília Garcia, além de poeta e tradutora, é editora. Publicou, entre outros títulos, os livros **20 poemas para o seu walkman** (2007), **Engano geográfico** (2012), **Um teste de resistores** (2014), **Paris não tem centro** (2016), **Câmera Lenta** (2017) e **Parque das Ruínas** (2018). **Câmera Lenta**, penúltima publicação da escritora, proporcionou à poeta o primeiro lugar no Oceanos — Prêmio de Língua Portuguesa, em 2018. Garcia tem participado de uma série de eventos e festivais literários ao redor do mundo, e no Brasil, é fundadora da **LunaPARQUE edições**, ao lado do poeta Leonardo Gandolfi. O acervo da editora fundada pelos poetas conta com diferentes nomes do cenário da poesia brasileira atual, o que auxilia na difusão de obras da poesia do presente. Além disso, Garcia durante muito tempo colaborou com outros poetas na edição da revista de poesia **Modo de Usar & Co**, importante veículo da poesia brasileira contemporânea. A **Modo de Usar & Co** catalogava uma gama de poetas da esfera nacional, possibilitando o registro de um momento crucial e importante na poesia brasileira.

Apesar de cada uma das obras de Garcia apresentar um método de pesquisa e de criação que são muito singulares, não se pode negar que os escritos da poeta tem como ponto principiante certa inquietação com a linguagem. Garcia, em seus empreendimentos poéticos, tem evitado definir a quais grupos pertencem as suas obras, considerando o vasto campo e as diferentes matizes que a Literatura Brasileira apresenta hoje. É visível, nesse sentido, o gosto da poeta pela aventura, pelo deslocamento, há uma preferência pela atividade que desassossega tanto o campo da forma quanto o campo semântico. As diferentes abordagens estéticas de suas produções ou mesmo o fluxo de linguagens artísticas que aparecem em diálogo em suas criações se encontram com a sede insaciável de documentar aquilo que é permeado — e feito — pela linguagem. O papel da linguagem, especialmente a relação que a linguagem estabelece com a vida cotidiana, se coloca como um dos figurantes principais da tarefa poética executada pela autora.

Quanto às linhas temáticas das obras de Marília Garcia, pode-se afirmar que há uma instauração por uma busca incessante — a palavra duvida do sentido que ela cria, e toda uma realidade também é posta em um lugar de hesitação, de indeterminação. A bagunça intencional é um elemento de efeito para que o leitor observe a realidade sob um prisma analítico. O mundo é analisado pelas lentes do poema, e nessa análise o teor crítico recai naquilo que é real, propiciando uma reflexão apurada sobre o lugar da vida, o lugar do sujeito, e o(s) lugar(es) do sujeito na vida. Para o professor e crítico Ítalo Moriconi, a escrita de Marília Garcia abre margem para que o poema seja colocado como “um campo de experimentações. A própria leitura deve ser exercício de exploração” (MORICONI, 2016).

Por isso, ao eleger para esse artigo poemas da obra **Parque das Ruínas**, busca-se uma reflexão sobre os modos que são estabelecidos entre o texto poético e a ideia de espaço. Os espaços focalizados nesta pesquisa são espaços de caráter público e partilhado, tais como a cidade (nesse caso, o Rio de Janeiro) e a universidade (em especial, a universidade pública). A análise desses poemas é fundamental para que se entenda não só a dinâmica que afeta o sentido de *lugar* na contemporaneidade, mas quais são as formas de resistência viáveis capazes de fazer com que esses lugares prevaleçam no imaginário social e cultural como espaços abertos, plurais e coletivos.

Do outro lado, tem-se a escritora Park Wan Seo. Park (1931-2011) é uma das escritoras de maior destaque de sua geração no cenário da Literatura Coreana Contemporânea. Tal posição não somente se sustenta pela sua intensa produção literária que compreende a publicação de 20 romances e centena de contos³, mas também pelo reconhecimento de sua obra no meio acadêmico da Coreia do Sul ao ter recebido inúmeros prêmios⁴. Park iniciou a sua carreira literária de forma tardia aos 40 anos de idade. A autora teve experiências desestabilizadoras com a Guerra da Coreia e presenciou radicais transformações sociais e políticas na Coreia do Sul durante o século XX, sendo estes temas recorrentes em suas narrativas. Em relação à poética de Park, destaca-se um fazer literário que explora o olhar feminino que promove reflexões acerca do caótico passado histórico da Península Coreana, como também analisa de forma crítica as novas configurações da sociedade coreana, especialmente as relações humanas. De acordo com Bruce Fulton (2003), a narrativa de Park pode ser lida como uma literatura que traça realidades a partir de experiências pessoais da escritora, e assim ao escrever, Park

³ Obras de Park Wan Seo: *The Naked Tree* (Namok, 1970), *Year of Famine in the City* (도시의 흉년, 1979), *The Beginning of Days Lived* (Sara-inneun, Nal-ui Sijak, 1980), *Three Days in That Autumn* (그 가을의 사흘동안, 1980), *Mother's Garden* (엄마의 말뚝, 1982), *Mama's Stake* (Eommanui Malttuk, 1982), *Warm Was the Winter That Year* (Geuhae Gyeoul-eun Ttatteuthaenne, 1983), *The Woman Standing* (Seoinneun Yoja, 1985), *Illusion* (Mimang, 1990), *My Beautiful Neighbor* (Na-ui Areumdaun Iut, 1991), *The Dreaming Incubator* (Kkumkkuneun Incubator, 1993), *Such a Lonely You* (Neomuna Sseulsseurhan Dangsinsin, 1999), *A Very Old Joke* (Silcheonmunhak, 2000), *Who Ate up All the Sing-a* (Woongjin, 2002), *Identical Apartments* (*In: The Future of Silence Fiction By Korean Women*, 2016).

⁴ Recebeu os prêmios Korean National Literature Award em 1980, Yi Sang Literary Award em 1981, Republic of Korea Literature Prize em 1990, Hyundai Munhak Award em 1993, Dong-in Literary Award em 1994, Daesan Literary Awards em 1997, The Manhae Prize for Literature por *The Loneliness of Youa* collection of short stories, Ho-am Prize in the Arts em 2006. Order of Cultural Merit em 2011.

simply raise a mirror to the realities of her life, yet it takes a masterful storyteller to transfer the everyday into a tale of universal meaning. She achieves this universality by exposing the profundity of human emotion. Meanwhile, her gift for insightfully probing the minds of her fellow Koreans imparts a distinctly local flavor to her stories. (FULTON, 2003, p. 704)

Cabe destacar que a obra de Park apresenta, quase em sua totalidade, protagonistas femininas, e, por conseguinte, descreve a sociedade coreana por intermédio de um olhar feminino, colocando em discussão um novo espaço em construção e uma cultura em movimento, uma vez que a sociedade coreana moderna estava em constante transformação. E será a partir desse movimento que a escritora problematiza três principais elementos: o feminino, o processo de modernização e industrialização do país na segunda metade do século XX e os traumas da Guerra da Coreia. A obra de Park é definida pela crítica coreana como uma literatura que relata traumas da guerra e tece fortes críticas à sociedade contemporânea, considerada como uma visão realista da cultura coreana. De acordo com as próprias palavras de Park, o processo criativo demanda que sejam relatadas experiências: *Things that have not been experienced cannot be written* (2011). Logo, pode ser destacado o papel motivador que as experiências de vida tiveram em sua escritura. Em uma matéria do jornal Korea Joong Ang Daily, Park Wan Seo declara a importância de suas experiências para o processo de escrita:

For the sake of survival, I had to endure every indignity and act of brutality that you can imagine. What kept me alive amid all the grief was my desire to document life. There were times I had to crawl like a worm; a deep sense of regret that built up into a desire for revenge maintained my last bastion of self-esteem. I wanted to document the injustices of the war. It was at that moment that I realized the value of literature. (PARK, 2011, [s.p.])

O fazer literário para Park atua como uma importante prática de documentar a vida. Escrever ficção e documentar as horrendas experiências mostra-se como um decisivo passo para a reconstrução da humanidade de seu país — ou talvez um resgate da condição humana que fora roubada naquela época de caos. Ao narrar as atrocidades da Guerra da Coreia e os traumas dos sobreviventes no período pós-guerra, Park coloca em cena não só as suas experiências de vida, suas críticas à sociedade coreana, mas também resgata a sua humanidade através do processo criativo da escrita literária.

O conto selecionado para o estudo neste artigo, intitulado *In the realm of the Buddha* (부처님 근처 “*Butchinim kunchó*”), pode ser considerado como uma obra autobiográfica de Park, visto que a escritora descreve o impacto da perda de um familiar na Guerra da Coreia, além de apontar a violência simbólica que atinge a família, no caso, tanto na vida de Park quanto na ficção é narrada a perda de um irmão, perda esta que impactou negativamente e influenciou seu modo de situar-se como sujeito no mundo.

Para esta pesquisa, a aproximação entre a literatura brasileira e a literatura coreana se dá nos modos correlatos de construção do espaço simbólico, isto é, ambas as literaturas, especialmente aquelas intituladas “contemporâneas”, promovem e problematizam a noção de literatura anfíbia, para dialogar com o crítico e teórico Silviano Santiago (2004). É possível detectar nesse tipo de produções poéticas sincronicamente uma crítica literária e uma crítica cultural. Nesse processo, destaca-se, portanto, que as “atividades artísticas em evidência pelas escritoras, poetas, artistas não se descola da influência e visão política que elas têm acerca do âmbito social” (SANTIAGO, 2014, p. 89). Ainda de acordo com o teórico e crítico, “a vida, nessas produções, se apresenta como literatura e a literatura se apresenta como uma possibilidade de e para viver essa vida” (SANTIAGO, 2014, p. 34). Tanto a Coreia do Sul quanto o Brasil experienciam período de guerras. Enquanto na Ásia, a guerra da Península da Coreia, mesmo que invisível⁵, ainda existe e permeia o imaginário, definindo e

⁵ Apesar da Guerra da Coreia ser datada dos anos 1950 a 1953 e ter consolidado a marcação de fronteiras entre Coreia do Sul e Coreia do Norte no paralelo 38 (latitude 38° N do Leste Asiático), ainda não foi decretado oficialmente o fim da guerra na Península Coreana. Em 27 de julho de 1953, os dois países da Península Coreana assinaram um acordo de armistício. Mesmo após ter passado seis décadas desde o acordo que decreta o ato de cessar fogo entre os dois países, a Coreia do Sul mantém sua formação de Forças Armadas de forma rigorosa. A Constituição da República da Coreia

cristalizando costumes e o estilo de vida dos coreanos, já a guerra no Brasil não é passada, ela é passado-presente, é cotidiana, é diária, é uma guerra em que o vocabulário do óbvio já não faz mais sentido — e se acentua, nesse processo, a rejeição às alteridades e às diferenças. E nesse olhar, a geografia dos sentidos, no Brasil, intenta cada vez mais ser homogênea, pouco fluída.

Por essa razão, recorre-se ao termo “anfíbio”, utilizado por Santiago (2014), não apenas para tratar das relações entre arte e política, ou literatura e política, mas também para ressaltar a sua capacidade para definir o híbrido, a mescla, a ambivalência constitutiva dos textos e das imagens que eles evocam. O termo *Anfíbio* define o ser vivo que desliza nos espaços e ocupa um *habitat* duplo, em uma ação de pertencer ao dentro, o interno e, ao mesmo tempo, em uma ação de estar fora. É a condição de estar em trânsito, de se colocar como híbrido diante dos variados registros históricos e das múltiplas vivências inseridas nos espaços. Essa particularidade anfíbia que ambas as escritoras — tanto Park Wan Seo quanto Marília Garcia — desenvolvem por meio de seus artefatos artísticos, é o que permite o deslocamento de trânsitos entre a literatura sul-coreana e a literatura brasileira.

ENTRE O BRASIL E A COREIA DO SUL: A VOCAÇÃO DO TEXTO DIANTE DO QUE SE PERDE

O importante é entender que jamais se parte de um vazio, de um nada.
(FAYGA OSTROWER, p. 141)

Publicado em 2018, **Parque das Ruínas**, constitui-se de dois longos poemas ensaísticos. Estabelece-se um diálogo entre a crise na cidade do Rio de Janeiro e o sentido da imagem em obras de artistas como Jean-Baptiste Debret e David Perlov. A vocação da poesia em tempos de empobrecimento da experiência e de retrocessos (sociais, políticos, culturais, etc.) significativos no contexto brasileiro também é indagada. Por essa razão, **Parque das Ruínas** propõe ao leitor duas questões que aparecem como basilares na busca de uma leitura síntese da obra: Qual a função da poesia diante do caos? E como o texto se comporta diante daquilo que já se estabelece como ruína?

O professor e pesquisador Wladimir Garcia, em sua leitura sobre a noção de caos e poesia apresentada em D. H. Lawrence⁶, afirma que o caos se coloca como aquilo que faz o texto poético respirar. Na esteira de pensamento do crítico, se não há caos, há pelo menos uma respiração desejosa de caos (inerente a toda obra poética). Na obra de Garcia, esse caos é o que estimula o pensamento delineado pela voz poética. As crises que figuram como parte do presente originam as reflexões da obra, permitindo não apenas que um problema inscrito se abra como um campo de possibilidades, mas viabilizando um jogo em que ordem (literária/da memória) e a desordem (da realidade) atuem juntas na construção dos significados:

O caos, entretanto, é imanente, ele está sempre lá, ele é um campo de impossibilidades, por isso mesmo, a única possibilidade da poesia: a razão íntima da sua crise. O caos reorganiza pedagogias, na medida em que acena com a desobediência como preceito último para o costume e para a cultura, como reza o pastor transgressor Nietzsche, em *Aurora*. O remendo seria reestabelecer, aqui e agora, nesta reflexão, a dicotomia caos e ordem. Eles não se opõem, eles antes se retroalimentam, se escurecem e se iluminam, numa espiral aberta para um outro cósmico. O poeta seria, neste movimento, aquele que caminha entre as colunas da ordem e da desordem [...]. (GARCIA, 2006, p. 141)

declara que o serviço militar é de caráter compulsório para todos os cidadãos do sexo masculino, o qual deve ser realizado entre 18 anos e 35 anos de idade e de duração de 21 a 24 meses. O serviço militar também é obrigatório para coreanos emigrantes. E para os descendentes coreanos do sexo masculino residentes no exterior, caso não seja cumprido o serviço militar obrigatório o direito à cidadania coreana é perdido. Tal situação nos remete à ameaça de um possível ataque e o retorno da guerra na Península Coreana. De acordo com muitos historiadores e ficcionistas, o fantasma da guerra percorre pela república sul-coreana, a qual se prepara para qualquer ataque súbito e traiçoeiro de seu vizinho Coreia do Norte, tal como ocorrera em 25 de junho de 1950.

⁶ O artigo em questão, de autoria do pesquisador e crítico literário Wladimir Garcia, usa uma tradução de um texto escrito em 1928.

Caminhando entre “as colunas da ordem e da desordem” e se retroalimentando destas, este artigo recorta dois principais fragmentos de caos presentes na obra **Parque das Ruínas**. Esses fragmentos colocam em perspectiva a crise na cidade do Rio de Janeiro que vai de encontro à instabilidade que acometeu a universidade pública estadual localizada na mesma cidade.

naquela época julho de 2016
a UERJ estava no meio da maior crise da sua história
sem repasses do governo não tinha como funcionar
e momentaneamente a universidade estava
com as atividades suspensas
já se passaram 26 meses daquele dia
e não só a universidade continua em crise
como o rio de janeiro anda mergulhado em ruína

eu estudei na UERJ
e durante muitos anos da minha vida fiquei andando
por aquelas rampas
vendo o mundo de dentro daqueles quadrados

*é difícil olhar as coisas diretamente
ainda mais quando estão destruídas*

(GARCIA, 2018, p. 16)

O caos e os problemas tanto na cidade do Rio de Janeiro quanto na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) são observados sob o olhar do sujeito que participou destes espaços. A voz poética possui uma familiaridade com as áreas que descreve. A enunciação lírica faz, nesse retorno descritivo, nesse exercício de revisitação à lembrança, um ato de humanização da experiência. Essa experiência é marcada pelo fato de Garcia ter sido estudante da UERJ e apresentar um vínculo de residência com a cidade do Rio de Janeiro. No poema de abertura do livro, tem-se explicado que o texto da obra **Parque das Ruínas** surge em decorrência da participação da autora em um evento na UERJ, a convite de um professor. Portanto, regressar ao espaço em que estudou, voltar ao lugar em que ficou “vendo o mundo de dentro daqueles quadrados” é evocar um espaço vivencial da memória que dá contorno às linhas da produção artística. Parte-se da experiência para compreender a catástrofe da guerra cotidiana do presente (na cidade, na universidade), e é no acesso a essas experiências que se pode produzir um conhecimento crítico-artístico sobre aquilo que transcorre na atualidade.

gostaria de começar
contando o que aconteceu
no dia em que recebi uma encomenda para escrever este texto
eu estava no Rio de janeiro
e tinha ido ver uma exposição do Jean-Baptiste Debret
num museu chamado “chácara do céu”
em determinado momento da exposição
eu queria tomar um café mas lá não tinha café
para tomar um café
era preciso sair da “chácara do céu”
e ir ao museu ao lado chamado “parque das ruínas”
então fui e sentei no parque das ruínas para tomar um café
e fiquei pensando nesses dois nomes

chácara do céu e ***parque das ruínas***

e fiquei pensando como fazer para passar do céu
para as ruínas e depois voltar ao céu
os dois museus ficam um ao lado do outro
- têm entre eles uma passarela de ligação -
por que um tinha sido batizado
como *céu* e o outro como *ruína*?

eu estava neste lugar
olhando a vista do parque das ruínas
quando chegou um e-mail de um professor da UERJ
a universidade estadual do rio de janeiro
ele me chamava para um encontro
onde apresentei este texto que você está lendo

(GARCIA, 2018, p. 15-16)

Por isso, a memória sob a perspectiva da experiência — conforme aparece em Walter Benjamin — coloca em realce uma dimensão da experiência que é típica de um colecionador de memórias. A poeta e o poeta se apresentam como aqueles que, por intermédio da tarefa artística, escavam a memória como um meio, jamais como uma finalidade. A atividade escavadora não tem como desígnio principal “a exploração do passado”, mas busca assertivamente “o meio onde se deu essa vivência” (BENJAMIN, 1987, p. 239-240). E é pela observação do meio que se pode compreender as dinâmicas do agora, como também as tramas são feitas pelo presente. **Parque das Ruínas**, de Marília Garcia, intenta desenterrar e investiga um sentido para esse “fragmento arruinado” do espaço, a fim de formar um mosaico que revele as camadas de compreensão daquilo que está disposto no agora.

O conto *In the realm of the Buddha* (부처님 근처 “*Butchinim kunchó*”), de Park Wan Seo, publicado em 1973, explora ecos de violência e silenciamento a partir de experiências traumáticas da guerra civil em uma família coreana. O conto inicia com uma cena comum no cotidiano coreano: mãe e filha visitam um templo budista em meio a incensos, velas e rezas. Porém, este dia que parecia ser um simples e costumeiro dia de visita para fins de devoção e pedidos de boa fortuna a Buda, revelou-se um dia de ruptura. Neste dia, pela primeira vez, a visita ao templo budista não se restringiria a orações da devota mãe que levou a filha ao local sagrado. O que se revela é a ruptura da normalidade de ações entre mãe e filha devido à celebração do primeiro memorial de morte de duas pessoas da família, o pai e o irmão /ou o marido e o filho.

O conto narrado em primeira pessoa fragmenta-se em duas partes. Em um primeiro momento, a narradora descreve os espaços do templo budista como um recorte/microcosmos da cidade. Já, em um segundo momento, relata as experiências vividas num passado marcado por cenas traumáticas do período da Guerra da Coreia (1951-1953). De um lado, há a ordenação de um espaço composto por unidades e lugares em que tudo está harmonicamente ordenado; já de outro lado há a incerteza, a desestabilização e o caos num espaço ameaçador. Esta tensão entre os dois tipos de espaço é essencial para o *insight* do texto literário,

Segundo Fayga Ostrower, o espaço vivencial da memória atua como elementos diferenciais no processo artístico,

Evocando um ontem e projetando-o sobre o amanhã, o homem dispõe em sua memória de um instrumental para, a tempos vários, integrar experiências já feitas com novas experiências que pretende fazer. Ao passo que para outras formas de vida certas condições ambientais precisam estar fisicamente presentes para que venha a se encadear a reação. Os seres humanos estendem sua capacidade de sondar e de explorar a vida as circunstâncias cujas regiões e cujos tempos já estão, ou ainda estariam, ausentes de seus sentidos. O espaço vivencial da memória representa, portanto, uma ampliação extraordinária, multidirecional, do espaço físico natural. Agregando áreas psíquicas de reminiscências e de intenções, forma-se uma nova geografia ambiental, geografia unicamente humana. (OSTROWER, 2010, p. 18)

Neste processo de retorno ao espaço vivencial da memória, o ato de rememorar via texto literário se torna um importante passo para o resgate da humanização, aquilo que a protagonista e narradora do conto de Park tanto deseja. Dessa forma, o ato de narrar é o processo de falar e fazer simbolizar. Narrar os fatos do passado seria uma forma de se libertar do peso carregado de um luto que não pode ter sido realizado. Imagens de morte que rondam a mente da protagonista ao longo de vinte e dois anos ininterruptos.

The freshness of my life was gone. Even the fears that had haunted me before marriage lost their immediacy.

Instead of fearing that their departed souls would return as bloody ghosts in some dark alley, I came to despise those souls. They hadn't become ghosts in the first place; they were stuck somewhere, and they were hopelessly stupid.

The problem, though, was the place those souls were stuck. I always felt them in my innards; they were something indigestible in the pit of my stomach. It was a nasty sensation — a lumpy mass that had remained ever since Mother and I had consumed those two deaths, ruining me inside, turning my stomach, and nauseating me — and it didn't dissipate with the passing days.

(PARK, 2009, p. 16)

O relato das experiências de morte testemunhadas e a perda e os fantasmas do pai e do irmão da protagonista são elementos importantes em relação à memória, o ato de narrar no conto é um espaço vivencial da memória. Imagens de mortes brutais testemunhadas por mãe e filha, perdas que foram silenciadas e mantidas em segredo no caos da Guerra Civil. A narradora descreve seu sofrimento com o interdito ato de luto em sua família.

I wanted to free myself of them. To purge myself of the deaths I had consumed. Around this time it became a ritual for me to linger at an unfamiliar street corner, beguiled by a wail emanating from a house in mourning. They wailed themselves hoarse, they indulged in histrionics, and they delivered themselves from the deaths they had experienced. To me that wail was a song of freedom.

(PARK, 2009, p. 17)

De que forma seria possível se libertar desse tormento? Através da escrita, através do falar é possível simbolizar os momentos de silenciamento. Expressar tudo o que fora silenciado. Neste movimento buscar a construção de um espaço simbólico.

RUÍNAS: PROFUSÃO DE SONS, VOZES SILENCIADAS, ESPAÇOS EM TRANSE

Ambos os textos leem a ruína proveniente da guerra de forma muito particular. Enquanto no texto de Garcia, há aquilo denominado microcosmos da cidade, no conto de Park observam-se os lamentos de libertação que também estão circunscritos no espaço. Essas duas categorias englobam e inscrevem cenas afetivas e/ou traumáticas, uma vez que não apenas recontam o passado, mas trazem em si a história de uma guerra. Em *In the realm of the Buddha*, a personagem caminha pelas ruas escuras para ouvir esses lamentos, e esses lamentos portam a característica de serem lamentos de libertação, já que, durante o período da guerra, ninguém pôde expressar seus sentimentos devidamente. O rompimento com a ideia de autocontrole advém da ação de lamentar. O lamento, aqui, além de portar em si uma memória circunscrita, também é o elemento que desarmoniza o espaço público, rasurando-o.

Essas mortes que estavam nas entranhas da personagem, se reverberam tendo em vista que ela não teve esse período de luto, esse choro, a lamúria. É o ato de andar pelo espaço aliado ao exercício de escuta que permitiu que a personagem vivenciasse esse momento de catarse. No conto da Park, a crítica social tem como ponto de partida o silenciamento e apagamento do trauma da guerra. Os sobreviventes tiveram que se calar diante do grande ideal da nação que foi o projeto de ultra industrialização e modernização do país, processo este que colocou em “porões” as memórias traumáticas dos sobreviventes. Observa-se também uma crítica ao capitalismo, a uma planificação dos objetos e dos seres humanos, algo que ocorre também em outro conto de Park, “Identical apartments”, obras que descrevem peculiarmente a paisagem sul-coreana.

Já em Garcia, há essa crítica ao estímulo dos espaços de des-educação, o sujeito lírico se pergunta *que país está na paisagem, que Brasil se inscreve na paisagem?* O livro da poeta retoma e fala de um parque de ruínas que, na verdade, está longe de ser uma chácara do céu. O país edificado nas imagens do espaço não é um país com ares celestiais, mas um país em que já se vê em ruínas

diante da crise. A fim de entender cada um dos resíduos provenientes do que desmorona, o livro de Garcia faz o exercício de tentar acessar os significantes que ficaram soterrados na vivência ordinária. E é essa experiência de busca, por intermédio da poesia, que se denomina “experiência sensível do político”.

O lirismo moderno poderia então ser pensado, em primeiro lugar, não como uma experiência de si ou uma descoberta da natureza ou da sensibilidade, mas como uma nova experiência política do sensível ou experiência sensível do político. (RANCIÈRE, 1995, p. 108)

Se a “poesia pertence a uma experiência política do sensível”, (RANCIÈRE, 1995, p. 107) então se pode falar de uma experimentação sensível que também ocorre na esfera do tempo, o que resulta em um contradiscurso do âmbito do político. A fala do poema, nesse sentido, é sempre desviante. Seu transporte sempre aponta para novos territórios de pensamento. E esses territórios afirmam a poesia como “poder de comunidade”. Comunidade que, no ponto de vista de Jacques Rancière, pode captar “qualquer um e qualquer coisa” (RANCIÈRE, 1995, p. 116).

No contexto de **Parque das Ruínas**, capta-se o ataque às instituições universitárias. Este ataque representa um modo de governabilidade e poder que tem como desígnio danificar um espaço de formação e consolidação do conhecimento. A voz poética lamenta não apenas pela deterioração desse espaço que lhe é afetivo, mas também reflete acerca do futuro dessa instituição — ou das instituições ao redor do país. O que se tornará a cidade quando um lugar referencial do saber desaparecer? É essa a paisagem que se almeja, um país sem um ponto de conhecimento no mapa? Diante da declarada guerra às universidades, como definir o que é ruína, como falar do que resta? Assim, o lugar da universidade no poema de Garcia é entendido como um lugar de brio, de força, de criação. A paisagem de país na qual sonha o sujeito poético é uma paisagem que possa englobar o lugar do conhecimento, sem apagamentos ou restrições. O Brasil da paisagem é um país menos “arruinado” e mais aberto às investidas do conhecimento.

naquele momento no parque das ruínas
percebi que temos falado muito
essa palavra ultimamente: ruína

não só na UERJ ou no rio
mas em todo canto

não sabemos o que fazer
quando tudo parece a ponto de desabar

(GARCIA, 2018, p. 17)

No conto de Park, o lugar é construído a partir de uma ruptura: a primeira visita ao templo budista que oficializa a morte do pai e do irmão após vinte e dois anos de silenciamento. O templo budista que era um cotidiano elemento comum do espaço passa a ser ressignificado. O templo, a partir daquele momento, se torna um lugar. E nesta esfera microespacial são verbalizadas pela primeira vez, declaradas oficialmente as perdas da família que até então eram negadas e silenciadas, o segredo em torno dos dois familiares que eram mantidos como desaparecidos para a sociedade. Antes do ato de construção de um lugar na cidade, tudo era apenas conduzido e controlado pelo silêncio e pela escuridão, a vida da narradora protagonista era simplesmente uma existência num espaço amorfo da cidade de Seul. As mortes silenciadas, mantidas em segredo já não o serão mais. O espaço da cidade — as ruas e as casas em que ela escuta os lamentos mostra-se como um espaço amorfo que ocultava, sufocava e tentava contornar o caos vivenciado na Península Coreana. Que caos seria este? Uma composição de violência, perdas e medo? Não somente isso. Por trás da incapacidade de delimitar lugares ao longo de tantos anos, a narradora acreditava ver uma paisagem uniforme de reconstrução e modernização da Coreia do Sul. Entretanto, por debaixo desse aspecto material amorfo estava o significativo silenciado: a ruína da família. É pertinente destacar que na obra de Park o elemento ruína está configurado por duas etapas: primeiro a ruína do país a partir da guerra civil, e em um segundo momento, a ruína da família, a instituição familiar destruída. Famílias que sofreram o choque de

múltiplas perdas, mortes de irmãos, irmãs, filhos, filhas, pai e mãe. O que se pode fazer quando as ruínas parecem ser elementos constituintes não somente do seu país, mas também da sua família? Resignificar. Buscar através da palavra o rompimento com todas essas forças. E é a partir de presenças constante de fantasmas, traços e construções de lugares que a obra de Park inspira a olhar e as múltiplas leituras do espaço de forma tão particular.

I took to accosting all and sundry I met and forcing the story upon them: "I'm going to tell you the truth now — about the war — about my father — about my brother". I forced the story upon them, purging the undigested lamp that had rested inside of me so long. But no one found my secret interesting; no one was keen to listen. [...] I realized for the first time that a magnanimous view of that period involved such indifference. (PARK, 2009, p. 17)

É importante frisar que a narradora no conto de Park visualiza um país construído por ruínas na paisagem. Se a ruína, no poema de Garcia, se coloca como uma partícula afetiva situada no espaço referencial da memória, as inscrições espaciais no conto de Park também são movidas por uma rede complexa de significados. Em ambas as obras, não se trata apenas de recuperar a história e o significado do lugar, mas também há uma tentativa de analisar, por meio desses espaços, a existência de uma realidade a ser esclarecida e compreendida, como sugere Tuan (1980). É nessa tentativa de compreender a realidade, nesse esforço de visualizar um “país” em ambas as obras, que faz com que seja possível que Brasil e Coreia do Sul aproximem as suas duas realidades. Nenhum indivíduo adquire o sentido de morar, nem experiência a ação de pertencer, se não fortalece em si mesmo o espírito de lugar. Nesse ponto, a inquietude da voz narrativa do conto de Park e a voz poética do texto de Garcia encontram o seu elo de aproximação mais profícuo: apesar das guerras díspares, cartografar a(s) guerra(s) é um exercício de reescrever e substituir, por meio da palavra, um modelo de país. Brasil e Coreia são percebidos de modos distintos em ambas as obras. Logo, a construção desse pensamento ideal só é possível porque ambas as produções promovem a tentativa de compreender a vocação do lugar não apenas dentro da história do país, mas dentro das suas próprias histórias individuais — as experiências pessoais e os seus ecos no sujeito.

Para Tuan (1983), a transição entre o que é espaço e o que é lugar ocorre quando aquilo que é tido como espaço adquire definição e significados mais amplos, mais estáveis. O espaço é sempre uma página em que uma história pode ser inscrita, tornando-se efetivamente um lugar. E será o processo de inscrever, de deixar marcas, de ter acesso a significantes e criar muitos outros que faz com que um determinado recorte do espaço seja transformado em um fragmento espacial, o lugar. Em Garcia e Park, essa noção de lugar está intimamente atrelada a uma perda, uma vez que é somente quando se deparam com o sentimento de destruição, de desaparecimento, que os sujeitos das obras se veem na necessidade de refletir sobre o papel e a função do lugar em suas narrativas privadas.

CARTOGRAFAR, CORROMPER: POÉTICAS (POLÍTICAS) DA ESPACIALIDADE

As poéticas (que também trazem em seu bojo uma concepção política) da espacialidade presentes nas duas obras estudadas, originam e potencializam um processo de errância e deriva dos sujeitos retratados em ambos os livros. Há uma mutação de forma estética, no sentido de que os significados que estão inscritos nesses espaços da vivência remontam-se, sendo reorganizados na cartografia. Esse cartografar também é, em simultâneo, o ato de corromper com tais lugares, pois a memória do passado é aquela capaz de ofertar uma memória do presente, auxiliando na leitura do que acontece e do como acontece. A memória no conto de Park é delimitada como uma memória da guerra, e o peso desse pensamento só é redefinido, relido, quando a personagem dá vazão à atividade de cartografia. Pode-se dizer o mesmo no poema de Garcia, em virtude de que há um esgarçamento dessa memória que contém em si elementos de uma cidade e de uma universidade que já estão perdidos na paisagem do presente. Diante da ruína (Garcia) ou diante do que foi arruinado (Park), as duas vozes cartografam, reconstruindo esses espaços que uma vez *foram* e que agora *são*. É nessa

reconstrução dada pela cartografia narrativa-poética que as novas inscrições adquiridas pelos espaços passam a se inclinar para — e por qual motivo não agregar? — as alteridades e as diferenças.

Em consequência disso, ao agir nesses espaços múltiplos de significação estético-cultural, os sujeitos exploram aquilo que está soterrado na vivência do cotidiano e, criam enredos para as experiências urbanas. Portanto, essa cartografia do corromper é entendida nesse artigo como lirismo crítico, pois não se trata apenas de expressão, aquilo que configura a lírica, mas sim de uma construção de uma crítica do espaço.

As experiências fugidias instaladas na paisagem auxiliam na compreensão de uma poética da paisagem que é similar nas obras de Park e de Garcia. As vozes literárias em ambas as obras promovem aquilo que Michel Collot denomina de “alteridade constitutiva”, posto que afetividade e espaço, ou afetividade e objeto tornam-se passíveis de produzir um determinado conhecimento. A paisagem (ainda que arruinada e/ou ainda que com marcas da guerra) é aquela que é ressuscitada não mais a partir de uma interioridade, mas a partir dos fatos coletivos. Se é no trabalho de desviar de si “que o sujeito descobre-se”, como afirma Collot (p. 183, 2013), então pode ser afirmado que cartografar é desviar da memória obtida, para se abrir ao que ela pode oferecer. É na cartografia que as vozes que ecoam nas duas obras descobrem que o rompimento, além de ser uma oportunidade de ler e enxergar melhor o presente, é o que também possibilita um agenciamento plural dos indivíduos nos espaços que habitam. Mais do que reescrever a história com o uso da memória, é preciso entendê-la, relacionando-a com as nuances do tempo presente.

Doreen Massey (2008), dispensa a unidade e o que é definitivo, e coloca em perspectiva um sentido progressista de lugar. Este trabalho explorou as relações que são construídas tanto no espaço quanto na paisagem, encarando-as como imagens poético-espaciais, imagens que são da ordem da multiplicidade, da possibilidade da diferença. Mesmo abordando produções de duas autoras de diferentes e distantes países, ambas questionam o sentido de lugar, tentando compreender as variantes desse tempo-espaço que parece ter recrudescido seus sentidos. Os escritos de Marília Garcia e Park Wan-Seo constroem novos espaços simbólicos quando expurgam e jogam uma lupa sob as ruínas inscritas, sob os lamentos que são parte do ruído da cidade. Cartografando ruínas, olhando com atenção para os microcosmos do lugar e atentando-se para os dizeres das vozes outrora silenciadas, que se pode ver que a literatura corrompe, abrindo brecha, talvez, para o alívio. Nessa abertura, talvez se possa construir algo de concreto daquilo que ainda resta; ou talvez se possa conceber uma memória mais sólida daquilo que vai sobrar quando a guerra — seja a guerra cotidiana ou a guerra histórica — finalmente passar.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. Escavando e recordando. In: BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens R. T. Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 239-240. (Obras Escolhidas, v. II).

BRITANNICA, Enciclopaedia. **38th paralell: The Enciclopaedia Britannica**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/place/38th-parallel>>. Acesso em: 8 set. 2019.

COLLOT, M. **Poética e filosofia da paisagem**. Tradução de Ida Alves *et al.* Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

FULTON, B. Park Wanso. In: **Modern East Asian Literature**. Joshua Mostow (org.). New York: Columbia University Press, 2003. p. 704-706.

GARCIA, W. Poesia e Existência. **Boletim de Pesquisa NELIC**, Florianópolis, v. 6 n. 8/9, [S.I]. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/viewFile/1581/1313>>. Acesso em: 12 set. 2019.

GARCIA, M. **Parque das Ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018.

- JOON-BONG, S. *The Legacy of Park Wan-suh*. In: **Korea Joong Ang Daily**. Disponível em: <<http://koreajoongangdaily.joins.com/news/article/article.aspx?aid=2931570>>. Acesso em: 30 ago. 2019.
- MASSEY, D. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. 312 p.
- MILLETT, A. R. **Korean War**: *The Encyclopaedia Britannica*. Disponível em: <<https://www.britannica.com/event/Korean-War>>. Acesso em: 9 set. 2019.
- NORBERG-SCHULZ, C. **Genius loci**: *Towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, 1976.
- OSTROWER, F. **Acasos e criação artística**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2010.
- PARK, W-S. *In the realm of the Buddha*. In: **The Read Room**: *Stories of trauma in Contemporary Korea*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2009.
- RANCIÈRE, J. **Políticas da escrita**. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- TUAN, Y-F. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1983. 250 p.
- TUAN, Y-F. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

A VOZ DE SHERAZADE: O FOGO SERÁ A TUA CASA, DE NUNO CAMARNEIRO

*The voice of Shahrazad: O fogo será a
tua casa, by Nuno Camarneiro*

Gabriela Silva¹

*Quanto mais diferente de mim alguém é, mais real me parece, porque menos
depende da minha subjetividade.*

Fernando Pessoa / Bernardo Soares,
Livro do desassossego (2013)

Abstract: *Literature is a fundamental space for memory, says Helena Buescu. Within the narrative, memory unfolds in the most different ways and appropriations. Thus, Portuguese literature has as one of its main characteristics the historical approach and the construction of voices that constitute an inexhaustible source of knowledge of Portuguese history at different times. However, contemporary Portuguese literature, in singular cases, has been a departure from the recurrent themes of history, and has sought to absorb and live with the world outside the Portuguese space. In this context, Portuguese literature can be understood as an integrator, in an attempt of cosmopolitanism that would be one of its main features. In **O fogo será a tua casa**, by Nuno Camarneiro, a Portuguese writer traveling to the Middle East, is held hostage by other prisoners. Time, hunger, and fear of death are imposed by the hijackers. The kidnappers, in the exercise of their imputed solitude, rescue from their past, in an amalgam of existences, several narratives. The voices that come together in the dark prison space, in a polyphonic dynamic, retake the mythical Shahrazad, with its narratives to ward off death. Due to the cultural diversity of the prisoners, the prison environment, and the exchange of narratives, they become a place where survival is most important. The humanist sense of literature is expanded and the idea of the approximation of subjects through narrative construction. Beyond the delimitation of the nationalities of these characters, the narratives are configured as a framework of knowledge and ways of thinking about the world and its history. From the approximation with the theoretical texts of Helena Carvalhão Buescu, Eduardo Lourenço, Silvina Rodrigues Lopes and others, this paper seeks to establish the essential elements of Nuno Camarneiro's narrative, enunciating the peculiarities of the polyphony that is characteristic of his writing.*

Keywords: *Portuguese contemporary literature; polyphony; Nuno Camarneiro; cosmopolitanism.*

Resumo: A literatura é um espaço fundamental da memória, afirma Helena Buescu. No âmbito da narrativa, a memória desdobra-se das mais diferentes maneiras e apropriações. Destarte, a literatura portuguesa tem como uma de suas principais características a aproximação histórica e a construção de vozes que se constituem como fonte inesgotável de conhecimento da história portuguesa, em diferentes momentos. No entanto, a literatura portuguesa contemporânea, em casos singulares, tem se constituído pelo afastamento dos temas recorrentes da história, e procurado absorver e conviver com o mundo fora do espaço português. Nesse contexto, a literatura portuguesa pode ser entendida como integradora, numa tentativa de cosmopolitismo que seria uma de suas principais características. Em **O fogo será a tua casa**, de Nuno Camarneiro, um escritor português em viagem ao Oriente Médio, é mantido como refém junto a outros prisioneiros. O tempo, a fome, e o medo da morte são

¹ Doutora em Teoria da Literatura pela PUCRS. Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e Missões, PNPDCapes. E-mail: <srtagabi@gmail.com>.

impostos pelos sequestradores. Os sequestrados, no exercício da solidão que lhes é imputada, resgatam do próprio passado, num amálgama de existências, diversas narrativas. As vozes que se conjugam no obscuro espaço da prisão, numa dinâmica polifônica, retomam a mítica Sherazade, com suas narrativas para afastar a morte. Por conta da diversidade cultural dos prisioneiros, o ambiente da prisão e a troca de narrativas, tornam-se um entre-lugar em que o mais importante é a sobrevivência. Amplia-se o sentido humanista da literatura e a ideia da aproximação dos sujeitos através da construção narrativa. Para além das delimitações das nacionalidades dessas personagens, as narrativas configuram-se como um arcabouço de conhecimentos e formas de pensar o mundo e sua história. A partir da aproximação com os textos teóricos de Helena Carvalhão Buescu, Eduardo Lourenço, Silvina Rodrigues Lopes e outros, este trabalho procura estabelecer os elementos essenciais da narrativa de Nuno Camarneiro, enunciando as peculiaridades da polifonia que é característica de sua escrita.

Palavras-chave: literatura contemporânea portuguesa; polifonia; Nuno Camarneiro; cosmopolitismo.

Leyla Perrone-Moisés, em **Mutações da Literatura no século XXI** (2016), comenta que “a leitura é um pacto de generosidade entre o autor e o leitor” (p. 20) recorrendo a uma ideia de Sartre. Essa premissa remete-nos a duas outras ideias que nos interessam aqui: o que o autor nos oferece como texto a ser decifrado (não decodificado) mas entendido em suas metáforas e alegorias e também nos intertextos, nas sombras e palimpsestos que habitam as histórias contadas. A outra ideia é a do leitor que vasculha, acessa, procura em seu imaginário as referências a esse universo proposto nas páginas de um texto, poema e demais formas.

Leyla continua nos dizendo que no século XX pensava-se sobre a literatura que: “escrever é transformar o real; a literatura é o “desvendamento” do real, o texto literário é livre, isto é, não é um instrumento visando a qualquer fim; a literatura como ambição de revelar a totalidade do ser; a literatura como exercício inseparável da democracia.” (2016, p. 20). Essa ideia remete, segundo a ensaísta, a Sartre, que ela resgata em citação direta:

A arte de escrever é o que os homens fazem dela, eles a escolhem escolhendo-se a si mesmos. Se ela estivesse fadada a se tornar pura propaganda ou puro divertimento, a sociedade recairia na vida sem memória dos himenópteros e dos gastrópodes. É claro que isso não é muito importante: o mundo pode passar muito bem sem a literatura. Mas pode passar ainda melhor sem o homem. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 21)

Entretanto, existimos, convivemos e nessa seara do viver, no devir da história e do pensamento, escolhemos a literatura como forma de sustentar nosso imaginário, de validar nossos sonhos e de sobreviver à mesquinhez do mundo. É na literatura que a humanidade deposita os seus sonhos, validando o sentido da arte como determinante para uma forma diferente ou inusitada de perceber o mundo.

Silvina Rodrigues Lopes em **Literatura, defesa do atrito**, aponta que:

O eterno da obra literária não é da ordem da necessidade, como o é o deus que se adora, O eterno da obra literária não é da ordem da transcendência, não corresponde a um tempo anterior ou posterior ao tempo do mundo — só no mundo, na contingência, há o eterno, o perpétuo transcender-se das marcas inapagáveis. (2012, p. 18)

O que de fato nos permite entender e gostar da literatura? O que nos move em busca de histórias, de superfícies de imagens que recorrentes nos levam a pensar sobre o nosso tempo, sobre o mundo e até mesmo pensar num tempo futuro? A literatura entra, aqui, como espaço de permanência e de salvação. Como a voz de Sherazade, em **As mil e uma noites**, um dos textos mais antigos conhecidos pela história da literatura. A personagem recorre ao antigo hábito de contar histórias para salvar a própria vida, e cada novo episódio apresenta personagens diversos, situações e memórias da humanidade que produzem o efeito encantatório e distrativo em seu algoz.

É o que nos leva a considerar a leitura de Nuno Camarneiro, **O fogo será a tua casa**. O livro, publicado em 2018, é a narrativa de um grupo de pessoas que se tornam reféns de terroristas, no Oriente Médio. Nuno, Agnes, Florian, Michel, Kerem, Bassan e Terry são pessoas divergentes em culturas e nacionalidades e que se encontram num momento extremo. Reféns de um grupo extremista ao serem confrontados com o medo da morte, ou melhor a aniquilação violenta, passam a contar histórias, memórias, num amálgama de vozes que conta na verdade, a história do mundo e das relações humanas.

A ideia central do romance de Nuno é a polifonia, um conjunto de vozes que se alternam e contam diferentes narrativas, no entanto, elas estão unidas pela narrativa central, que é a do próprio grupo que espera o desfecho do sequestro. O medo da morte, lembra-nos Maurice Blanchot é uma das motivações da escrita, da literatura e do desejo de permanência.

Nuno Camarneiro pertence à novíssima literatura portuguesa que se caracteriza sobretudo por uma determinante que nos interessa quando conjugamos à ideia de polifonia, diversidade e novas formas de pensar a identidade expressa na literatura. Essa literatura é determinada pela premência da redescoberta do sujeito português, seu modo de entender e discutir o mundo hodierno e como se posiciona frente à questão de sua identidade histórica, social e cultural. A “novíssima literatura portuguesa” está associada, sobretudo a novas formas de narrar, dos objetos que são evidenciados e também das vozes que constroem essas expressões do século XXI. São diferentes movimentos de criação literária, também de recepção e de formação do imaginário.

Ao procurarmos identificar e entender as transformações a que está sujeita a literatura portuguesa contemporânea, avançamos sobre as modificações do próprio sujeito português em relação ao mundo de agora. Isso não significa que o escritor português irá deixar de lado sua vertente mais recorrente e importante na literatura, que está diretamente relacionada à história, fonte inesgotável de temas e discussões, que servem de objeto para a ficção e a poesia.

A ideia é a de uma “desnacionalização” à luz do que entendemos como uma tentativa de expansão identitária, uma vez que esses autores apontam para uma literatura que não recorre a mesma fonte histórica usada nas ficções anteriores, mas proporciona a convivência do sujeito português com outros indivíduos do mundo, em diferentes experiências. É um exercício de alteridade, ou de distanciamento das fronteiras históricas nacionais e culturais.

Em meados do século XX, Eduardo Lourenço no ensaio “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos” comenta da “Nova Literatura” portuguesa que procurava novos ares e novas formas de “desmontagem” da linguagem e dos temas tratados. Já nesse passado recente, Lourenço descreve a literatura produzida em Portugal e as relações com o mundo interno e externo a que ela procura representar:

Nós não estivemos cortados do exterior. Ao contrário, o exterior funcionou e funciona como o nosso mais tangível interior. Sem metáfora nenhuma até nele nos empregámos e os reclamos luminosos de Lisboa ensinam ao mais desprevenido que também no domínio das utilidades o interior é exterior. O fantasticamente novo é que esta “subversão” se tornou natural e é aqui que a Nova Literatura encontrou instintivamente o seu ponto de apoio. [...] Nós não tivemos quase necessidade de «ir» a esse eterno “Lá-Fora”, ele veio ter conosco; sem participação profunda encontramos-nos de facto existindo (sentindo) no meio de um cenário que não é visceralmente diferente do de Paris ou Nova Iorque. (2017, p. 384)

Eduardo Lourenço comenta ainda a respeito do sentimento de ausência de “nós a nós mesmos” e a literatura produzida no século XX seria uma parábola desse sentimento português. A literatura do século XXI, busca uma outra experiência mimética: a do afastamento do nacional, do local, do essencialmente português e histórico, para deslocar-se para fora, numa experiência de narrar o mundo, ou melhor, de narrar tudo o que existe fora do universo português. Associa-se a estas ideias o conceito de “literatura-mundo” que discute as premissas de uma literatura produzida em língua portuguesa e que abrange perspectivas transnacionais e até mesmo transcontinentais conforme comenta Helena Buescu em **Experiência do incomum e boa vizinhança**. O que se constitui num âmbito de grande riqueza literária e que também se dispõe a ser abundante em questões simbólicas, históricas e com profícuas discussões sobre as heranças pós-imperiais e pós-coloniais. Ainda nas palavras de Buescu:

As literaturas em português implicam diferentes pontos de observação em português, conforme as dimensões histórico-simbólicas, geográficas e culturais iluminadas. A literatura-mundo pode assim ser compreendida como experiência simultânea do comum e do incomum: arquivo de semelhanças potenciais, mas também de diferenças e infinitas variações. (2013, p. 56)

O século passado forjou uma literatura portuguesa que buscou a inovação de temas, mesmo voltando-se sobre Portugal e o sujeito português num contexto universalista, discutindo questões para além da própria história como é reconhecido no percurso de José Saramago, ou de Teolinda Gersão. Por sua vez, o século XXI será o momento em que diversos autores portugueses abandonarão a matéria histórica e descobrirão que o sujeito português deve interagir com um imaginário mais amplo. Elisabete Peiruque, no artigo “O romance português contemporâneo: um espelho do mundo em transformação”, comenta que:

Temas como a volta ao passado histórico e suas relações com a questão das identidades culturais nacionais frente no mundo globalizado, bem como as novas relações interpessoais transformadas estão presentes no romance português tanto no nível da representação de uma realidade irreversível como no da representação dos imaginários por ela gerados. (2009, p. 2)

A construção de **O fogo será a tua casa** acaba por ser uma forma de perceber as relações interpessoais de um sujeito português com o mundo fora de seu contexto nacional. Nuno Camarneiro, ao contar a história desse grupo de reféns, transfigura ou renova o sentido que conhecemos dos fios narrativos de **As mil e uma noites** ou **Decameron**, de Boccaccio. Diferentes abordagens literárias em que as pessoas contam histórias para distanciar-se da morte e da miséria, da solidão, do abandono e do medo. As narrativas intercalam-se com as histórias particulares formando um ciclo de personagens, tempos e espaços diversos e ao mesmo tempo concomitantes. O mundo do narrador – que articula das diferentes vozes dando-lhes uma ordenação, coerência e forma para que pudessem se organizar e manter um ritmo cotidiano, – está desmoronando. Não há nenhuma referência externa ou ponte com a sua própria cultura, e a única saída viável é a de ouvir a voz do outro, a constituição dos sujeitos que dividem o mesmo espaço, o mesmo possível destino. O narrador organiza o texto em diferentes modalidades: as histórias de cada um dos habitantes do ambiente prisional; “O cadáver de Florian”; “A oração do cadáver”; “Histórias dos guardas”; “Histórias para entreter um morto”; “Alguns finais felizes”; e “O testamento do cadáver”; emoldurados pela narrativa que é enunciada por títulos em numerais árabes, e que é constituída pela voz do narrador principal. Para iniciar as narrativas, o narrador avança com uma história semelhante, de um vizir que aprisiona cinco homens e uma mulher que, para passar o tempo, decidem contar histórias.

Haveriam de relatar as suas vidas e as de quem amavam. Haveriam de confessar-se, de explicar, de revelar, e de esconder. As vidas cheias de mistérios, não podem ser contadas, mas aquietam-se enquanto as vozes soam. E procuram uns enquanto outros ouvem. Males, sustos, alegrias surpresas, destinos. Caminhos largos e atalhos, saltos de gigante e passinhos de menino. E prepararam-se, e assim fizeram. (CAMARNEIRO, 2018, p. 30)

O grupo era formado por pessoas completamente diversas: “Nuno, o português, Florian, o flamengo, Agnes a devota inglesa, Michel o francês que fumava e Sami, o reticente” (CAMARNEIRO, 2018, p. 30), ainda temos Terry, o soldado Americano. Nessas nacionalidades e relatos particulares de cada membro do grupo podemos associar, para além da polifonia, característica da escrita de Nuno Camarneiro e recorrente em obras como **No meu peito não cabem pássaros** (2011) e **Se eu ainda fosse chão** (2015), a expressão do que determinamos como cosmopolitismo. Conforme nos enuncia Miguel Real em **O romance contemporâneo português** (2012), alguns escritores portugueses não têm como tema o mundo português, mas um contexto mais universalizante. O que acaba por interferir muitas vezes na forma como se constroem os romances, pois são representações particularizantes da grande convivência que é o mundo para além das fronteiras nacionais:

Lentamente o extraordinário torna-se o cotidiano: acordar num quarto com pessoas que, até pouco, me eram completamente estranhas; com que eu não partilharia um táxi, uma mesa de restaurante, um comentário sobre o tempo ou o estado do mundo. Todavia, o ar que respiro vem carregado das suas expirações, dos seus odores e das suas enfermidades. Cada um de nós é um elemento de uma coreografia estreita, que encolhe uma perna para que outro estique a sua, que se cala para que outro fale, ou grite, ou se cale também. (CAMARNEIRO, 2018, p. 43)

É esta a contingência de que nos fala Silvina Rodrigues Lopes e que legitima o valor da literatura. Os sujeitos que compõem o grupo, para além das próprias fronteiras ideológicas e culturais lidam com um estreito espaço físico, onde são obrigados, involuntariamente a conviver e sobretudo procurar entender-se.

“A minha vida não tem histórias” (CAMARNEIRO, 2018, p.58), diz Sami, um fundamentalista religioso fiel demais a sua religião e ao seu povo. “Toda a vida tem histórias” (CAMARNEIRO, 2018, p.58) responde-lhe Kerem, outra personagem. Um pouco da vida de Sami e as diferentes alegorias do mundo islâmico, as histórias de Agnes que deambula pela memória familiar e pela vida monástica e de caridade, a vida irônica de Michel, o cotidiano de Malik e de Kerem, Terry, o jovem soldado americano que conta do pai e da infância e da experiência da guerra. Tudo passa a mapear o tempo dos reclusos, nacionalidades rompem-se e tornam-se apenas o rastro de identidade lembrado pela língua, pelas sonoridades exercidas na fala. Neste espaço ficam evidentes as diferentes crenças, modos de agir e pensar o mundo e ou outro. Estar confinado com um grupo é também um exercício de alteridade. Opostos, complementares, as vidas das personagens de **O fogo será a tua casa**, enunciam e representam a diversidade do mundo. Há também as cartas escritas aos familiares, há a narrativa de Nuno à esposa, Edite, em que ele fala da morte, do destino, do futuro improvável. Cada personagem é um universo de flutuações de memórias e de histórias a serem contadas:

Que assembleia tão curiosa aqui temos reunida. Uma freira inglesa que veio salvar almas para longe pois não tinha como salvar a sua. Um taxista covarde e oportunista, que escolheu servir os infieis traindo a sua própria gente. Um francês louco e nihilista, incapaz de levar a cabo o seu suicídio, implorando a outros que lhe ponham termo à vida. Um jornalista competente que se deixou seduzir pelo Ocidente, preferindo escarnecer do seu país a lutar pelo seu futuro. Um americano pobre que, em vez de se revoltar contra o sistema capitalista, preferiu servi-lo matando outros pobres como ele. Um escritor ambicioso e matreiro que decidiu aproveitar-se de um conflito com o qual não tinha nada que ver, e afinal, é o conflito que se aproveita dele. (CAMARNEIRO, 2018, p. 140)

As histórias contadas pelas personagens abrangem suas vivências e outras narrativas as quais tomaram conhecimento ao longo da vida, através da experiência de ouvintes, de leitores e ou apenas de espectadores da própria vida. Destinos, sabedorias, dores familiares e sociais, sonhos e medos entram em cada narrativa, emolduradas por uma narrativa maior que se constitui pelo grupo à mercê dos sequestradores fundamentalistas. Um terreno árido geograficamente, assustador do ponto de vista religioso e político, mas fértil por expandir imaginários e despertar memórias. Em uma das narrativas de Michel, é apresentada uma personagem que também conta histórias para distrair o público: “As histórias eram sempre diferentes, algumas fantásticas, outras íntimas, que tanto enalteciam como rebaixavam o ouvinte. Todos ouviam até o fim, e uma vez contadas, eram incorporadas na memória, na condição ou no destino de quem as pedira.” (CAMARNEIRO, 2018, p.58).

Em determinado momento da narrativa, a personagem Kerem propõe um “jogo da memória”:

Foi Kerem quem sugeriu o jogo da memória, e foi ele quem o terminou não sei qual era o seu propósito, além de nos ajudar a passar o tempo (o que de si era de extrema utilidade) conseguiu aproximar-nos uns dos outros, ou pelo menos estabelecer uma trégua nas discussões violentas que vínhamos alimentando. Há qualquer coisa de arrebatador em ouvir alguém falar de um momento importante do seu passado, do que sentiu e registou. As nossas memórias estão muito mais próximas das nossas vidas do que os factos, porque trocando as mesquitas por igrejas, o jornal pela universidade, e os pais e as mães alheios pelos nossos, acabamos com as mesmas alegrias e tristezas, os mesmos medos, entusiasmos, dúvidas, revoltas e humilhações. Talvez por isso haja quem escreva livros e até quem os leia. Todos

esses romances são como quebra cabeças, em que cada leitor se esforça por ultrapassar os factos para tentar chegar à verdade. À sua única e íntima verdade. (CAMARNEIRO, 2018, p. 94)

O jogo proposto por Kerem acaba por ser uma grande metáfora do próprio romance, que se ao se constituir por essas vozes divergentes e repletas de memórias diversas forma um panorama dos mundos particulares que acabam por constituir o pequeno mundo dos prisioneiros, unidos pelo fio atávico da dor, do isolamento e da provável morte. O grande narrador, o que constitui a moldura narrativa é que irá organizar essas memórias em histórias de cada personagem. As histórias, autônomas, porém ligadas pela necessidade de serem contadas, procuram estabelecer um vínculo com o mundo externo e com o passado de cada personagem, mostrando-se como elos entre um espaço de vida que existiu e existe e a superação do momento de dor e ausência do conforto da própria vida cotidiana:

Os dias são iguais, monótonos e vazios, a menos que alguma coisa especial aconteça, quase sempre algo que preferíamos que não acontecesse. As outras vidas, as que deixamos à porta deste lugar maldito, também são cheias de rotinas, embora mais agradáveis, acompanhadas das pessoas que escolhemos para ter ao nosso lado. Com elas comemos, dormimos, fazemos sexo, vamos às compras, ao cinema, trabalhamos e descansamos, a menos que alguma coisa especial aconteça, muitas vezes que preferíamos que não acontecesse: mortes, doenças, acidentes. (CAMARNEIRO, 2018, p. 94)

Cada história contada por um dos personagens aprisionado faz menção ou abrange um tanto de sua própria cultura. No caso de Kerem, lhe é pedido que conte uma história que fosse “a cores”. Surge a narrativa sobre Mehmet, avô paterno de Kerem e que era cego de nascença. Seu desejo era sempre saber como eram as cores, o que essas tonalidades todas que conhecemos nos permite entender e saber sobre as emoções que suscitam. A metáfora das cores, converge também para o que absorvemos das histórias e o que do mundo real as narrativas nos permitem perceber e entender. As histórias tornam-se audíveis e materializam-se criando uma nova atmosfera no ambiente, formada pelo estilhaçamento de cada personalidade do grupo. De acordo com Leyla Perrone-Moisés, a literatura é um dos poucos exercícios de liberdade que ainda nos pertence. Ainda sobre a literatura, o sentido do fazer literário no espaço do século XXI, a autora comenta que ela se constitui como:

exercício da linguagem de modo livre e consciente; a criação de um mundo paralelo com o desvendamento e crítica da realidade; a expressão de pensamentos e sentimentos que não são apenas individuais, mas reconhecíveis por outros homens como correspondentes mais exatos aos seus; a capacidade de formular perguntas relevantes, sem a pretensão de possuir respostas definitivas. (2016, p. 35)

Alberto Manguel em **A cidade das palavras** comenta que a linguagem é o que nos une, ela funciona como nosso denominador comum. De acordo com o autor: “A linguagem nos dá a ver por que, afinal, vivemos juntos. A maioria de nossas funções humanas é singular: não precisamos de ninguém para respirar, andar, comer ou dormir. Mas precisamos dos outros para falar, para que nos devolvam o que dissemos. (...) é um modo de amar os outros. (2008, p.17). É essa, portanto, a necessidade das personagens de **O fogo será a tua casa**, elas contam as histórias para se sentirem vivas, próximas do mundo exterior ao cárcere. Ainda Manguel segue discutindo a ideia da importância das palavras e das histórias:

Sob certas condições, as histórias podem vir em nosso socorro. Elas podem curar, iluminar, indicar o caminho. Sobretudo, podem nos recordar nossa condição, romper a aparência superficial das coisas, dar a ver as correntezas e abismos subjacentes. As histórias podem alimentar nossa mente, levando-nos talvez não ao conhecimento de quem somos, mas ao menos à consciência de que existimos — uma consciência essencial, que se desenvolve pelo confronto com a voz alheia. (2008, p. 19)

As narrativas que compõem **O fogo será a tua casa** levam ao conhecimento que cada prisioneiro tem do outro. As conversas entremeadas de memórias, de músicas, filmes e situações

cotidianas se intercalam com as narrativas que cada um deve contar, enquanto os guardas cumprem seu ritual de vigiar:

Pelo meio tentávamos distrair-nos, eles brincando conosco e com os telemóveis que não largavam, nós com os jogos de mímica e de memória, tentando recordar os nomes de todos os países do mundo e as datas dos grandes acontecimentos históricos, ensinávamos línguas uns aos outros, imaginávamos filmes com argumento, actores e banda sonora, resumíamos os livros que tínhamos lido inventando tudo o que tínhamos esquecido (a história de Anna Karenina, casada com o conde Cook e amante do barão Babar), e, quando tudo falhava, quando nos cansávamos e nada mais parecia funcionar, sempre ao final do dia entre uma luz e outra, alguém contava uma história. (CAMARNEIRO, 2018, p. 58)

As histórias das personagens complementam então a arquitetura desse convívio de experiências e biografias particulares, aglutinadas numa situação extrema, deslocadas de seus locais de origem social, política e religiosa, cada uma das figuras organiza as narrativas que pretende contar, aleatórias, no contexto do cárcere, elas assumem um determinado sentido, como se alguma lição fosse possível de ser tirada de cada uma.

Paul Valéry em **Lições de poética** comenta sobre as impressões e as necessidades em relação à sensibilidade e à arte. Ao aproximarmos as ideias de Valéry ao romance de Nuno Camarneiro, também nos aproximamos da necessidade visceral da literatura, da narrativa a ser contada, que preenche os espaços da existência:

As coisas são bem diferentes na área da sensibilidade exclusiva daquilo que nos ocupamos. Nela, a satisfação faz renascer o desejo; a resposta renova a pergunta; a posse gera um desejo crescente pela coisa possuída; numa palavra, a sensação atíça a sua própria espera e a reproduz, sem que nenhum término claro, nenhum limite certo, nenhuma ação resolutória possa abolir diretamente esse efeito de estímulo recíproco. (2017, p. 76)

A área de sensibilidade não está restrita ao corpo físico e seus sentidos, mas também às diferentes necessidades psíquicas de cada indivíduo que irá compor o grupo de personagens diversos e ao mesmo tempo conjugados no exílio forçado. Todos os destinos emoldurados pela história da luta, do extremismo, da estreita forma de comunicação com os sequestradores, da iminente morte violenta à custa de disputas religiosas e políticas. “As palavras são como moedas, não devem faltar nem nos devem cair dos bolsos” (CAMARNEIRO, 2018, p.12), diz Nuno antes de seguir viagem para o medo e a prisão. As palavras todas foram necessárias para que os dias fossem possíveis de serem vividos.

Considerando-se também a experiência do narrador, um escritor português, isolado e ameaçado de morte, surge o questionamento a respeito do fazer literário, do que se pode contar, diante da experiência extrema, do medo que é vivenciado:

Ouvi e calei-me. Fiquei a ruminar aquilo, a pensar que, de algum modo, os meus romances tinham a mesma função que a arma de Bassan, eram ambos instrumentos para vingar o passado e reclamar uma nova identidade. Eu brincava às histórias, como se fosse uma criança, ele brincava às guerras, como se fosse um adulto. (CAMARNEIRO, 2018, p. 197)

Walter Benjamin em “O narrador — considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, aborda a ideia do que nos é contado e do que entendemos do mundo:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de informações. Em outras palavras: nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. (1986, p. 203)

O narrador assume papel primordial, então, ao pensarmos no que nos é contado e no valor que tem como literatura e como memória, pois ainda de acordo com Benjamin: “Quem escuta uma história está em companhia do narrador” (1986, p. 213). Ao pensar na narrativa que emoldura o texto de Nuno Camarneiro e no próprio pensamento da personagem sobre o fazer literário em contraposição ao mundo informativo, ou ao mundo em colapso pelas guerras, chegamos ao mesmo ponto que nos fala

Walter Benjamin: a narrativa precisa ser validada por uma voz literária, que lhe atribua os essenciais efeitos e características. Ao tomar para si uma situação de um campo de guerra extremista, Nuno configura um novo território da literatura, o lugar para fora do recorrente percurso da literatura portuguesa. Ao enunciarmos sua escrita como cosmopolita ou distanciada do recurso histórico, abrimos um novo campo que é o do sujeito que percebe todo um mundo repleto de disputas, crises, belezas e sintomas de evolução e apagamentos de identidades. **O fogo será a tua casa** é sobretudo um romance sobre a humanidade e a linguagem que nos torna tão próximos ao mesmo tempo que, carregada de sentido social e histórico, nos afasta.

“Vistas de cima todas as terras parecem mapas, mas ao contrário dos mapas, os países vão tendo a mesma cor e não se observam as linhas negras tracejadas que no papel separam ideias, credos e liberdades.” (CAMARNEIRO, 2018, p.238), diz-nos o narrador, em sua última história. A história do retorno para casa, para a esposa, para o seu tempo, as suas histórias e o seu cotidiano. No entanto, assim como Sherazade, como o grupo de jovens que sobe a montanha para fugir da peste, nenhum deles será igual, a dor, a necessidade e o tempo fizeram com que se aproximassem pela palavra, pela forma mais antiga do homem em perpetuar sobre a terra, a palavra exercida em sua plenitude pela literatura. Nuno Camarneiro encerra o livro a dizer: “A verdade é que não tenho respostas e, se tivesse, não escreveria livros, não sei se as palavras justificam a dor, mas sei que a dor é tanto do corpo como do grito” (CAMARNEIRO, 2018, p.239). É o que Leyla Perrone-Moisés aponta como as características essenciais da literatura contemporânea: “a veracidade, a força expressiva e comunicativa” (2016, p.36). A veracidade liga-se diretamente à ideia de representação de mundo, o mais próximo possível do que o próprio mundo oferece como material para a arte; a força expressiva e comunicativa alia-se ao contexto de que as palavras não justificam a dor, como enuncia Nuno Camarneiro, mas ajudam-nos a buscar o entendimento do que é a dor ou de como suportá-la.

As histórias contadas por Nuno não apresentam respostas aos dilemas da humanidade, são, antes exercícios de alteridade através da literatura e seu sentido de presença, de materialidade do passado, da memória que continuamente exercitada pela linguagem mostra-se viva e plural, mesmo quando se apresenta singular na particularização de quem conta uma narrativa. Manguel em **A cidade das palavras**, diz que vivemos as memórias do mundo pelas histórias dos outros, e é o que nos fascina, mas também é o que nos torna humanos, demasiado humanos, mas isto já é outra história.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BUESCU, H. C. **Experiência do incomum e boa vizinhança: Literatura comparada e literatura-mundo**. Porto: Porto Editora: 2013.
- CAMARNEIRO, N. **O fogo será a tua casa**. Lisboa: D. Quixote, 2018.
- LOPES, S. R. **Literatura, defesa do atrito**. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2012.
- LOURENÇO, E. **O canto do signo: Existência e literatura (1957-1993)**. Lisboa: Gradiva, 2017.
- MANGUEL, A. **A cidade das palavras: As histórias que contamos para saber quem somos**. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PEIRUQUE, E. O romance português contemporâneo: um espelho do mundo em transformação. **Revista Nau Literária**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, jul./dez. 2009.
- PERRONE-MOISES, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- REAL, M. **O romance contemporâneo português 1950-2010**. Lisboa: Caminho, 2012.
- VALÉRY, P. **Lições de poética**. Tradução de Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Âymé, 2018.

**AS FACETAS DA
MELANCOLIA NA CANÇÃO
*IN DARKNESS LET ME
DWELL*, DE JOHN
DOWLAND, E SUA
RESSIGNIFICAÇÃO NA
ECOLOGIA CULTURAL
ATUAL**

*The facets of melancholy in John
Dowland's song **In Darkness Let Me
Dwell**, and its resignification in
current's cultural ecology*

João Alexandre Straub Gomes¹
Werner Ewald²
Marcelo Barros de Borba³
Leonora Oxley Rodrigues⁴

A música é uma poderosa arma contra a melancolia, para edificar e restaurar a alma debilitada; afetando não apenas os ouvidos, mas as próprias artérias, os espíritos vitais e animais, eleva a mente, tornando-a ágil.

Robert Burton, **Anatomia da Melancolia** (1610)

Abstract: *In contemporary times, several groups and artists focus on the repertoire of ancient music, proposing reinterpretations, recordings and performances adapted to new contexts. In this process, the repertoire reveals a cosmopolitan potential, extending over time and composing the current cultural ecology. One of the today's most revived composers is the Englishman John Dowland (1563-1626), recorded by many contemporary artists, including singer and songwriter Sting. Such appropriation reveals multiple spaces of aesthetic and cultural significance explored from its context of origin. From this perspective, the present work investigates the intertextuality between music and poetry through the analysis of the song "In Darkness Let Me Dwell" by John Dowland. Inserted in the publication **A Musicall Banquet** (1610), the composition uses as literary material an excerpt from a set of poems entitled **Funeral Teares** (1606), by the English poet John Coprario. John Cooper or Coperario or Coprario (1570-1626) was a poet and musician, serving the English court as a composer, allaudist and gambist from 1605 until his death in 1626. Coprario's publication celebrates the death of the Count of Devonshire and contains especially funeral and mourning songs. However, the song "In Darknes Let Me Dwell" can also be considered a classic example of melancholy poetry.*

¹ Mestre em Música pela Universidade Federal do Paraná. Professor no Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Pelotas. E-mail: <joaoalexandrem6@hotmail.com>.

² PhD em Música – LSTC e Universidade de Chicago. Professor no Curso de Bacharelado em Música da UFPel. E-mail: <wernerew1311@gmail.com>.

³ Mestre em Música pela Universidade Federal de Santa Maria. Professor no Curso de Bacharelado em Música da UFPel. E-mail: <borbapercussão@gmail.com>.

⁴ Especialista em Metodologia do Ensino e Ação Docente pela Universidade Católica de Pelotas. Professora no Curso de Bacharelado em Música da UFPel. E-mail: <loloxy@terra.com.br>.

*Dowland was a composer who took a keen interest in the theme of melancholy, being one of the most representative exponents in Elizabethan music (HURVITZ, 1996, p. 47). When analyzing the thematic content of the song, the form of poetic versification and the form of musical expression, it becomes clear that Dowland uses different technical resources to provide a fluid and organic interaction between textual, melodic and rhythmic elements. In addition to assigning a melody to the poem, Dowland interferes with the text itself. He has also established artistic partnerships with other poets of this genre, such as Henry Lee (1533-1611). In contact with skilled word-dealing artists, Dowland has been influenced in his particular way of creation. And this intimacy also allowed the composer to deliberately manipulate texts not of his own, including altering the configuration of specific verses, to intensify certain affects. Such a procedure can be interpreted as a transcreation, as Haroldo de Campos proposes, as it recreates the verses in the song. In Coprario, the poem contains two stanzas, but Dowland makes use of only the first one in his version of the song, highlighting mutations of the aesthetic forms already in the Renaissance context. The thematic content of melancholy can be absorbed by reading just the first stanza. The result of this elaboration and creativity of manipulation of textual and musical materials culminates in a song with poetic qualities of emotional communication, with symbolism and double meaning” (ROOLEY, 2006, p. 450). In the analysis, there are also some specific references that support the understanding of current parameters and conventions in the arts and literature of the English Renaissance period. Among them, George Puttenham, Samuel Daniel and Thomas Campion and their treatises on English poetry. For the theme of melancholy, the main reference is Robert Burton's *Anatomy of Melancholy* (1621), translated by Guilherme Gontijo Flores.*

Keywords: John Dowland; John Coprario; melancholy; music and poetry; renaissance music.

Resumo: Na contemporaneidade, diversos grupos e artistas debruçam-se sobre o repertório da música antiga, propondo releituras, gravações e performances adaptadas a novos contextos. Nesse processo, o repertório revela um potencial cosmopolita, ao se estender no tempo, compondo a ecologia cultural atual. Um dos compositores mais retomados na atualidade é o inglês John Dowland (1563-1626), regravado por artistas contemporâneos, entre os quais o cantor e compositor Sting. Tal apropriação revela espaços múltiplos de significação estético-cultural explorados desde o contexto de origem. Nessa perspectiva, o presente trabalho investiga a intertextualidade entre música e poesia, por meio da análise da canção “*In Darkness Let Me Dwell*”, de John Dowland. Inserida na publicação *A Muscull Banquet* (1610), a peça utiliza como material literário um excerto de um conjunto de poemas intitulado *Funeral Teares* (1606), do poeta inglês John Coprario. John Cooper ou Coperario ou Coprario (1570-1626) foi poeta e músico, servindo à corte inglesa como compositor, alaudista e gambista, de 1605 até sua morte em 1626. A publicação de Coprario celebra a morte do conde de Devonshire e contém canções de temática especialmente fúnebre e de luto. Porém, “*In Darkness Let Me Dwell*” também pode ser considerado um exemplo clássico de poesia melancólica. Dowland foi um compositor que se interessou muito pelo tema da melancolia, sendo um dos expoentes mais representativos na música elizabetana (HURVITZ, 1996, p. 47). Ao analisar o conteúdo temático da canção, a forma de versificação poética e a forma de expressão musical, nota-se que Dowland utiliza diferentes recursos técnicos para proporcionar uma interação fluida e orgânica entre os elementos textuais, melódicos e rítmico. Além de atribuir uma melodia ao poema, Dowland realiza interferências no próprio texto. Dowland também estabeleceu parcerias artísticas com outros poetas deste gênero como, por exemplo, Henry Lee (1533-1611). Em contato com artistas dotados de habilidades no trato das palavras, Dowland acabou sofrendo influência na sua maneira particular de criação. E essa intimidade também permitiu que o compositor manipulasse deliberadamente textos que não fossem de sua autoria, inclusive alterando a configuração de versos específicos, para intensificar determinados afetos. Tal procedimento pode ser interpretado como uma transcrição, segundo propõe Haroldo de Campos, na medida em que recria os versos na canção. Em Coprario, o poema contém duas estrofes, porém Dowland faz uso apenas da primeira na sua versão da peça, evidenciando mutações das formas estéticas já no contexto renascentista. O conteúdo temático da melancolia pode

ser absorvido na leitura apenas da primeira estrofe. O resultado dessa elaboração e criatividade de manipulação dos materiais textuais e musicais culmina numa canção com qualidades poéticas de comunicação afetiva, com simbolismos e jogos de duplo sentido” (ROOLEY, 2006, p. 450). Na análise, conta-se ainda com algumas referências específicas que dão suporte para o entendimento de parâmetros e convenções correntes nas artes e literatura do período renascentista inglês. Entre eles, George Puttenham, Samuel Daniel e Thomas Campion com seus tratados sobre a poesia inglesa. Para a temática da melancolia, a principal referência é a **Anatomia da Melancolia** de Robert Burton (1621), traduzida por Guilherme Gontijo Flores.

Palavras-Chave: John Dowland; John Coprario; melancolia; música e poesia; música renascentista.

INTRODUÇÃO

Na história da música ocidental, a Inglaterra elisabetana representa um capítulo importante do período renascentista, cenário para o movimento intelectual humanista (GROUT e PALISCA, 2001: 185). Foi durante a chamada “era dourada” da história inglesa, ou seja, período de reinado da rainha Elizabeth I (1558-1603), que aconteceram importantes manifestações socioculturais, como a discussão religiosa entre protestantismo e catolicismo e a criação do teatro inglês, por exemplo. Nesse cenário encontramos John Dowland (1563-1626), alaudista e compositor que almejou por muito tempo um cargo na corte inglesa sem nunca tê-lo conquistado durante o reinado da rainha Elizabeth I. Ele só assumiu o posto de alaudista da corte inglesa no reinado de James I em 1612. Antes disso, viajou por diversos países da Europa, estando a serviço do embaixador inglês em Paris e a serviço da corte dinamarquesa. Sua produção musical conta com 84 *Ayres* publicados durante sua vida em quatro volumes: *The First Booke of Songes or Ayres* (1597), *The Second Booke of Songs or Ayres* (1600), *The Third and Last Book of Songs or Aires* (1603) e *A Pilgrimes Solace* (1612), além de mais de 70 peças para alaúde solo e também peças para consorte instrumental de alaúde e violas. Dentre estas, destaca-se a publicação *Lachrimae, or Seven Tears* (1604) que “é o grupo de variações que contém sua famosa *Semper Dowland Semper Dolens*”, característica de sua índole melancólica” (SADIE, 1994, p. 277).

O estado melancólico adquiriu lugar de destaque na expressão artística da renascença e, praticamente em toda a Europa, pintores, poetas e músicos contribuíram com obras direcionadas à representação de melancolia, então, em artes visuais, poesia e música. Dowland foi um artista especialmente importante para esta verdadeira inclinação cultural que, aliás, reconhecia a melancolia também como uma condição própria de personalidades criativas e geniais. É bastante comum encontrarmos afirmações de músicos, intérpretes e historiadores quanto à personalidade melancólica de John Dowland. E outras vezes, esta característica é atribuída à música do compositor: “sua música está profundamente impregnada de melancolia” (MANNING, 1944, p. 45) [nossa tradução]. O fato é que por muitos autores, John Dowland foi considerado “[...] um dos expoentes supremos deste clima sombrio” (WELLS, 1985, p. 514-515) [tradução nossa].

A melancolia, além de protagonizar discussões nos campos médico, religioso e filosófico, também recebeu associações com a genialidade e inspiração criativa. Mais do que isso, muitos a consideraram como uma condição essencial às personalidades diferenciadas. Essa condição tem se propagado a partir de um suposto texto de Aristóteles, o Problema XXX-I. Dessa forma, além de seus mais negativos sintomas, bem como da profusão de causas, prognósticos e tratamentos elencados por Robert Burton em sua *Anatomia da Melancolia* (1621), no período elisabetano e início do período jacobino a melancolia igualmente provocaria a criatividade artística e literária, a expressividade (HURVITZ, 1996, p. 4-15).

Na contemporaneidade, diversos grupos e artistas debruçam-se sobre o repertório da música antiga, propondo releituras, gravações e performances adaptadas a novos contextos. Nesse processo, o repertório revela um potencial cosmopolita, ao se estender no tempo, compondo a ecologia cultural atual. Um dos compositores mais retomados na atualidade é o inglês John Dowland (1563-1626), regravado por artistas contemporâneos, entre os quais o cantor e compositor Sting. Tal apropriação

revela espaços múltiplos de significação estético-cultural explorados desde o contexto de origem. Por conta de uma oposição conceitual estabelecida ao longo do tempo com relação ao estudo de repertório antigo, o intérprete interessado em tal repertório inevitavelmente toma contato com a discussão entre os teóricos adeptos à performance historicamente orientada e os críticos a essa abordagem (KERMAN, 1987).

Embora esta observação possa sugerir uma dicotomia indissociável entre normatividade e subjetividade (em que, supostamente, esta admitiria total liberdade de escolhas interpretativas e aquela representaria principalmente a imposição de limites interpretativos a um determinado texto musical), pensamos que os dois termos estão em posição de complementaridade na formação do intérprete musical (prático ou teórico), como os dois lados inseparáveis de uma mesma moeda. Nesse sentido, encontramos uma contribuição interessante para amparar a concepção de análise interpretativa que aqui realizaremos no texto do estudioso Thomas Christensen. Trata-se da possibilidade de uma “reconciliação hermenêutica” (CHRISTENSEN, 2000, p. 32) como condição viável para superar o conflito ideológico entre as duas propostas de abordagem. Em seus escritos, ele nos apresenta os conceitos “presentista” e “historicista” para denominar as duas principais formas de olhar para uma teoria, ou abordagem musical. Enquanto a leitura presentista busca extrair uma teoria musical de seu contexto histórico e analisá-la desde uma perspectiva contemporânea; a leitura historicista objetiva suprimir sua posição contemporânea e compreender uma teoria desde a sua posição histórica nativa. Pois bem, a reconciliação hermenêutica propõe uma leitura que supere a inobservância de aspectos contextuais da teoria (referente à leitura presentista) e, ao mesmo tempo, admita a impossibilidade de uma leitura isenta de qualquer interferência das condições contextuais em que estamos inseridos.

Decidimos pela utilização dessa abordagem conceitualmente mais ampla e que transpõe os limites da estrutura musical para a análise das canções de John Dowland. Acreditamos que este conceito de análise seja mais adequado para contemplar a obra deste compositor, que apresenta uma sólida formação cultural e intelectual, dotado de conhecimentos literários, artísticos, políticos, religiosos e científicos, típica do homem renascentista. Sobre esse aspecto, é interessante comentarmos que Dowland compôs integralmente a maioria de suas obras, isto é, letras e músicas. Mas ele também realizou criações em parceria com outros artistas, especialmente poetas, como Henry Lee por exemplo, conferindo música aos poemas. Um caso particularmente importante diz respeito a peça *In darkness let me dwell*, que geralmente tem sua autoria atribuída a Dowland. No entanto, o poema foi escrito por seu contemporâneo John Coprario e ele publicou posteriormente uma versão com música. John Cooper ou Coperario ou Coprario (1570-1626) foi poeta e músico, servindo à corte inglesa como compositor, alaudista e gambista, de 1605 até sua morte em 1626. A publicação de Coprario celebra a morte do conde de Devonshire e contém canções de temática especialmente fúnebre e de luto. Porém, *In darkness let me dwell* também pode ser considerado um exemplo clássico de poesia melancólica.

Para guiar nossa análise utilizamos como principais fontes os registros sobre versificação de três autores conterrâneos e contemporâneos a Dowland. George Puttenham (1529-1590) produziu uma das primeiras publicações sobre o assunto em 1589, com o título *The Arte of English Poesie*. O tratado *Observations in the Art of English Poesie* (1602) do poeta e músico Thomas Campion (1567-1620) é outra referência importante para o tema. Esses dois autores apresentam como premissa fundamental a obras literárias e às artes em geral, a observação dos valores de simetria e proporção na composição. No entanto, Campion faz restrições quanto ao uso das rimas na poesia inglesa, considerando um artifício supérfluo e até mesmo tedioso, enquanto Puttenham considera um recurso válido e que agrega valor aos poemas. A crítica de Campion em seu tratado é bastante polêmica e rende uma publicação no ano posterior por parte de Samuel Daniel (1562-1619), que se posiciona em favor da utilização de rimas na literatura: *A Defense Of Ryme* (1603). Esses autores nos aproximam dos principais pontos em discussão sobre a poesia elisabetana, tais como o sistema quantitativo de medida e os elementos que concorrem para a caracterização e descrição de diferentes tipos de versos, apresentando um panorama geral desta arte. Outro aspecto muito interessante que estas fontes nos revelam é que, independentemente das regras ou orientações que possam existir para balizar uma

abordagem formal, o principal instrumento para mensurar a beleza de uma obra de arte está na percepção sensorial, ou seja, no caso da poesia e da música, qualquer juízo está subordinado especialmente ao ouvido (JONES, 1959, p. 63).

No âmbito da retórica musical do período, além de consonâncias ou dissonâncias, os intervalos e gestos musicais também eram utilizados para expressar intenções específicas em determinados contextos. Notas descendendo por grau conjunto, por exemplo, poderiam ser utilizadas para representar lágrimas; melodias em movimentos ascendentes sinalizariam a elevação, altura, subir aos céus (SHUTE, 1972). O teórico inglês Charles Butler (1560-1647) fez o registro de algumas das convenções da época em duas obras, intituladas *Rhetoricae Libri duo* (1629) e *Principles of Musik* (1636). Nelas o autor escreve sobre significados inerentes a um dado intervalo, como a associação do sentido de punição ao intervalo de 6ª menor, bem como a motivos ou gestos musicais. Convencionalmente, os intervalos de 6ª menor, e os semitons, eram utilizados para a representação de paixões lamentáveis (CORBÍ, [S.I.], p. 37). Em seu artigo, Corbí apresenta inúmeras figuras retórico-musicais e considera de um modo geral que mesmo quando são utilizadas várias figuras em uma mesma peça, elas convergem para “destilar um único humor”. Apenas menos frequentemente manifestam estados de ânimo contrastantes (CORBÍ, [S.I.], p. 34).

Do repertório de Dowland, a canção *Flow My Tears* é uma das mais apreciadas. Ela é também uma das mais significativas dentre todas as obras de representação musical da melancolia elisabetana, assim reconhecida por muitos pesquisadores, músicos e estudiosos. Na letra podemos perceber a atmosfera sombria e infernal, que tanto atormenta a alma do melancólico. Um irremediável descontentamento com a vida é retratado simultaneamente a uma suspeita de que o alívio para tal desesperança e sofrimento resida na escuridão e no choro, nas lágrimas que são evocadas. Nesta peça a melancolia se apresenta principalmente através de uma série de condições sintomáticas. De imediato verificamos de modo bastante direto a menção aos sintomas representados pelas lágrimas, suspiros, gemidos, medo, sofrimento e dor. Em *In Darkness Let Me Dwell*, percebemos que a representação da melancolia tem características similares. Dowland utiliza técnicas específicas para retratar essa atmosfera. São recursos poéticos e musicais que convergem para formar uma obra coesa.

ANÁLISE DE *IN DARKNESS LET ME DWELL*

Como dito anteriormente, *In Darkness Let Me Dwell* está presente na publicação *A Musically Banquet* (1610) de Dowland e possui uma letra que não é da autoria de nosso compositor. O texto original aparece pela primeira vez na obra de John Coprario, intitulada *Funeral Teares* (1606). Estando em contato com outros artistas dotados de habilidades no trato das palavras, Dowland acabou sofrendo influência na sua maneira particular de criação artística. Anthony Rooley registra o “extraordinário poder que Dowland agrega aos textos de Lee, que por si só já apresenta muitas qualidades poéticas de comunicação afetiva, com simbolismos e jogos de duplo sentido” (ROOLEY, 2006, p. 450). Abaixo, temos o poema com tradução, à direita, que realizamos unicamente com o propósito de conhecer o seu conteúdo:

In Darkness Let Me Dwell

- 1 *In darkness let me dwell, the ground shall
sorrow be,*
- 2 *The roofe despaire to barre all cheerfull light
from me,*
- 3 *The walles of marble black that moistened stil
shall weepe,*
- 4 *My musicke, hellish iarring sounds to banish
friendly sleepe.*
- 5 *Thus wedded to my woes, and bedded in my
tombe,*
- 6 *O let me living die till death doth come.*

Na escuridão deixa-me habitar

Na escuridão deixa-me habitar, o chão será a tristeza,
O teto, o desespero, para impedir que toda a luz
reconfortante me toque,
As paredes do mais negro mármore que umedecidas ainda
chorarão,
Minha música será de sons irritantes e infernais que
banem o sono amigável.
Então, unido às minhas lamentações e encravado em meu
túmulo,
Deixa-me viver morrendo até que a morte venha.

Meu manjar será o desgosto, e as minhas lágrimas meu
vinho envenenado,

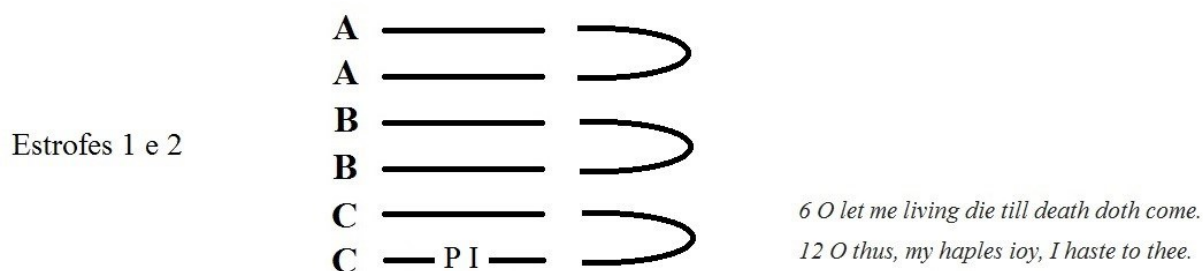
7 *My dainties grieffe shall be, and teares my
poisned wine,*
8 *My sighes the aire through which my panting
hart shall pine,*
9 *My robes my mind shall sute exceeding
blackest night,*
10 *My study shall be tragicke thoughtes sad
fancy to delight.*
11 *Pale ghosts and frightful shades shall my
acquaintance be,*
12 *O thus, my haple sioy, I haste to thee.*

Meus suspiros, o ar, através do qual meu coração sem
fôlego irá definhar.
Meu manto minha mente vestirá da mais negra das
noites
Meu estudo será de pensamentos trágicos, triste capricho
para deleitar.
Fantasmas pálidos e sombras assustadoras serão meus
conhecidos
Portanto, minha alegria desventurada, me apresso para
perto de ti.

Com Coprario o poema contém duas estrofes, porém Dowland faz uso apenas da primeira na sua versão da peça. De qualquer maneira, o conteúdo temático de melancolia pode ser absorvido na leitura apenas da primeira estrofe. Preferimos inserir a segunda estrofe em nosso texto de referência para ampliar a discussão acerca da expressão melancólica no poema. Por exemplo, temos no verso 10 a expressão de um aspecto que não se encontra na primeira estrofe, ou seja, a condição do estudo, cujo excesso contemplativo é uma característica, tanto sintomática quanto causal, para o melancólico.

Esta peça guarda afinidade com *Flow My Tears* em seu clima sombrio, descontente e no anseio por viver alheio à luz, aguardando o alívio aos tormentos que só poderiam ser conseguidos com a morte. Este aspecto é perfeitamente verificado na conclusão da primeira estrofe, onde o sexto verso expressa a espera pela morte após uma descrição das nocivas condições de vida às quais o sujeito é submetido, e que se resumem no estado de viver morrendo unido às próprias lamentações. É interessante notar que o verso 6 é exatamente o único decassílabo da estrofe (figura 1):

Figura 1 — Estrutura formal básica de *In darkness let me dwell*



Aplicamos o esquema gráfico proposto por Puttenham em seu tratado de versificação para indicar as linhas dos versos e a configuração das rimas nas estrofes. As estrofes do poema são compostas por seis versos, sendo que a proporção das rimas se dá pelo agrupamento dos versos em pares imediatos. Esta estrutura estrófica foi considerada por Puttenham uma das mais nobres da poesia inglesa e, segundo sua recomendação, teria uso muito adequado para a expressão de assuntos sérios. A extensão média de cada um dos outros versos é de 12 sílabas, com exceção do quarto, que contém 14 sílabas e do sexto, onde culmina o desenvolvimento total das ideias, como acabamos de comentar. Ocorre que todo o texto anterior, é a descrição de uma lista de sintomas, de condições muito extremas que constroem um lar de tristeza, desespero e escuridão (versos 1 a 4). A segunda estrofe reitera este ambiente, acrescentando nos versos 7 a 11 outros detalhes do estilo de vida danoso que é experimentado nesta sobrevivência à espera da morte.

Figura2 — Identificação motivica em *In darkness let me dwell*

Fonte: *A Muscicall Banquet* (1610) [marcações nossas]

Semelhante a *Flow My Tears*, na música *In Darkness Let Me Dwell* a melancolia também é externada através de condições sintomáticas que, neste caso, materializam poeticamente o ambiente melancólico. Na primeira estrofe temos a tristeza, o desespero, que é a mais drástica consequência dos horrores e temores, o choro e a escuridão. E na segunda estrofe são referenciados desgostos, lágrimas, suspiros e a perturbação dos pensamentos. Contudo, duas situações novas podem ser observadas nesta obra. A primeira está no texto “*banish friendly sleepe*” (verso 4). Este trecho tem a característica de ambiguidade na distinção entre sintomas e causas demonstrada por Burton, quando apresentou a ideia de que algumas qualidades são ao mesmo tempo causa e sintoma. Nesse sentido, a perturbação do “sono amigável” além de sinal de melancolia, também representa uma das seis causas não-naturais. O verso “*Pale ghosts and frightful shades shall my acquaintance be,*” (verso 11) apresenta a outra situação com duplo conteúdo. Ao mesmo tempo em que os fantasmas e sombras revelam um claro sintoma de perturbações da mente e do pensamento, de medo, que é um dos sintomas mais comuns, também revelam a instauração de solidão, já que eles serão as únicas companhias. É interessante notarmos que este conjunto de condições está relacionado mais diretamente à melancolia da cabeça.

Dowland interfere de modo sutil na estrutura formal da poesia de Coprario, acrescentando no final da canção a primeira parte do verso inicial: “*In Darkness Let Me Dwell*”. E é interessante notarmos que os versos adquirem uma forma de execução particular nesta música, pois ocorre a repetição de muitos fragmentos do texto. São poucas as exceções, ou seja, frases em que o desenvolvimento de uma ideia é fluido e acontece sem a repetição de alguma expressão. Uma delas é esta frase que acabamos de citar. Dowland a utiliza para encerrar a estrofe, logo após o verso heroico que a propósito é a linha que contém a maior utilização do recurso de repetição. Assim ele estabelece um contraste entre as duas frases, retornando à morosa atmosfera inicial da peça. Na próxima imagem (figura 2), podemos ver os fragmentos com suas repetições separados pelos colchetes em vermelho abaixo do texto:

Além das marcações nos fragmentos de texto repetidos ao longo da música, utilizamos a imagem para apresentar também as características mais relevantes para a nossa discussão sobre a composição. Em geral Dowland atribuiu à linha melódica do canto uma movimentação com bastante

variedade. Há trechos de desenvolvimento mais lento e repouso tranquilo em cada sílaba do texto e outros momentos em que a execução das palavras é mais agitada. Percebemos na Figura 3 que nestes casos a movimentação da melodia apresenta mais saltos, enquanto naqueles o delineamento é preferencialmente por graus conjuntos:

Figura 3 — a) movimento melódico por graus conjuntos; b) movimento melódico com saltos



Fonte: *A Musicall Banquet* (1610) [marcações nossas]

Como podemos ver, no fragmento b) da imagem são explorados os saltos de 4ª, 5ª e 8ª em diferentes direções (ascendente e descendente) quando a execução do texto é mais movida. No entanto, mesmo com a utilização de muitos recursos algumas estruturas foram utilizadas metodicamente para transmitir alguma ideia específica. Novamente o motivo de tetracorde diatônico descendente está presente. O momento dos compassos 21-22 apresenta este elemento em sua forma mais claramente definida na sequência das notas ‘ré’ a ‘lá’, e coincide (ou pinta) com o texto “*wedded to my woes*”. Já havíamos comentado sobre esta parte do texto que resumiria as tão nocivas condições do sujeito, então unido às próprias lamentações. Nos outros dois retângulos pretos restantes o motivo apresenta alguma variação, porém conservando o direcionamento melódico descendente e o âmbito de 4ª justa. Em ambos também, o teor do texto é sombrio, negativo e pessimista. Os retângulos vermelhos marcam o motivo de tetracorde em que as variações são mais elaboradas. Nos compassos 17-18, por exemplo, o movimento descendente é desviado antes de concluir a 4ª justa entre ‘lá’ e ‘mi’.

O contorno melódico da frase que dá nome à música é construído a partir da inversão do motivo, de modo que encontramos o tetracorde em movimento ascendente. O mesmo ainda tem uma nota adicional no final, com intervalo de um semitom descendente, mesmo intervalo que caracteriza uma variação no motivo invertido, precisamente na palavra “*darkness*”. Esta figura de 2ª menor descendente é recorrente ao longo de toda a peça (estão circulos em preto na imagem), geralmente acompanhando palavras centrais do texto. Podemos dizer que as durações das notas nessa figura são mais longas, com exceção do compasso 19, em que a ocorrência de duas figuras em sequência acaba inclusive formando o motivo de tetracorde. Em seguida, a frase que completa o primeiro verso do poema e expressa a tristeza tem o direcionamento descendente com extensão de 6ª menor, e está no modo da escala frígia. As cadências frígias foram amplamente exploradas pelos compositores elisabetanos, e na maioria das vezes elas estavam ligadas à expressão de dor e decadência (HURVITZ, 1996: 37).

A construção do verso decassílabo neste poema não evidencia a métrica dos pés iâmbicos, mas podemos senti-la principalmente nos dois últimos pés poéticos, que ocorrem após uma respiração implícita no verso: 6 “*O let me living die | till death doth come*”. Lembremos *Campion* e sua observação de que naturalmente a respiração dos versos iâmbicos é após o segundo pé, sendo que também ocorre com frequência entre o terceiro e quarto. Outra situação para a qual nosso tratadista de poesia chama atenção, é que por vezes esses versos mais longos podem conter mais de uma respiração. Ao analisarmos o verso decassílabo da segunda estrofe do texto de *Coprario* encontramos esta situação, explícitas pelas cesuras de vírgulas: 12 “*O thus, my haples ioy, I haste to thee*”. Especificamente sobre o verso 6, *Dowland* reforça a nossa sugestão de respiração do verso, cesurando o verso com engenho nos elementos textuais, e musicais. Já havíamos comentado que *Dowland* aplicou ao poema de *Coprario* a repetição de trechos do texto de forma característica e que este recurso é mais expressivo no verso heroico. É interessante notarmos que esta é a única música neste trabalho em que *Dowland* não é o autor da letra. A maneira como o compositor trabalha sobre o texto de *Coprario* é de uma densidade interpretativa digna de um grande artista, que consegue um efeito muito específico para a obra como um todo, sobretudo pelo tratamento ao texto ao utilizar apenas a

primeira estrofe e com a manipulação das repetições de trechos que são valorizados e a utilização do primeiro verso para finalizar a obra. Portanto, com relação ao aspecto textual, a cesura é estabelecida pelo agrupamento dos fragmentos repetidos; enquanto musicalmente, pela caracterização motivica do contorno melódico, ambos em duas seções que coincidem quanto ao ponto divisório, ou seja, a primeira parte corresponde ao texto “*O let me living die*” e a segunda a “*till death doth come*”.

Como podemos ver na Figura 4, o gesto musical deste verso consiste em uma 6ª menor descendente atingida por saltos seguida de uma 3ª menor em movimento contrário por grau conjunto (retângulos azuis). Este desenho melódico resulta em uma 4ª justa descendente entre as notas inicial e final (circuladas em preto). De tal modo, compreendemos a figura como uma apresentação menos óbvia do tetracorde frígio, um jogo intelectual de exposição do motivo musical associado ao sofrimento que se revela no último fragmento do verso onde o tetracorde é mais perceptível (retângulo preto). A textura do acompanhamento instrumental realizado pelo alaúde desenvolve ao longo desses compassos um contraponto imitativo diferenciado do restante da obra. Na primeira metade do verso circulamos de vermelho o elemento de 3ª menor ascendente, que é copiado pela linha de baixo do alaúde. Na segunda parte o salto de 6ª menor é conseguido pela utilização sucessiva de dois saltos descendentes de 4ª. E este é o elemento imitado no alaúde com a sequência repetida dos acordes de Lá menor e Mi maior (círculos azuis).

Figura 4 — Verso em pentâmetro iâmbico de *In darkness let me dwell*

Fonte: *A Muscicall Banquet* (1610) [marcações nossas]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos a canção *In darkness let me dwell* pensando mais profundamente nas questões oriundas da articulação entre texto e melodia, ou de maneira mais ampla, entre poesia e música, nos colocamos diante de uma possibilidade ainda mais interessante de análise musical. O estudo de poesia nos apresentou, em termos bem definidos, a observação de simetrias e proporções na composição da obra de arte como um valor do que era agradável, belo e desejável, conforme as prescrições de Campion e Puttenham. Esse foi um fundamento verificado nas estrofes de Dowland, em compatibilidade com a consideração de Campion sobre a atribuição de notas musicais de durações longas ou breves adequadamente a sílabas respectivamente acentuadas e desacentuadas.

Também a aproximação contextual com a obra, compositores e temática transforma e intensifica a experiência analítica da peça. Quando direcionamos a pesquisa para a melancolia nos surpreendemos com o lugar de importância que ela ocupava na sociedade elisabetana, no campo médico, religioso, filosófico e especialmente no artístico por ser uma característica associada à personalidade genial e criativa. Amparados pela dimensão verbal da canção, percebemos que a melancolia se manifesta principalmente por meio de uma identificação sintomática. Outra propriedade é que o tema da canção pode ser observado ao longo de todo o texto, embora exista um momento específico em que a ideia central ganha maior relevo. Esses momentos geralmente ocorrem ao final das estrofes e em versos com a tendência rítmico-melódica dos pentâmetros iâmbicos.

Musicalmente, de toda a variedade de ações possível para o tratamento das alturas e durações dos sons, podemos dizer que algumas organizações ocorrem de forma sistemática e com associação a expressões verbais claras de sinais melancólicos. Os próprios intervalos de 3ª e 6ª menor, que assim como os semitons, são convencionalmente considerados adequados para a expressão musical de paixões lamentáveis (CORBÍ, [S.I.], p. 37). Dentre os gestos musicais mais significativos, podemos destacar especialmente as melodias diatônicas descendentes. Estas encontram utilização recorrente para a expressão de decadência, queda e ideias de dor e sofrimento, contemplando a extensão de 6ª menor. É interessante comentarmos que muitas vezes esses gestos musicais, tal como outros, são trabalhados e passam por diferentes processos ao longo da canção. Os procedimentos de variação motivica mais encontrados foram as inversões de direcionamento melódico, os retrógrados, as transposições, o uso de figuras em palíndromos e a citação de motivos com o acréscimo de notas intermediárias.

Nos versos em pentâmetro iâmbico a letra apresenta o temperamento melancólico de forma mais pronunciada, constituindo momentos centrais de exposição sintomática, ou outros sinais, na composição estrófica. Esses versos são valorizados com um motivo musical que apresenta uma articulação diferenciada com relação ao restante da peça. Além disso, outro aspecto que está correlacionado ao gesto descrito para a criação de um momento contrastante da obra é a textura contrapontística. Ela ganha densidade com a imitação do motivo musical realizada pelo acompanhamento de alaúde. As imitações obedecem exatamente às mesmas características, ocorrendo nos momentos de pausa na parte do canto. E para finalizar, é especialmente nos versos em pentâmetros iâmbicos que observamos de modo mais especial a estreita relação entre texto e melodia. Esses são pontos culminantes, tanto na estrutura da poesia, quanto na elaboração musical.

REFERÊNCIAS

- BURTON, R. (1621). **Anatomia da Melancolia**. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: UFPR, 2011a. 266 p. v. 1.
- BURTON, R. (1621). **Anatomia da Melancolia: A Primeira Partição: Causas da Melancolia**. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: UFPR, 2011b. 535 p. v. 2.
- BURTON, R. (1621). **Anatomia da Melancolia: A segunda Partição: A Cura da Melancolia**. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: UFPR, 2012. 453 p. v. 3.
- BURTON, R. (1621). **Anatomia da Melancolia: A Terceira Partição: Melancolia Amorosa**. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: UFPR, 2013. 872 p. v. 4.
- CAMPION, T. (1602). *Observations in the Art of English Poesie*. Oregon: Renascence, 1998.
- CHRISTENSEN, Thomas. A Teoria Musical e Suas Histórias. **Revista Em Pauta**, Porto Alegre v. II, n. 16/17, p. 10-46, 2000.
- COPRARIO, J. *Funeral Tears*. Londres, 1606.
- CORBÍ, F. M. *Figuras, Gesto, Afecto y Retórica en la Música*. Disponível em: <<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/30/02marin.pdf>>. Acesso em: 6 jun. 2020.
- DANIEL, S. (1603). *A Defence of Rhyme*. Oregon: Renascence, 1998.
- DOWLAND, J. *The First Booke os Songes or Ayres*. Londres, 1597.
- DOWLAND, J. *The Second Booke os Songs or Ayres*. Londres, 1600.
- DOWLAND, J. *The Third and Last Booke os Songs or Aires*. Londres, 1603.
- DOWLAND, J. *A Musically Banquet*. London, 1610.
- DOWLAND, J. *Lachrimae, or Seven Tears*. Londres, 1612.
- DOWLAND, J. *A Pilgrimes Solace*. Londres, 1612.

- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2001.
- HURVITZ, N. J. *A Flood of Tears: Melancholy as Style in English Music and Poetry circa 1600*. 1996. 167f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Música, Universidade da Colúmbia Britânica, Canadá, 1996.
- JONES, E. D. *English Critical Essays (Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries)*. Londres: Oxford University Press, 1959. 394 p.
- KERMAN, J. **Musicologia**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 331 p.
- MANNING, R. J. *Lachrymae: A Study of Dowland*. **Oxford University Press**, Oxford, v. 25, n. 1, p. 45-53, 1944.
- PUTTENHAM, G (1589). *The Arte of English Poesie*. Birmigham: English Reprints, 1869. 339 p.
- ROOLEY, A. *Time Stands Still: Devices and Designs, Allegory and Alliteration, Poetry and Music and a New Identification in an Old Portrait*. **Early Music**, Oxford, v. 34, n. 3, p. 443-464, 2006.
- SADIE, S. (ed.). **Dicionário Grove de Música**: Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- SHUTE, J. D. *The English Theorists of the Seventeenth Century with Particular Reference to Charles Butler and the Principles of Musik in Singing and Setting 1636*. 1972. 252 f. Tese (Mestrado em Letras) — Universidade de Durham, Inglaterra, 1972.
- WELLS, R. H. *John Dowland and Elizabethan Melancholy*. **Early Music**, Oxford, v. 13, n. 4, p. 514-528, 1985.

**A FICÇÃO DA FICÇÃO: UMA
LEITURA COMPARATISTA
DAS NARRATIVAS DE
ESTUPRO EM *O CORTIÇO*
(1890) E EM *DUAS IRMÃS*
(1883)**

*The fiction of the fiction: a
comparative reading of rape narratives
from *O Cortiço* (1890) and *Duas Irmãs*
(1883)*

Karine Mathias Döll¹

*Objetar-se-á que o sexo é todo-poderoso quando desembestado; e não o
negamos de modo algum.*

Gilberto Freyre, *Casa-grande & senzala* (2000 [1933])

Abstract: *The present study is dedicated to offering a critical reflection on rape as a linguistic fact, grounded on a specific rhetoric, based on two literary texts written by a male and a female Brazilian authors and published in the second half of the nineteenth century, namely *O cortiço* (1890), by Aluísio Azevedo, and *Duas irmãs* (1883), by Maria Benedita Bormann. The unequivocal heterogeneity of the novels, when placed side by side, is favorable to the objective of the work since it emphasizes the peculiar ways in approaching the real promoted by each of them regarding the rape narratives engendered by the authors. In this sense, while we see a well-known canonical appeal by Azevedo's already acclaimed literature, there is also canonization of the discursive resources available to deal with rape in the context of Brazilian literature, which is evidenced and antagonized by the hands of Délia (Bormann's pseudonym), in counterpoint. It is because we understand that the literary institution "inscribes rape in culture, giving it both ideological and narrative functions" (CATTY, 1999, p. 9), and that the understanding of rape crime in Brazilian society is still based on certain guiding myths that ultimately made it unfeasible precisely as a crime, that considering the rape narratives as a category of analysis under the auspices of a revisionist critique becomes indispensable for understanding our present ways of living and acting. As a theoretical basis for this work, three complementary reflexive lines were mobilized. The first will focus on apprehending the legal discourse regarding the crime of rape in the Brazilian penal system, based on the work of Mirian Steffen Vieira (2011). The second, bringing together discussions that converge rape crime into literary texts, will count on the work done by Gunne and Thompson (2010), Jocelyn Catty (2011), Joanna Bourke (2007) and Garthine Walker (1998). The third, to address the myths related to rape in the Brazilian context, will rely on the work of Gilberto Freyre (1992).*

Keywords: *Brazilian literature; rape narratives; Aluísio Azevedo; Délia.*

Resumo: O presente estudo dedica-se a propor uma reflexão sobre o estupro enquanto fato linguístico, fundamentado numa retórica própria, a partir de dois textos literários produzidos por um autor e uma autora brasileiros e publicados na segunda metade do século XIX, a saber, *O cortiço*

¹ Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Doutoranda em Estudos da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: <karinemdoll@gmail.com>.

(1890), de Aluísio Azevedo, e *Duas irmãs* (1883), de Maria Benedita Bormann. A heterogeneidade inequívoca das obras, quando postas lado a lado, mostra-se favorável ao objetivo do trabalho, uma vez que acentua os modos peculiares de aproximação com o real promovidos por cada uma delas no que diz respeito às narrativas de estupro engendradas pelos autores. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que se observa um sabido apelo canônico por parte da literatura já consagrada de Azevedo, observa-se também uma canonização dos recursos discursivos disponíveis para tratar do estupro no contexto da literatura brasileira, recursos estes que são evidenciados e hostilizados pelas mãos de Délia (pseudônimo de Bormann), em contraponto. É por entender que a instituição literária “inscreve o estupro na cultura, conferindo-lhe tanto funções ideológicas quanto narrativas” (CATTY, 1999, p. 9), e que o entendimento do crime de estupro na sociedade brasileira está ainda pautado em determinados mitos norteadores que, em última instância, inviabilizaram-no precisamente enquanto crime, que considerar as narrativas de estupro como categoria de análise, sob a égide de uma crítica revisionista, torna-se imprescindível para a compreensão de nossos modos de viver e atuar no presente. Como aporte teórico para este trabalho, foram mobilizadas três linhas reflexivas complementares. A primeira terá como foco apreender o discurso jurídico em relação ao crime de estupro no sistema penal brasileiro, a partir do trabalho de Mirian Steffen Vieira (2011). A segunda, aproximando as discussões que convergem o crime de estupro aos textos literários, trará alguns apontamentos de Gunne e Thompson (2010), Jocelyn Catty (2011), Joanna Bourke (2007) e Garthine Walker (1998). A terceira, para tratar dos mitos relativos ao estupro no contexto brasileiro, contará com o trabalho de Gilberto Freyre (1992).

Palavras-Chave: literatura brasileira; narrativas de estupro; Aluísio Azevedo; Délia.

Contrapor práticas canônicas, no âmbito da literatura, já constituiu grande novidade. Na atual conjuntura do campo, todavia, e muito por conta da emergência de novos paradigmas articuladores do social, tal conduta revela uma certa estabilidade da dúvida em relação aos textos que nos propomos a colocar sob escrutínio. Os silêncios, o aspecto residual e reticente dos espaços em branco deixados por autores e autoras ao longo de suas produções as mais equilibradas, a voz narrativa lacunar que se refere a um objeto no afã de não objetificá-lo, embora tão logo o balize de objetificações; gestos estes que, quando identificados, tornaram-se intransponíveis para leitores e críticos do mesmo modo e mudaram radicalmente o espectro suposto do fazer crítico e os aportes teóricos que emprestamos a nossas interpretações (quase) anti-seculares. Diz-nos Spivak que “aquilo que é pensado, mesmo em branco, ainda está *no texto* e deve ser confiado ao Outro da história” (2010, p. 107, grifo da autora), mas quantos Outros pode haver numa mesma história? E quantas histórias pode haver num mesmo Outro?

É mesmo em função desses muitos Outros e dessas muitas histórias que há sempre algo por ser alcançado e, nesse sentido, o trabalho da crítica é incansável. Contudo, promover rupturas em meio ao cânone literário também exige que se promovam descontinuidades de olhares e saberes, bem como de sedimentações e regimes de verdade, o que certamente ultrapassa qualquer fronteira literária. A partir dessa perspectiva, é possível afirmar que os modos pelos quais o crime de estupro figurou, e ainda figura, em textos literários caracterizariam um certo *tropos* linguístico, haja vista sua força enquanto crime brutal cristalizar-se ao longo dos anos como discurso canônico sobre a prática sexual entre homens e mulheres.

O objetivo do presente trabalho está circunscrito, portanto, nas figurações desse *tropos*, tendo por alicerce dois romances escritos ao final do oitocentos: **O cortiço** (1890) e **Duas irmãs** (1883) escrito por Maria Benedita Bormann, sendo que o primeiro prescinde de apresentações ao passo que o segundo não é capaz de abrir mão nem de sua autoria. Com efeito, o primeiro lucrou seu espaço no cânone, angariou vasta fortuna crítica e, para que se possa chegar até ele pelo recorte da narrativa de estupro, antecipo que me limitarei a apenas duas análises a ele vinculadas, a saber: o livro **Fronteiras do erótico: espaço e erotismo em O cortiço** (2015), de autoria do pesquisador Vinícius Bezerra, e o

artigo “Relações de gênero e situações de violência no romance **O cortiço**, de Aloísio Azevedo” (2011), escrito pela professora doutora Tânia Regina Zimmermann.

Para realizar a análise comparatista entre os dois romances, gostaria de reaver o que afirmei no início, sobre a estabilidade da dúvida a qual estaria permeando nossas interpretações enquanto críticos, uma vez que, embora eu estivesse me referindo a uma ação de colocar em cheque o texto literário propriamente dito, aqui compreendido como uma escritura em termos derridianos, certamente não se faz enquanto um consenso de exegese, tendo essa dúvida pairado exatamente sobre a crítica a esse movimento - o que poderíamos chamar de uma crítica reacionária, portanto, cúmplice da formação do cânone. Em termos mais elucidativos, cito Bezerra (2015):

Certo afã crítico, de inspiração foucaultiana, em mapear tecnologias de poder e dispositivos de sexualidade na ordem discursiva literária, tem levado diversos pesquisadores acadêmicos a impudências metodológicas no que concerne ao uso da literatura, na medida em que olvidam sua peculiaridade como fenômeno estético e descuidam das exigências teóricas e metodológicas que a obra de arte impõe para o seu exame enquanto tal. A dialética entre obra e mundo é esboroada e, prescindindo da apreensão da obra enquanto totalidade, estes autores encetam um renovo crítico que se mantém ao nível epidérmico da obra e, por conseguinte, repousam em inferências *negativistas* [grifo do autor] a respeito da obra e autor, tornando-os meros vetores das redes discursivas do poder. A nosso juízo, isto tem ocorrido exemplarmente com **O cortiço** e Aloísio Azevedo. (BEZERRA, 2015, p. 37)

Isto posto, já alerta de antemão que o propósito do artigo é também, por certo, cometer “impudências metodológicas”, se por “impudência metodológica” entendo salientar o avesso de uma narrativa de sexo, que é a narrativa do estupro, cerceadora da conduta das mulheres desde muito antes de Azevedo até depois de Bezerra. E acrescento uma dúvida minha em relação, mais uma vez, aos “brancos” do texto de Bezerra (2015) supracitado: há algo que se analise fora das redes discursivas do poder? Somos, em certo sentido, desertores, cria de nosso tempo, mas, muito certamente também, vetores, imbricados que estamos nas mesmas redes e é por isso que se torna um imperativo se desvencilhar, tanto mais se quisermos ultrapassar tal “nível epidérmico da obra”. Ademais, “o mais profundo é a pele”, já postulou Paul Valéry citado por Deleuze (1974), quem também postula: “Eis que agora tudo sobe à superfície” (DELEUZE, 1974, p. 8).

Desse modo, para que se pudesse chegar às conclusões pretendidas dentro dos limites que se impõem à extensão do artigo, três linhas reflexivas foram mobilizadas. A primeira delas, de cunho jurídico, intentará para a apreensão da construção discursiva do crime de estupro no sistema penal brasileiro, por meio do trabalho da pesquisadora Miriam Steffen Vieira (2011). A segunda versará sobre as discussões que convergem o crime de estupro aos textos literários, buscando traçar um caminho para a compreensão do estupro enquanto fato linguístico alinhando a relação deste com a retórica do estupro e, para tanto, algumas breves colocações das autoras Sorcha Gunne e Zoë Brigley Thompson (2010) e Jocelyn Catty (2011) estarão em diálogo com os trabalhos das pesquisadoras Joanna Bourke (2007) e Garthine Walker (1998). A terceira e última contemplará o *corpus* do trabalho, estabelecendo paralelos tanto entre ambos os romances, como também entre o aspecto cultural do crime de estupro no Brasil, por entender que alguns mitos concernentes a essa violência específica foram promovidos historiograficamente por meio de trabalhos como os de Gilberto Freyre (1992), por exemplo.

A escolha pelo romance **O cortiço** ao lado do romance **Duas irmãs** cumpre, a meu ver, uma função analítica parcial: a de contrapor dois enunciados que, em minha análise, defendo serem narrativas de estupro, muito embora minha intenção não seja a de essencializar olhares nem escrituras os quais determinariam uma certa ótica masculina e outra feminina. Cumpre enfatizar que a caracterização da narrativa proposta por Azevedo como ordenadora do que poderia ser uma narrativa de estupro abre-se como possibilidade de leitura para fins desta análise, que tem por intuito problematizar a instituição do casamento a partir da violência sexual contrastando, assim, com a voz narrativa de Bormann. Não é intenção deste trabalho realizar uma análise exaustiva do romance azevediano, nem mesmo do romance de Bormann, mas, ao aproximá-los a partir da especificidade do recorte do estupro, penso ser possível efetivar novas leituras sobre outras narrativas. Sendo este meu

primeiro trabalho fruto do projeto de doutoramento, não seria correto afirmar precocemente que as narrativas de estupro presentes nos romances escritos por homens nesse período estivessem todas comprometidas em *enaltecer* o estupro transfigurando-o enquanto relação sexual consentida ao longo dos seus escritos, ainda que esta possa configurar como uma das hipóteses de minha pesquisa. Também gostaria, por fim, de enfatizar que o que trago aqui são apenas alguns apontamentos que, em certo sentido, dizem respeito muito mais à maneira como nos referimos e interpretamos o sexo em textos literários do que o estupro propriamente dito, cuja compreensão generalizada estaria centrada numa ação extremamente violenta perpetrada por estranhos. Aqui, as narrativas de estupro têm por *locus* a união matrimonial apreendida sob dois ângulos distintos e é preciso ressaltar, contudo, ainda um outro ângulo regulador dessa análise, a saber, que “a doutrina jurídica majoritariamente ainda não reconhece o estupro conjugal como crime” (*apud* VIEIRA, 2011, p. 76), porque, ao que tudo indica, nem a gente.

Narrar o estupro pressupõe ao menos três relevos de subjetividade: o da pessoa que sofre a violência sexual, o da pessoa que a comete e o das pessoas que recebem a narrativa como ato enunciativo, seja por meio de texto escrito ou falado. Não teríamos grande dificuldade, pois, em saber reconhecê-lo, tendo em vista que um narrador que se dispusesse a tratar do estupro seria obrigado a desvelar ao menos um dos relevos elencados, quer seja o ponto de vista da personagem vítima ou da personagem agressora ou ainda as impressões desse narrador por ocasião do crime cometido “à distância”. Contudo, pela sua evidente capacidade centralizadora, pontos de vista são sempre oblíquos, o que significa dizer que narrar e, por conseguinte, reconhecer um estupro em meio ao texto literário está muito mais relacionado à apreensão que se tem dessa violência específica fora da literatura do que a categorias jurídicas ou a respaldos constitucionais, muito embora saibamos que categorias jurídicas e respaldos constitucionais existem a fim de caracterizá-la enquanto crime já há bastante tempo.

Os crimes sexuais, a despeito de estarem sempre manifestos na homologação das leis penais brasileiras, sofreram, ao longo dos séculos, alterações profundas no que diz respeito não apenas ao delito e suas respectivas punições, mas também quanto à construção de um imaginário social relativo a eles concernente de cada época. É o que nos explica Mirian Steffen Vieira (2011), ao apontar algumas dessas alterações centradas nos séculos XIX e XX, quando afirma que

Os crimes sexuais passaram por diversas definições no sistema judiciário ao longo do regime republicano, expressas nos códigos penais de 1890 e 1940, esse último ainda em vigor. Entre os tipos penais envolvendo a sexualidade no primeiro código penal estavam o “defloramento”, o “estupro” e o “atentado ao pudor”, entre outros. Já no segundo, o “defloramento” fora substituído pelo crime de “sedução”, permanecendo as demais tipificações. No código de 1890, os crimes sexuais foram reunidos sob o título “dos crimes contra a segurança da honra e honestidade das famílias e do ultraje público ao pudor”, e no código de 1940, sob o título “dos crimes contra os costumes”, no capítulo “dos crimes contra a liberdade sexual”. (VIEIRA, 2011, p. 15)

Não surpreendentemente, o uso da expressão “contra os costumes” tem por mérito demonstrar de pronto o caráter moralizador segundo o qual nosso sistema jurídico era empregado, tendo por premissa básica a proteção das famílias, e isso se justificava pelo fato de que o delito sexual era entendido não apenas como um dano à pessoa, mas como um dano a toda a sociedade e, por consequência, à moral sexual da época. No entanto, os anos viram surgir modificações outras e necessárias:

A classificação como crime relativo aos costumes passou a ser problematizada, por entidades feministas, a partir de fins dos anos 1980, demarcando um espaço discursivo em defesa dos direitos individuais das mulheres e, por fim, resultando em alterações recentes no código penal no sentido de classificar os crimes sexuais não mais sob o título “dos crimes contra os costumes”, mas como “dos crimes contra a dignidade sexual” (lei n. 12.015/09). (VIEIRA, 2011, p. 15)

Assim, se “as feministas americanas foram as primeiras que, desde o início dos anos 70, denunciaram a violência sexual” (ALEMANY, 2009, p. 272) ao comprometerem-se em politizar o privado², no Brasil, muito por conta do contexto político repressivo, “as demandas legais e por políticas públicas no âmbito da violência sexual integram este processo como uma agenda mais recente e que ganhou visibilidade nos anos 1990, com a problematização do ‘assédio sexual’ e do ‘abuso sexual’” (VIEIRA, 2011, p. 28).

Nulificações à parte, como a de instituir-se um crime tal como o defloramento, o que parece subsistir em meio aos textos jurídicos é que, embora a mulher esteja situada enquanto vítima de um determinado crime perante as leis, o desenlace e suas respectivas punições pautam-se exatamente às custas dela, eliminando traços de sua subjetividade e sofrimentos adjacentes. Assim, é possível incorporar à discussão sobre o estupro alguns mitos que se faziam presentes em concorrência com as leis promulgadas como por exemplo, o mito de que se uma mulher engravida em decorrência de um estupro o crime desaparece, deixando lugar ao entendimento de que “a concepção necessita de orgasmo, do ‘calor’, e do envolvimento de fluidos corpóreos de ambos os parceiros” (SIELKE, 2011, p. 193, tradução minha), mito este que teve sua validade datada a partir do momento em que se descriminalizou o “aborto no caso de gravidez resultante de estupro” (BRASIL, Decreto-Lei 2.848, 1940). Ou ainda “a crença de que para o sífilítico não há melhor depurativo que uma negrinha virgem” (FREYRE, 1992, p. 373); que “a precoce voluptuosidade, a fome de mulher que aos treze ou quatorze anos faz de todo brasileiro um don-juan” viria “um pouco, talvez, do clima; do ar mole, grosso, morno, que cedo nos parece predispor aos chamegos do amor e ao mesmo tempo nos afastar de todo esforço persistente” (FREYRE, 1992, p. 376)³; que “a virgindade só tem gosto quando colhida verde” (FREYRE, 1992, p. 401) para justificar o casamento de mulheres muito novas com homens mais velhos, “porque depois de certa idade as mulheres pareciam não oferecer o mesmo sabor de virgens ou donzelas que aos doze ou aos treze anos. Já não conservavam o provocante verdor de meninas-moças apreciado pelos maridos de trinta, quarenta anos” (FREYRE, 1992, p. 401), que

Nenhuma casa-grande do tempo da escravidão quis para si a glória de conservar filhos maricas ou donzelões. O folclore da nossa antiga zona de engenhos de cana e de fazendas de café quando se refere a rapaz donzelo é sempre em tom de debique: para levar o maricas ao ridículo. O que sempre se apreciou foi o menino que cedo estivesse metido com raparigas. Raparigueiro, como ainda hoje se diz. Femeeiro. Deflorador de mocinhas. E que não tardasse em emprenhar negras, aumentando o rebanho e o capital paternos. (FREYRE, 1992, p. 425)

Também vigorou sob os auspícios do código penal brasileiro até o ano de 2005 a consolidação jurídica de que maridos não podiam ser considerados culpados pelo crime de estupro quando acusados por suas respectivas esposas, devido “às obrigações sexuais das mulheres no contrato conjugal” (VIEIRA, 2011, p. 125), “uma vez que o Código Civil traz como uma das consequências do casamento o dever dos cônjuges de manter relações sexuais, assim na hipótese de recusa poderá o marido forçá-la ao ato sexual sem responder pelo crime de estupro” (NORONHA, 2009, p. 70). Nesse sentido, o movimento que se deu na formação da sociedade brasileira em decorrência das diferentes interpretações para o crime de estupro também diz respeito à transição da mulher enquanto propriedade do homem para o entendimento da mulher enquanto sujeito de si, juntamente com a desmistificação de muitas dessas crenças, tendo como resultados práticos alterações sensíveis às leis, bem como a figuração do crime de estupro como um delito contra a “dignidade sexual”, como vimos

² Foram elas, por exemplo, que cunharam a expressão *date rape*, o estupro cometido por pessoas conhecidas da vítima. A historiadora Joanna Bourke esclarece: *simply coining the words ‘date rape’ and ‘acquaintance rape’ was revolutionary, disrupting notions of what was normal and giving woman a language with which to speak about sexual violation in their everyday lives. As a result, possibilities for resistance and change were made available. They did not seek to trivialize stranger rape, but rather to end the trivialization of those who had been nonforcibly raped* (BOURKE, 2007, p. 47).

³ Antecipo-me à análise de **O cortiço** para evidenciar uma passagem que corrobora com a sugestão de Freyre (1992) sobre o clima e suas consequências lascivas. Diz-nos o narrador de Azevedo sobre Piedade, que aguardava seu marido Jerônimo, inutilmente: “dir-se-ia que não era contra o marido que se revoltava, mas sim contra aquela amaldiçoada luz alucinadora, contra aquele sol crapuloso, que fazia ferver o sangue aos homens e metia-lhes no corpo luxúrias de bode” (AZEVEDO, 1989, p. 123).

anteriormente, isto é, contra o indivíduo, e não mais como um crime “contra os costumes”, ou seja, contra os preceitos morais de uma determinada sociedade a qual circunscrevia o consentimento feminino declinado única e exclusivamente na vontade masculina.

À luz das discussões delineadas acima, propor uma reflexão sobre o crime de estupro a partir de textos literários não só vai ao encontro dos caminhos jurídicos já esboçados, porque deles necessita, como também promove maior clareza e abrangência para compreendermos um crime que, embora rechaçado por todos, faz-se presente e vigora em meio à sociedade brasileira de maneira semelhante às mesmas especificações contidas nos textos de outrora, porque sua condenação ordena-se do mesmo modo, às custas do sofrimento da mulher, ainda que tenhamos certo respaldo jurídico nos fazendo acreditar que muitos desses mitos foram já superados. Porém, como aponta a filósofa estadunidense Susan Griffin (1986), “o fato do estupro ser contra a lei não deve ser tomado como prova de que o estupro não é, de fato, encorajado como parte da nossa cultura” (GRIFFIN, 1986, p. 66, tradução minha) e a tradição literária de uma nação parece ser o espectro privilegiado para que direcionemos um olhar atento a essa cultura, culminando, portanto, em vários outros.

Nesse sentido, ao intitular meu trabalho como “a ficção da ficção”, centralizo minha problemática para a releitura minuciosa de narrativas que antes poderiam ser tratadas como eróticas ou, no caso de **O cortiço** e sua caracterização enquanto expoente máximo de um realismo dito naturalista, como algo bestializadas ou animalizadas, como procede o pesquisador Vinicius Bezerra (2015) que descreve o relacionamento entre o casal de personagens que me proponho a analisar na obra, Miranda e Estela, da seguinte forma: “os quartos separados de Miranda e Estela figuram como o elemento burguês de punição ao adultério, mas não encobre a luxúria instintual que a noite acoberta” (BEZERRA, 2015, p. 109). Essa “luxúria instintual”, foco de minha atenção, é, portanto, o que estou chamando de “ficção da ficção”, pois entendo, juntamente com Gunne & Thompson (2010), que “a narrativa de estupro não é simplesmente uma história privada, mas uma fábula a ser consumida e avaliada com relação às suposições já alojadas no público vigilante” (GUNNE; THOMPSON, 2010, p. 7, tradução minha). Tal fábula pressuporia alguns mitos os quais aparecem subjacentes ao crime do estupro como os elencados acima ou ainda outros, mais conhecidos e expressivos de uma cultura que se encarrega de transmitir a geração após geração, como o mito de que “ela estava pedindo” ou ainda o de que “um não significa, na verdade, um sim”, ou mesmo o da caracterização da histeria feminina como consequência da ausência de sexo⁴, bem como de que algumas categorias de sexo forçado não são realmente estupro - mais correto seria pensá-las enquanto um ‘sexo ruim’ — sendo esta última particularmente relevante para os propósitos da análise que aqui se apresenta.

Isso porque tanto em **O cortiço** quanto em **Duas irmãs** temos um agravante: a instituição do casamento. A historiadora Joanna Bourke (2007) coloca-nos defronte a essa questão ao afirmar:

‘Eu aceito’ [*I do*]: duas palavras geralmente murmuradas para indicar consentimento. Ao trocar votos de casamento, essas palavras são potencialmente perigosas para as mulheres. Depois de repeti-las, as esposas poderão descobrir que renunciaram a todos os direitos *futuros* para dizer ‘não’ aos seus maridos. Seu consentimento [delas] está fixo e inalienável para sempre. (BOURKE, 2007, p. 305, tradução minha)

Se foi somente a partir do ano de 2005 que o crime de estupro passou a figurar como possível em meio a laços matrimoniais, como não deveria ser o imaginário enquadrado no oitocentos, cujo contexto era o de casamentos arranjados com a prerrogativa, na maioria das vezes, de alianças comerciais. Assim, situar o romance de Bormann ao lado do romance de Azevedo nos auxiliaria na leitura deste último sob uma nova ótica, através do contraponto que penso ser possível estabelecer a

⁴ Ao analisar o romance **Celeste** (1893), também escrito por Bormann, a professora e pesquisadora Rita Terezinha Schmidt (2017) traçou brevemente alguns aspectos que culminaram na caracterização da histeria e aproximação com o feminino. Cito: “Por séculos, a histeria esteve presa à origem etimológica da palavra grega *hyterikos*, de *hystera*, “útero”. Os seus sintomas, descritos por Platão no *Timeu* (1986), associam o útero a uma série de distúrbios físicos e emocionais que afetam as mulheres jovens e virgens. O tratamento recomendado, tanto no texto de Platão quanto em textos de Hipócrates, se resumiu à cópula e à concepção. Diagnosticado como um distúrbio sexual feminino, o conceito médico de histeria vinculou, por muito tempo, a cura à submissão da mulher ao seu destino biológico, ou seja, a sua inserção no círculo das relações de reprodução material de vida sob o olhar vigilante da patriarquia” (SCHMIDT, 2017, p. 331).

partir da perspectiva da esposa/mãe engendradora em **Duas irmãs**, na voz de um narrador/uma narradora também ela/ela onisciente em concomitância com a voz da personagem Julieta, foco de minha análise. Afinal, como aponta Norma Telles (2014), “o tema da crítica ao casamento, comum aos autores de então, se mostra diverso quando tratado por escritores ou por escritoras” (TELLES, 2014, p. 17).

Mas antes, para chegar até os romances, aproprio-me das reflexões propostas pela professora Garthine Walker, assinalando a representatividade do estupro enquanto fato linguístico, uma vez que

a linguagem que significava relação sexual era, ela própria, de cumplicidade feminina. A atividade sexual masculina era ordinariamente descrita enquanto participação ativa: os homens ‘solicitam’, ‘têm o prazer deles’, ‘geram’, ‘usam’, ‘ocupam’, ‘conhecem carnalmente’. O engajamento masculino voluntário em relação ao sexo é conceituado como consequência da ‘vontade’ masculina, algo que os homens ‘fazem’. A atividade sexual feminina era descrita em termos passivos mesmo quando se pensava que a mulher em questão procurou por ela ativamente. As mulheres ‘se submetem a’ e ‘suportam’ homens para ter relações com eles, elas têm filhos ‘gerados por consequência deles’, são ‘usadas’, ‘ocupadas’, ‘conhecidas’. O sexo consensual para as mulheres é figurado como uma resposta aos impulsos masculinos, algo com o que elas consentem. Ao descrever relações sexuais necessariamente se retratava a submissão de uma mulher, o seu sucumbir ou o ser persuadida pela vontade de um homem. Isso teve uma ressonância particular no discurso sobre o estupro. Uma afirmação de estupro - que a penetração peniana havia ocorrido sem o consentimento da mulher - implicava que ela havia sido forçada a *se submeter* ao estuprador. Mas a submissão sexual indicava consentimento. [...] As negações masculinas do estupro eram facilitadas pelo discurso sexual. As afirmações das mulheres, em relação ao estupro, não. Relatar um estupro envolvia um infeliz paradoxo: o retrato de um ato sexual em que a submissão feminina estivesse ausente. (WALKER, 1998, p. 6, tradução minha)

Para exemplificar os apontamentos de Walker, temos a descrição feita pelo narrador de **O cortiço** quando Miranda, ao “sentir-se em insuportável estado de lubricidade” (AZEVEDO, 1989, p. 16) e não havendo “em casa alguma criada que lhe pudesse valer, lembrou-se da mulher” (AZEVEDO, 1989, p. 16), dona Estela, sua esposa, e foi pé ante pé até o seu quarto. Lemos, então, que ele “não pôde resistir, atirou-se contra ela, que, num pequeno sobressalto, mais de surpresa que de revolta, desviou-se, tornando logo e enfrentando com o marido. E [ela] deixou empolgar pelos rins, de olhos fechados, fingindo que continuava a dormir, sem a menor consciência de tudo aquilo” (AZEVEDO, 1989, p. 17). A essa altura, seria possível questionar a dúvida que coloco sobre este narrador, alegando que mais à frente lemos: “a mulher percebeu a situação e não lhe deu tempo para fugir; passou-lhe rápido as pernas por cima e, grudando-se-lhe ao corpo, cegou-o com uma metralhada de beijos” (AZEVEDO, 1989, p. 17), o que denotaria uma certa atitude ativa por parte de Estela.⁵ No entanto, essa percepção logo se desfaz ao percebermos que as razões para que tenha sua índole manchada por tantos adultérios é explicitada na voz de Botelho, ao dirigir-se a Henrique, jovem rapaz pego em flagrante com dona Estela. Lemos:

nas circunstâncias de dona Estela, é até um grande serviço que você lhe faz! Meu rico amiguinho, quando uma mulher já passou dos trinta e pilha a jeito um rapazito da sua idade, é como se descobrisse ouro em pó! Fique então sabendo que não é só a ela que você faz o obséquo, mas também ao marido: quanto mais escovar-lhe você a mulher, melhor ela ficará de gênio, e por conseguinte melhor será para o pobre homem, coitado! que tem já bastante com que se aborrecer lá por baixo, com os seus negócios, e precisa de um pouco de descanso quando volta do serviço e mete-se em casa! escove-a, escove-a! que a porá macia que nem veludo. (AZEVEDO, 1989, p. 27)

⁵ É o que aponta Zimmermann, quando afirma: “Mas aquelas personagens nas linhas de fuga do ideal normativo chamam o leitor para velhas ou novas leituras sobre os comportamentos esperados para as mulheres. O exemplo desta premissa está em Estela. Ela é uma personagem que rompe com o vínculo conjugal pautado na fidelidade e comete adultério no romance” (ZIMMERMANN, 2011, p. 51). Em função dessa passagem, aproveito para salientar que não tenho por intenção negar que Estela tenha cometido adultério, uma vez que não há qualquer abertura interpretativa para tanto; meu propósito concentra-se em analisar os meandros da decisão de Miranda em ir deitar-se com a esposa e as implicações dessa decisão através da voz do narrador.

E ainda, no encaixe desses pressupostos proferidos por Botelho, lemos, já na voz de Miranda, que este se servia de sua esposa “como quem se serve de uma escarradeira” (AZEVEDO, 1989, p. 26), ao passo que a justificativa de dona Estela em relação ao suposto consentimento que dava ao marido era de que entendia que pagava “mais à pena ceder do que puxar discussão com uma besta daquela ordem” (AZEVEDO, 1989, p. 26).

Talvez a incongruência mais próxima e evidente a qual possamos nos referir em relação ao enredo proposto por Azevedo - para não dizer inverossímil -, seja a de que, embora Miranda seja a pessoa que não sabe controlar seu ‘estado de lubricidade’ em função de seu ‘sangue esperto’ e sua fraqueza ‘para resistir ao desejo’, a ponto de invadir todas as noites o quarto da esposa por falta de opção dentro da casa (outro ponto extremamente problemático da narrativa, mas que deixo para outro trabalho), é dona Estela que precisava ser “escovada” para que seu gênio melhorasse. A esse tipo de estratégia narrativa dou o nome de retórica do estupro, emprestando os termos cunhados pela professora alemã Sabine Sielke (2002). A retórica do estupro pressupõe uma determinada conformidade e uniformidade quase fantasmática à medida que somos constantemente levados a crer que ela não existe e que, portanto, não deveríamos nos atentar a ela.

Nada tem de semelhante com a narrativa proposta por Maria Benedita Bormann⁶, cuja preocupação talvez resida em fazer aqueles que a leem se confrontarem com uma narrativa de estupro, exatamente o avesso da narrativa proposta por Azevedo, mas não propriamente seu oposto, tendo em vista que à mulher não é dada permissão de escolha e, portanto, não poderia se dar ao luxo da recusa. A narrativa proposta pela autora porto-alegrense também diz respeito a um casamento arranjado entre Julieta, uma das irmãs protagonistas do romance, e Cesário de Castro, “moço amaneirado, dono de grande loja de modas e com fama de muito rico” (BORMANN, 2014, p. 79). Se muitas vezes, no início, Cesário mostrou-se “afetuoso e apaixonado”, depois de cinco anos de casamento, a voz narrativa afirma uma mudança contundente no trato que essa personagem dispensava à Julieta. Tratava-a “como a uma nova amante, de cuja frescura e mocidade usou e abusou, saciando-se depressa e voltando aos antigos hábitos de jogar e dissoluto, sem mesmo se lembrar que deixava só, em casa, a uma digna de todo o carinho e amor” (BORMANN, 2014, p. 95). Até que um dia Julieta “sentiu-se mãe!” e, então, lemos:

Mãe! esta palavra dulcíssima lhe feria o ouvido!

Em vez de se extasiar como às outras mulheres, a indefinível agitação do feto em suas entranhas causou-lhe horror e raiva!

Quisera arrancar de si esse ser, gerado sem amor, sem estima sem prazer, e oriundo de um ente que lhe inspirava asco!

Atenazava-a a ideia de ser mãe em tão dura situação e de que concebera, talvez, nesses momentos, longos, penosos, em que cravava as unhas no gelado corpo para que a dor lhe embotasse o odioso contato do homem, a quem se achava presa pelo dever.

Imóvel, pálida, alimentada pelo desespero, sem forças, apática, desvivendo no pequenino ser, que lhe sugava a seiva aniquilando-a; passou horas e horas a mísera julgando-se mais infeliz que as donzelas seduzidas, que têm de ocultar seu estado a todas as vistas, pois essas ao menos adoram o seu infortúnio no homem, que o provoca!

Entretanto, ela podia mostrar-se a todos; tudo em si trazia o selo da legitimidade; mas sua carne honestíssima repudiava o fruto de suas torturas, como de uma desonra, contra que nem tivera o supremo recurso das violentadas: não pudera gritar, nem lutar. [...]

A lágrima, silenciosa, resvalando, mansamente, engendra a triste resignação: à [sic] ela nos agarramos, quando a inércia sucede aos embates da luta. E Julieta resignou-se.

Sentindo as lancinantes dores do parto, julga-as mortais e esperou morrer com o filho, que a matava.

(BORMANN, 2014, p. 96-98)

⁶ Maria Benedita Câmara Bormann escrevia sob o pseudônimo Délia e seu romance **Duas irmãs**, escrito em 1883, foi publicado no ano seguinte, em volume único, com outros dois romances da autora. Foi romancista, novelista, jornalista, pintora, pianista e cantora. Nasceu em Porto Alegre (RS) em 1853 e viveu no Rio de Janeiro (RJ), onde faleceu em 1895. Segundo Schmidt (2017) a autora “havia estreado como ficcionista em 1881, com o romance *Madalena*, publicado na revista *Sorriso*” (SCHMIDT, 2017, p. 319).

Maria Benedita Bormann, cujo trabalho contemplou o retrato de uma assustadora condição para a qual as mulheres estavam relegadas, passou ao largo dos escrito(re)s canônicos para integrar, afinal, uma geração de escritoras que até pouco tempo restavam desconhecidas, não fosse o árduo trabalho revisionista desempenhado por estudiosas da literatura e da crítica feminista preocupadas com tamanha invisibilidade para tão proficuas autoras. Segundo Schmidt (2017),

A questão da ausência de qualquer referência a Maria Benedita Bormann em nossas histórias literárias não passaria de mera circunstância num quadro em que outros tantos escritores do século XIX não mereceram tal distinção e foram igualmente excluídos, não fosse o fato de a produção de autoria feminina ter sido silenciada ou relegada pela historiografia em função de preconceitos disfarçados de “falta de conhecimento” ou de julgamentos críticos sumários emitidos em nome de valores implicados numa cultura refém do poder político e cultural do patriarcalismo. (SCHMIDT, 2017, p. 322)

Ainda segundo a pesquisadora, “Bormann problematiza o código representacional da personagem feminina, código esse marcado pela presença hegemônica do olhar masculino, para não somente interrogar a política do viver-juntos de homens e mulheres, mas também recortar o fundamento da relação entre mulheres” (2017, p. 321). O que a autora faz, então, nesse pequeno excerto sobre o qual apoio minhas reflexões em contraponto com a narrativa de Azevedo, é dismantelar a retórica do estupro. Sem precisar exatamente a violência sob a qual Julieta estaria submetida, Bormann fez chegar até nós as agruras de um casamento sob a perspectiva feminina como centralizadora de afetos, por meio de uma narrativa de estupro que, embora sucinta, sugere um desafio de empatia que ia de encontro às perspectivas e pontos de vista de seus contemporâneos, empreendendo uma crítica eloquente às amarras da sociedade da qual fazia parte. A questão da maternidade coloca-se também como desafiadora para quem a lê em contraponto com **O cortiço**, e, assim, útil para a análise que se coloca, uma vez que se aproxima da descrição feita pelo narrador deste quando do nascimento de Zulmira, filha de dona Estela e Miranda. Lemos que “Estela amava-a menos do que lhe pedia o instinto materno por supô-la filha do marido” (AZEVEDO, 1989, p. 16).

Assim, é por concluir que a instituição literária “inscreve o estupro na cultura, conferindo-lhe tanto funções ideológicas quanto narrativas” (CATTY, 1999, p. 9), e que o entendimento do crime de estupro na sociedade brasileira está ainda pautado em determinados mitos que funcionam de modo a balizar e borrar muitas vezes a nossa percepção em relação a um crime tão abominável, os quais, em última instância, inviabilizam o estupro precisamente enquanto crime, e ainda que considerar as narrativas de estupro como categoria de análise, sob o amparo de uma crítica revisionista (que é o que me propus a fazer neste trabalho), torna-se imprescindível para a compreensão de nossos modos de viver e atuar no presente.

A narrativa de estupro que subjaz a descrição do relacionamento entre Miranda e dona Estela não é a única presente no romance de Azevedo, embora seja a minha escolhida para explicitar alguns recursos linguísticos escolhidos pelo autor que, quando colocados ao lado das descrições encontradas em **Duas irmãs** e dos recursos distintos trazidos à baila por Bormann, acabam por perder sua força de convencimento e caracterização das personagens para nos parecerem apenas, como dito anteriormente, incongruentes ou até mesmo inverossímeis.

Termino estas considerações com as palavras da pesquisadora Tanya Horeck (2004) e seu questionamento sobre nossa posição enquanto leitores e leitoras de narrativas de estupro: “qual é a ética para se ler e assistir representações do estupro? Somos meras testemunhas de um crime terrível ou estaríamos participando de uma vergonhosa atividade voyeurística?” (HORECK, 2004, p. vi). Assim, reconfiguro essa colocação para propor ainda outra, com relação à leitura que fazemos de romances canonizados, tais como o de Azevedo: teríamos nós moldado nosso cânone literário em detrimento das descrições com apelo voyeurístico do estupro de personagens mulheres, construindo, desse modo, uma noção de consentimento feminino apoiada na visão de homens estupradores? Azevedo dir-nos-ia, talvez, que não. Bormann, talvez, ficasse reflexiva. E aqui, supõe-se que há de se continuar a investigar.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Ed. Ática, 1989.
- BEZERRA, Vinicius. **Fronteiras do erótico: Espaço e erotismo n'O cortiço**. São Paulo: Alameda, 2015.
- BORMANN, Maria Benedita. **Duas irmãs**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014.
- BOURKE, Joanna. **Rape: A history from 1860 to the present**. Londres: Virago Press, 2007.
- BRASIL, Decreto-Lei no 2.848, 7 de dezembro de 1940. **Código Penal**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del2848.htm.
- CATTY, Jocelyn. **Writing Rape, Writing Women in Early Modern England: Unbridled Speech**. England: Palgrave Macmillan, 2011.
- DELEUZE, Gilles. Segunda Série de Paradoxos: Dos Efeitos de Superfície. *In: Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 5-12.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. 40 ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- GRIFFIN, Susan. **Rape: The Politics of Consciousness**. Nova York: Open Road Media, 1986.
- GUNNE, Sorcha; THOMPSON, Zöe B. Introduction: *Feminism without borders: the potentials and pitfalls of retheorizing rape*. *In: _____ (Org.). Feminism, Literature and Rape Narratives: violence and violation*. Londres: Routledge, 2010. p. 1-20.
- HORECK, Tanya. **Public Rape: representing violation in fiction and film**. Londres: Routledge, 2004.
- NORONHA, E. Magalhães. **Direito Penal vol. I**. Rio de Janeiro: Editora Rideel, 2009.
- SCHMIDT, Rita T. Da exclusão, da imitação, da transgressão: o caso Celeste, de Maria Benedita Bormann. *In: _____ . Descentramentos/Convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017. p. 319-355.
- SIELKE, Sabine. **Reading Rape: the rhetoric of sexual violence in American literature and culture, 1790-1990**. Nova Jérsei: Princeton University, 2002.
- SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TELLES, Norma. Notas de uma leitura. *In: BORMANN, Maria Benedita Câmara. Duas irmãs*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014. p. 5-26.
- VIEIRA, Miriam Steffen. **Categorias jurídicas e violência sexual: Uma negociação com múltiplos atores**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.
- WALKER, Garthine. *Rereading Rape and Sexual Violence in Early Modern England*. *In: Gender & History*, v. 10, n. 1, p. 1-25, 1998.
- ZIMMERMANN, Tânia Regina. Relações de gênero e situações de violência no romance O cortiço, de Aloísio Azevedo. **Revista Cordis: História, Arte e Cidades**, n. 6, jan./jun., p. 47-75, 2011.

**POÉTICAS À DERIVA EM
BERKELEY EM BELLAGIO E LORDE,
DE JOÃO GILBERTO NOLL**

*Poetic drifting in Berkeley em Bellagio
and Lorde, by João Gilberto Noll*

Kim Amaral Bueno ¹

*Tive o cuidado de lavar as mãos e manter a promessa de não me olhar no
espelho.*

João Gilberto Noll, **Lord** (2004)

***Abstract:** Recurring topic in the modern fiction, the “travel” reverberates, in the contemporary, a kind of poetic of exile, as observed in the work of João Gilberto Noll. Important writher deceased in 2017, Noll published over thirty years several novels and short stories that have marginal characters, subjects who welcome displacement as a force of their existence. The corpus of review is consists of novels **Berkeley em Bellagio** (2002) and **Lorde** (2004). These works were written from the writer's actual experiences, that is, from two of his trips as an invited intellectual by universities in the United States and the United Kingdom, respectively. They are narratives in which they figure protagonists who depart from the periphery of the global system to its core, carrying not only epistemologies that confront the hegemonic systems of knowledge, but also with disparate sensibilities to see, to hear, to speak, to understand, finally, the other and oneself.*

Keywords:** João Gilberto Noll; **Berkeley em Bellagio; Lorde; travel; otherness.

Resumo: Motivo recorrente na ficção moderna, a “viagem” reverbera, no contemporâneo, uma espécie de poética do desterro, como se verifica na obra de João Gilberto Noll. Importante autor falecido em março de 2017, Noll publicou ao longo das últimas três décadas uma série de romances e contos nos quais figuram personagens marginais, sujeitos que acolhem o trânsito e a deriva como tônicas de suas existências, problematizando constantemente as noções de pertencimento e de fronteira. O corpus de análise deste trabalho é constituído pelos romances **Berkeley em Bellagio** (2002) e **Lorde** (2004). Tais obras foram produzidas a partir de experiências do escritor advindas da realidade factual, isto é, de duas viagens suas como intelectual convidado por universidades nos Estados Unidos e na Inglaterra, respectivamente. São narrativas nas quais figuram narradores-protagonistas que partem da periferia do sistema global para o seu núcleo, carregando não apenas epistemologias que se confrontam com os sistemas hegemônicos de conhecimento, mas também com sensibilidades díspares para ver, ouvir, falar, perceber, enfim, o outro e a si mesmo.

Palavras-Chave: João Gilberto Noll; **Berkeley em Bellagio; Lorde;** viagem; alteridade.

INTRODUÇÃO

Esta reflexão pretende ponderar sobre as possibilidades de sobrevivência da temática da viagem no contemporâneo, por meio de alguns símbolos emanados dessa tópica tão cara à tradição literária — a viagem como deslocamento, deambulação, errância — percorrendo dois romances de João Gilberto Noll: **Berkeley em Bellagio** e **Lorde**, publicados em 2002 e em 2004, respectivamente.

¹ Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Professor no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense – IFSul. E-mail: <kimamaralb@gmail.com>.

Neles, as ideias de identidade nacional e pertencimento são fortemente *questionadas*, convergindo, de certo modo, para a problemática proposta pelo VII Colóquio Sul de Literatura Comparada, qual seja, as “poéticas (d)e internacionalização”.

Como sabemos, Noll é um escritor com uma vasta obra cujas primeiras publicações datam do começo dos anos de 1980. Nascido em Porto Alegre, em 1946, entre os seus treze livros, em sua maioria romances, destacam-se **Bandoleiros**, **Rastros de verão** e **Hotel Atlântico** (romances fundamentais publicados entre os anos de 1985 e 1990); **Harmada**, ganhador do Prêmio Jabuti de 1994 (e que consta na lista dos cem livros essenciais brasileiros em qualquer gênero e em todas as épocas, organizada pela revista **Bravo!**); **Berkeley em Bellagio** (finalista do Prêmio Portugal Telecom de 2003) e **Lorde** (ganhador do Prêmio Jabuti de 2005); e, **Acenos e afagos** (finalista do Prêmio Portugal Telecom de 2009). Sua última publicação foi **Solidão Continental**, romance de 2012. O autor faleceu aos 70 anos, no final do mês de março de 2017, na cidade em que nascera e em que vivera discretamente em um pequeno apartamento próximo ao centro histórico. Seus livros já foram adaptados para o cinema e para o teatro, além de ganharem traduções em diversos idiomas e serem publicados na países latino-americanos, na Europa e nos Estados Unidos.

Os dois livros que abordo, **Berkeley em Bellagio** (2002) e **Lorde** (2014), têm em comum o fato de seus narradores/protagonistas serem escritores convidados a missões no exterior. Anônimos nas duas obras, são escritores que vivem à míngua no Brasil, com poucas vendas de suas obras, sem convites para palestras e eventos, mas que recebem o reconhecimento fora do país, semelhante ao que ocorrera com o próprio Noll. Bruno da Costa e Silva (2011), na introdução de sua dissertação de mestrado a respeito do tema, faz uma síntese interessante das empreitadas desses protagonistas viajantes, demonstrando que elas, enquanto deslocamentos ao exterior (literal – geográfico –, pois as viagens são em direção a outros países), subvertem a essência da viagem clássica cuja tônica se calcava na formação — conhecimento e amadurecimento do sujeito viajante.

Essa subversão aponta para um deslocamento interior (metafórico) deste sujeito, uma vez que a constatação de que “o olhar do estrangeiro, em Noll, seria um olhar chapado, incapaz de extrair significações do espaço, bem como do outro, com o qual se defronta” permite supor uma profunda dobra pra dentro si, alocando os sentidos e as reverberações da alteridade no plano subjetivo, íntimo: os conflitos de um homem posto em ação dentro de uma realidade objetiva por meio de um corpo físico essencial no contato com o mundo e com os elementos que o compõem — sejam paisagens, obras de arte, catástrofes e mesmo outros homens —, nestas narrativas, nada mais são do que metonímias para este sujeito que sofre mutações constantes em percursos internos de multiplicação e mutilação do próprio “eu”.

Dentro da ficção de Noll, percebemos uma profunda recusa a empreendimentos literários relacionados à coletividade com cores nacionais, ou à abordagem de temas históricos, locais, e até mesmo a negação de uma articulação linear do narrado, lançando-se a uma experiência universalizante na construção do texto, cujas as personagens, certamente, poderiam ser alocadas em indeterminadas regiões do mundo, visto que suas deambulações geográficas são, acima de tudo, reflexos de impulsos íntimos, instintivos, dos movimentos subjetivos operados na (in)consciência de cada um desses sujeitos. Errantes e à deriva, eles enfrentam processos constantes de dissolução e fragmentação de identidade.

Tais traços são comuns a todos os protagonistas do autor gaúcho. Com efeito, tratam-se de figuras solitárias e desenraizadas, enfrentando processos acelerados de envelhecimento, submetidas a uma crise existencial que as leva a experimentar uma verdadeira errância, seja pela cidade ou por algum espaço não urbano, na tentativa, na maioria das vezes, inútil de se apegar a algo ou alguém. Esse seria o sujeito que transitaria de um livro a outro do autor, num fio que interliga todas as publicações de Noll, esteja este protagonista transfigurado em mendigo, em vagabundo, em escritor iniciante, em escritor veterano, em ator decadente, em diretor de teatro ou em fazendeiro.

Em **Berkeley em Bellagio** e **Lorde** os protagonistas são intelectuais mais velhos, homens maduros, e, ao mesmo tempo, aparentemente cansados. As empreitadas a que se lançam no estrangeiro em função das atividades que supostamente exercerão junto àquelas instituições não lhes motivam do ponto de vista criativo — de certo modo, parecem nem serem muito claras para os

próprios personagens. Paloma Vidal (2010), em artigo em que realiza uma leitura de ambos os romances sob o signo da performance, destaca a indefinição que há entre “personagem” e “escritor” nestas duas obras, o que, na sua percepção, intensifica o “efeito performático” que delas emana, materializado em dois sujeitos (os protagonistas dos dois romances) que se sentem “velhos”, e que, mesmo assim, “empreendem novas travessias” (2010, p. 306). Em **Berkeley em Bellagio**, o protagonista se desloca do Brasil à Califórnia, e de lá ao vilarejo de Bellagio, na Itália; em **Lorde**, ele sai de Porto Alegre em direção à Londres, encerrando a narrativa em Liverpool.

A viagem — “um dos arquétipos temáticos e simbólicos dentre os mais produtivos [...], oferece[ndo] à literatura uma de suas grandes matérias primas” (KRYNSINSKI, 2003, p. 22), desse modo, configura-se em João Gilberto Noll menos como um movimento roteirizado e consequente, ativo e de câmbios efetivos com a alteridade — como sugere Michel Onfray (2009) em sua “Teoria da viagem” —, para se converter em um processo inesperado de decomposição e recomposição íntimas em que o “outro”, muito mais do que uma figura exógena a ser conhecida, é uma entidade que, em processo, subjaz ao “eu”, e necessita ser (re)conhecida.

BERKELEY EM BELLAGIO E LORDE

Wladimir Krynski, mais uma vez em seu texto **Discurso de viagem e senso de autoridade** (2003), postula a ideia da viagem como um “operador cognitivo”. Segundo o autor canadense, “no espaço da modernidade, ela [a viagem] se tornou um operador cognitivo que produz sem cessar um efeito estimulador nas questões de anunciação à procura do saber” (2003, p. 23). Se, de fato, a viagem é um operador cognitivo (ou, “foi”, na modernidade — supondo a sua ultrapassagem histórico-temporal, um operador cognitivo), é-o/foi-o “enquanto dialético, simbólico das trocas semânticas entre a topologia variável das mudanças e das multiplicações dos signos que produz [e/ou que produziram] o viajante-narrador, para despertar alteridades [com as quais] ele se depara.” (KRYNSINSKI, 2003, p. 23-24).

Diante desta “função” atrelada ao sentido da “viagem” dentro da modernidade (momento histórico pensando, no texto teórico acima citado, sobretudo centrado num certo ápice localizado entre os últimos cinquenta anos do século XIX e os primeiros cinquenta anos do século XX), podemos nos questionar acerca da atualidade, ou não, da potência desta operação cognitiva no momento a atual, período denominado por inúmeros teóricos como “pós-moderno”. Ou seja: podemos refletir sobre a imanência, ou não, desta função de “conhecimento” do outro atribuída à viagem — advinda, sobretudo, da estrutura tripartida da literatura definida por Roland Barthes (2013) como *mathésis*, *mimesis* e *semiosis* —, a partir dos dois romances de João Gilberto Noll, obras francamente fixadas pela crítica num ponto temporal pós-moderno.

Enquadrando Noll neste cenário temporal, Schølhammer afirma que ele:

cumprir uma trajetória que o identifica, inicialmente, como o intérprete mais original do sentimento pós-moderno de perda de sentido de referência. Sua narrativa se move sem um centro, não ancorada num narrador autoconsciente; seus personagens se encontram em processo de esvaziamento de projetos e de personalidade, em crise de identidade nacional, social e sexual, mas sempre à deriva e à procura de pequenas e perversas realizações do desejo. Acontecimentos violentos interrompem seus projetos de modo enigmático e deixam o corpo em estado de ferida e num arriscado percurso de vulnerabilidade e exposição. (2009, p. 32)

Assim, alguns aspectos sobre a produção do romancista gaúcho necessitam ser consideradas a partir de um eixo de análise que pressupõe a tônica da viagem/dos deslocamentos como ponto motivador. Ora, Schølhammer chama a atenção para um dos aspectos essenciais do pós-moderno, qual seja, o da “perda de sentido de referências”. Tal perda parece-nos substancial para o contraponto à ideia de “conhecimento” atrelada ao sentimento da viagem moderna: o movimento, neste deslocamento pós-moderno, vem a ser não o de apreensão da realidade exterior (decantada no conhecimento de si mesmo), mas sim o de seu esvaziamento. Outra questão importante depreendida das rápidas constatações acima é da crise, ou a “das crises”, que não apenas afetam, mas de fato

constituem, o sujeito pós-moderno. As identidades, antes mais estáveis e ancoradas em referências sólidas, tais como as de nacionalidade, família e sexo, são agora diluídas em possibilidades existenciais caleidoscópicas: à deriva — portanto sempre vulnerável —, o homem segue certo percurso a esmo, centrado em sua (em nossa) eterna dúvida.

No romance **Berkeley em Bellagio**, o deslocamento do protagonista começa na Universidade de Berkeley, na Califórnia, seguindo com a sua ida para a sede de uma fundação norte-americana no vilarejo italiano de Bellagio, e é concluído com o seu retorno à cidade natal, Porto Alegre. Já no romance **Lorde**, o destino do protagonista é a Inglaterra: primeiro, aportando em Londres; e, já na parte final da narrativa, dirigindo-se para Liverpool, cidade na qual o livro se encerra, sem haver retorno à cidade original, Porto Alegre. Ou seja, o que observamos são viagens realizadas a partir de motivações, do ponto de vista do enredo, semelhantes, mas com desdobramentos distintos para seus protagonistas.

Um importante ponto em comum, depreendido destas duas viagens, é aquele relacionado às ideias de “estrangeiro” e de “alteridade”, com as quais as narrativas dialogam. Os protagonistas não se deslocam de seu país de origem para desbravar, explorar ou captar possíveis particularidades das terras desconhecidas a partir de um olhar de quem vem de fora (exotópico). Notamos que o estrangeiro-viajante, nestes casos, não se apresenta como o “ser em aberto” para o novo mundo que se descortina, a partir desses deslocamentos, a partir da inserção em novas objetividades, sejam elas sociais, culturais, geográficas, estéticas e/ou econômicas.

Se, por um lado, estes protagonistas/narradores/estrangeiros/viajantes não convivem com a alteridade com o objetivo de extrair dela aprendizagem, por outro também não impõem suas identidades ou suas visões de mundo àqueles que lhes são estranhos. Estes sujeitos,

sempre em movimento, perambulando numa geografia incerta, [simbolizam o próprio] o movimento narrativo de Noll [, qual seja, uma] viagem numa paisagem obtusa em que fronteiras são abolidas, e dimensões temporais e espaciais são questionadas por trajetos errantes que cruzam um território sem claras definições, produzindo movimento hesitante em direção à Porto Alegre, a cidade que [...] simboliza a origem, o lar e a identidade que nunca serão retomados. (Schølhammer, 2009, p. 32)

Essa certa apatia, esse certo desinteresse em relação ao outro, acaba por embaralhar as cartas desse “jogo” da identidade, fazendo com que as fronteiras que existiriam entre o “eu” e o “outro” tornam-se cada vez mais difusas. A figura do “estrangeiro” presentes em **Berkeley em Bellagio** e **Lorde** não aparece de modo obrigatório em oposição ao sujeito nativo. Identidade e alteridade já não são vistas necessariamente como instâncias antagônicas, uma vez que elas se interpenetram, passando a coexistir dentro da mesma esfera. Para os protagonistas noolinos destes dois romances, o encontro com o Outro (com os elementos externos da cultura estrangeira com os quais entram em contato) parece menos essencial e menos mobilizadora das suas energias entorno de uma possibilidade de absorção do que a possibilidade de se confrontar consigo mesmo. É diante destas circunstâncias que recordamos alguns pontos da ideia de “estrangeiro para si mesmo”, tal como preconiza Julia Kristeva (1994). Para a autora, o estrangeiro “não pertence a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada.” (KRISTEVA, 1994, p. 15).

Tais constatações parecem produzir um ponto de chegada para se refletir sobre a ideia de “exotopia” desenvolvida por Krysinski, isto é, “o lugar de olhar sobre a alteridade” (p. 27, 2003). Esse conceito, cuja definição gira entorno de uma certa “posição cognitiva que permite conhecer o Outro, ao menos exteriormente através das constantes da humanidade como uma religião, a língua, o amor, o comportamento corporal [...]” (2003, p. 27), é desativada nas obras de João Gilberto Noll. A suas viagens não adotam nenhuma função libertadora, pedagógica ou edificante. Nelas, progressão, conflito e resolução tornam-se categorias inoperantes. Enquanto a viagem moderna a uma outridade histórica, geográfica e/ou experiencial forçava o herói a uma síntese do passado e um salto em sua formação, a deriva na ficção de Noll é alheia a esse tipo de dialética, materializando, de alguma maneira, a percepção de que “o estrangeiro não é nem uma raça nem uma nação. (...) Inquietante, o

estranho está em nós: somos nós próprios estrangeiros — somos divididos” (KRISTEVA, 1994, p. 190-191).

Logo, se, ao longo do século XX, a viagem funcionou como um “operador de cognição”, colocando em cena um narrador que se encontrava numa “posição exterior com relação ao objeto do seu olhar”, manifestando, dessa maneira, “sua curiosidade e seu desejo de empatia e, ao mesmo tempo, [...] seu ato representativo, mimético, para situar o sentido” — cuja interação com a alteridade se materializa “senão sob a forma de uma troca, de uma reciprocidade de signos entre o que é estrangeiro e o que é família” (KRYSINSKI, p. 23-24), no contemporâneo, a tomar como paradigmáticos os romances aqui analisados, a viagem parece sugerir muito mais uma dobra deste narrador-personagem sobre si mesmo. Nas obras de João Gilberto Noll, ela não carrega nenhuma função libertadora, pedagógica ou edificante. Progressão, conflito e resolução tornam-se categorias inoperantes. Enquanto a viagem moderna a uma outridade histórica, geográfica e/ou experiencial forçava o “herói” a uma síntese do passado e um salto em sua formação, a deriva na ficção de Noll é alheia a esse tipo de dialética.

Em **Lorde**, este escritor que parte de Porto Alegre como convidado de uma instituição britânica não leva nada consigo. É constante o questionamento do narrador sobre o que dizer aos ingleses. Parece que, para ele, no fundo, não há nada a ser dito. A própria viagem torna-se um processo de desaprendizagem. Segundo o narrador, “eles tinham chamado a seu país um homem que começava a esquecer” (2014, p. 18). Ele se questiona: como falar sobre o Brasil no estrangeiro se, para ele, “o Brasil naquelas alturas se insinuava em pura distração?” (2014, p. 18). É instigante, nesse sentido, o questionamento do escritor brasileiro quando se depara com determinado livro de imensa biblioteca lusitana localizada em uma sala de espera de um prédio centenário da instituição que o acolhe, nas primeiras horas de sua chegada a Londres. Chama-lhe a atenção um exemplar que aborda o tema do expansionismo marítimo português:

Numa das estantes havia um volume mastodôntico que eu quase nem consegui segurar com as mãos ainda meio trêmulas pelo peso das minhas malas. O título era *Expansionismo*. Pinçalo entre tantos assustava. Não sei se por referência ao tema ou o seu significado físico que parecia a cada momento se avantajaria mais. Não pude com seu peso, confesso. Devolvi-o com dificuldade ao seu lugar. E depois, de que me adiantaria bisbilhotar o expansionismo português, assunto morto, tendo eu que me preparar para uma tarefa que poderia me exigir muito além do que eu poderia oferecer? (NOLL, 2014, p. 17)

É interessante pensar a relação que parece ocorrer, no trecho, entre a o “volume mastodôntico” avistado na estante e as “malas” da personagem recém carregadas por ela. Ambos os objetos representam viagens, com significações e potências distintas em função da narrativa. Ora, o “volume mastodôntico” tem como título “Expansionismo”, aludindo às navegações portuguesas da era dos “descobrimientos”, as grandes viagens quinhentistas e seiscentistas que vieram a descortinar o restante do mundo aos europeus. Essas viagens são emblemáticas para a própria noção de “operador cognitivo”, afinal tais viagens, para muito além de uma ideia de conhecimento e aprendizagem numa esfera “pessoal”, elevaram essas ideias a uma esfera “social” de dimensões planetárias (inclusive, por meio de sua face colonial trágica). Já as pesadas malas do protagonista, cujo carregamento deixaram suas mãos trêmulas, apontam para um campo estritamente íntimo e subjetivo, em oposição ao caráter social do imenso livro. No entanto, embora tema incontornável da história humana, para o protagonista o expansionismo marítimo português se trata de um “assunto morto”, para o qual não há força, nem tempo, a perder “bisbilhotando”: este escritor precisa se dedicar exclusivamente a uma tarefa, que praticamente desconhece, a ser exercida no país estrangeiro.

No encaixe dessa espécie enigma, uma série de mutações ocorrem na personalidade (na identidade psíquica), e também no corpo, do protagonista, apontando-nos para uma espécie de performance operada nele, e por ele, que se consolida em substanciais passagens da obra, configurando-se, de certo modo, parte dessa missão enigmática articulada por um “inglês”, o homem anônimo que o recebe na capital britânica. O narrador-personagem confessa:

comprei o pó compacto num estojinho redondo. A vendedora me ajudou a encontrar o tom da minha pele. Ela parecia convicta de sua escolha. Procurei não me olhar no espelho sobre o balcão. [...] E me retirei guardando o pó compacto no bolso. Começava a querer escurecer e fui caminhando em direção ao que as setas indicavam como Trafalgar Square. Divisei de cara o prédio da *Naticional Gallery* e pensei que ali que eu ia entrar. [...] Em vez de olhar os quadros [...] fui à procura de um banheiro. Fiz xixi. O vasto banheiro vazio. Na frente do espelho percebi não haver o que esperar. Tirei a caixinha do bolso, retirei o estojo, abri-o e passei a esponja lentamente pelas faces, testa. Se alguém me visse pensaria logo na performance de algum artista. [...] Sei que eu me maquiava à perfeição.

Saí mais teso do que nunca. Ninguém mais me reconheceria, já que tinha feito uma reforma em cima de alguém que eu mesmo começava seriamente a estranhar. (NOLL, 2004, p. 29-30)

Nessa passagem de **Lorde**, a utilização de um “pó compacto” pelo narrador-personagem em frente a um espelho do banheiro do grande museu na capital britânica é reveladora do movimento performático que caracteriza a ação da personagem dentro do romance, convertendo-a em um “novo” homem. Da mesma forma que lhe parecia inútil bisbilhotar o grande volume sobre o expansionismo português pinçado de uma estante a sua chegada de viagem ainda cansado com o peso das malas, “olhar os quadros” dentro da *Naticional Gallery* também é ação que não lhe interessa: o personagem pinta a si mesmo, sobre si mesmo, na construção de um outro, potencializando o seu anonimato na metrópole desconhecida. Diante da sua constatação de que após se maquiara “à perfeição”, ninguém o reconheceria, questionamo-nos: mas antes, alguém o reconheceria? A “reforma” realizada sobre a face do escritor brasileiro por ele próprio acabara por modificar alguém — um outro — que ele mesmo já não reconhecia... Pedacos deste sujeito, metonimicamente urdidos no texto, também, por meio de imagens escatológicas tais como a da urina expelida antes da performance diante do espelho, são aos poucos jogados fora, dando lugar a assimilação de novos nacos de subjetividade e de materialidade, até que, no fim do romance, já em Liverpool, o narrador se transfigura em George, o amante:

A primeira coisa que vi foi o sol rodeado de raios tatuado no meu braço. Abaixei a cabeça para não surpreender o resto. Murmurei: Mas era no meu braço esse sol ou no de George? O espelho confirmava, não adiantava mais adiar as coisas com indagações. Tudo já fora respondido. George não tinha fugido, estava aqui.

Pois é. No espelho apenas um: ele. (2014, p. 123-124)

A tatuagem no braço é o primeiro sinal. Semelhante ao pó compacto diante do espelho do banheiro do museu, aqui uma outra “pintura”, a do sol no braço, desconstitui-lhe do que fora e o confirma, enfim, com o/um outro. A conjugação realizada entre o olhar lançado ao espelho e o olhar que o próprio espelho devolve simultaneamente ao sujeito que o contempla produz uma interessante fissura na identidade da personagem. O jogo entre eu/ele mediado pelo espelho aprofunda as incongruências jamais superadas entre o que fora e o que se tonara: impossível justapor as imagens que transitam entre realidade e virtualidade pelo no jogo de olhares entre aquele está fora e aquele que está dentro da “moldura dourada coberta de relevos”. Finalmente, a identidade essencialmente cindida deste homem que extraíra de seu de seu íntimo o estrangeiro com o qual se confrontara se (des)ajusta num residual sotaque gaúcho enunciado por entre uma máscara bárbara celta. Lemos na penúltima página do romance:

Ah sós, mirei a nudez que cabia toda no cristal, cercada de uma moldura dourada coberta de relevos.

Eu sou professor de língua portuguesa falei em português, claro, colado à margem refletido daquele corpo agora solitário, com o hálito de George que o espelho devolvia, mas o qual — ao contrário — me transmitia: sim a mim sílaba por sílaba... Eu sou professor de português, repeti o leve sotaque gaúcho, com a mesma disposição, a minha, só que em outra superfície, mais incisiva, oleosa, a melena espessa de bárbaro, a dele. (2014, p. 124)

Em **Berkeley em Bellagio**, o confronto operado entre o personagem e as mutações que operarem-se-ão sobre ele ao longo da narrativa, transformando-o, a exemplo do que ocorre em *Lorde*, em um “outro”, dar-se-á não por meio da imagem (a presença dos espelhos a produzir um constante jogo de

imagens naquele romance), mas por uma questão de linguagem verbal, de língua, conformada no texto por duas estratégias. A primeira delas diz respeito à oscilação do foco narrativo, perceptível nas primeiras páginas da obra. Ora, sabemos que o narrador predominante em João Gilberto Noll é aquele em primeira pessoa, que figura no narrado como protagonista, imprimindo suas memórias quase que imediatas à orquestração das ações que lhes dão substância. Em **Berkeley em Bellagio** a narrativa começa em terceira pessoa do singular: “Ele não falava inglês. Quando deu seu primeiro passeio pelo *campus* de Berkeley, viu não estar motivado. Saberá voltar atrás?” (NOLL, 2002, p. 9). No entanto, ao longo das próximas trinta páginas, aproximadamente, é constante a alternância entre as terceira e primeira pessoas do singular (até a estabilização do foco em primeira pessoa), a exemplo do seguinte trecho:

Quando ele chegou os Estados Unidos, tinha menos de cem dólares. A chefe do Departamento de Espanhol e Português em Berkeley o esperava no aeroporto de São Francisco toda de preto, loira, sorrindo meio culpada por tantas atribuições que o consulado americano em São Paulo tinha me causado por não ser um cara de altas formações acadêmicas, por estar desempregado, sem endereço fixo, penso eu, por tudo isso relutaram —, duas, três vezes meu passaporte voltar a Porto Alegre sem o visto [...]. (NOLL, 2002, p. 16)

A conjuração entre um “eu” e um “outro” (um “ele”) — que, em **Lorde**, ocorre por meio da imagin(ação) do narrador-personagem sobreposta a de George, diante do espelho, tornando-se uno — vai aos poucos, ao longo deste outro romance, conciliando a voz exógena à narrativa e às peripécias de seu protagonista (voz essa que enuncia em terceira pessoa) e a voz endógena do narrador-personagem, em primeira pessoa. Tal narrador-personagem, nos trechos mencionados acima, além de elucidar essa peculiar construção narratológica, também dão pistas da condição social de penúria deste escritor que parte de Porto Alegre para o exterior, e da sua profunda inabilidade com o emprego da língua inglesa — ponto, esse, de partida para a segunda estratégia da qual decorrerá a “metamorfose” no texto.

Importante lembrar que, em **Berkeley em Bellagio**, o autor visitante que narra e protagoniza o romance, diferente daquele que o faz em **Lorde** — para quem o Brasil se configurava apenas como “um afresco na abóbada da mente” para o qual já “não tinha mais vista suficiente para enxergar” (NOLL, 2014, p. 30) — carrega consigo inúmeras referências de sua cultura de origem para compartilhar com seus parceiros na instituição norte-americana. No entanto, ele não o faz justamente porque o idioma inglês, língua franca entre todos os estrangeiros das mais diversas nacionalidades que residem na Fundação que o acolhe em Bellagio, é-lhe inacessível. O personagem levava consigo os seus autores brasileiros prediletos: Clarice, Graciliano, Raduan, Caio... Levava também os filmes que habitavam o seu imaginário: **São Bernardo, A hora da estrela, O padre e a moça, Nunca fomos tão felizes...** Mas, por conta e uma espécie de interdição linguística, muito pouco consegue falar sobre eles. Até que, repentinamente, ocorre uma espécie de abertura para o idioma estrangeiro, de modo que o protagonista pondera, mais ou menos a altura do meio do romance: “[...] o que importava de fato naquele instante era que eu já pensava em inglês, já não conseguia processar um pensamento que não fosse em inglês [...]” (NOLL, 2002, p. 55). Assim, um novo homem surge, apto a interagir adequadamente na “catedral”, mas disposto a repelir os substratos afetivos resguardados pela memória de sua cultura, de sua cidade natal que se distância, cada vez mais, desse homem em que se tornara.

Tirei algo do bolso, abri o papel amarelado: era uma foto que custei a identificar... Ali estava eu na tarde ensolarada, camisa aberta ao peito, em primeiro plano numa passeata contra a Alca no verão porto-alegrense, claro, durante o Fórum Social Mundial; eu segurando um cartaz que dizia “Não à Alca” — quem tinha tirado aquela foto, por que agora dentro do meu bolso? Só tinha uma coisa a fazer com ela: apertá-la, apertá-la o suficiente até torná-la uma coisinha ínfima. Assim fiz. E enfiei-a sem dor pelo cu. Ali ela ficaria enquanto eu não cagasse, enquanto eu não cagasse ela ficaria com a memória subterrânea de uma tarde de verão em Porto Alegre [...]. (NOLL, 2002, p. 55-56)

O temor, quase profético, expresso pelo personagem nas primeiras páginas do romance, o de “se extraviar de sua própria língua sem ter por consequência o que contar” (NOLL, 2002, p. 20), parece se confirmar com a consolidação desse “novo” escritor, agora fluente numa língua que lhe era totalmente alheia, mas às custas da configuração de um novo imaginário cultural decalcado de suas experiências na periferia do capitalismo, de suas lutas — quase caricatas — anti-imperialistas. Expelida pela pressão das fezes (construção escatológica semelhante ao “xixi”, que em **Lorde** antecipa a *performance* decisiva do protagonista no banheiro da Naticional Gallery; ou ao esperma de George, que lhe fecunda a radical metamorfose em que se encontrara ao acordar, como um Gregor Samsa capaz de transar com o inseto em que se tornara) a identidade e o pertencimento são expulsos do corpo: este novo “outro” que surge e que passa a habitar aquele velho “eu” necessita de espaço: esvaziam-se os bolsos, esvazia-se o ânus... A planície porto-alegrense, a beira do Guaíba, num verão escaldante, da lugar a uma cratera, vazia, na subterrânea memória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatamos, a despeito de certas nuances nos rumos das narrativas e nos “destinos” dos narradores-protagonistas, que ambos os romances desativam, na pós-modernidade, a função essencial da viagem moderna, a saber, a de “operador cognitivo”. A relação com a alteridade, confrontada no estrangeiro, exterior ao sujeito que parte, nas obras, do sul do Brasil em direção à América do Norte e (ou) à Europa — e as eventuais possibilidades de troca na (quase) inevitável dialética dos contatos — é relegada a um plano secundário, substantivando e problematizando a relação consigo mesmo. Estes dois romances de João Gilberto Noll materializam, enfim, no plano literário, a formulação teórica de Julia Kristeva, na qual especula-se que

o meu mal-estar em viver com o outro — a minha estranheza — repousa numa lógica perturbada que regula esse feixe estranho de pulsão e de linguagem, de natureza e de símbolo que é o inconsciente, sempre já formado pelo outro. É por desatar a transferência — dinâmica maior de alteridade, do amor/ódio pelo outro, da estranheza constitutiva do nosso psiquismo — que, a partir do outro, eu me reconcilio com a minha própria alteridade-estranheza, que jogo com ela e vivo com ela. (KRISTEVA, 1994, p. 190-191)

No romance **Lorde**, o protagonista encerra a narrativa de modo enigmático, tomando um táxi em direção ao “cemitério mais antigo da cidade” (2014, p. 126). Aludindo a uma imagem recorrente na obra nolliana, o narrador-protagonista cruza o cemitério rapidamente, pula o muro em ruínas e se embrenha numa espécie de “floresta encantada”, onde adormece. Desta feita onírica o personagem obtém a única “aprendizagem” possível a esse homem depois de suas mutações múltiplas: “aceitar” — aceitar a sua irrefutável deriva. Já no romance **Berkeley em Bellagio**, o personagem retorna a Porto Alegre, mas agora a cidade já é outra. A nova Porto Alegre é representada, na obra, como um espaço de multiculturalismo alternativo, estabelecendo um contraste com o vilarejo de Bellagio: “Porto Alegre, extremo sul do Brasil, cidade que costuma sediar o fórum social mundial e que passará a ouvir mais e mais línguas: afegãos, palestinos, hindus, africanos [...]” (2002, p. 89). A cidade parece estar aberta para os estrangeiros de países também à margem, disposta a “acolhê-los nessa aflitiva estranheza que é igualmente a deles e a nossa” (2002, p. 92).

Mesmo retornando a sua cidade natal, o escritor que partira em viagem não deixa de se identificar como um forasteiro. Estranho àquele lugar, àquela língua, àquela gente, ele não se furta de pedir informação sobre algum curso de português — aquela que é, ou que fora, sua língua materna. Hospeda-se num hotel, pois esquecera o endereço da sua casa. São circunstâncias como estas que nos permitem afirmar que a experiência dos protagonistas no exterior pode ser lida como um exercício de assunção da condição da estranheza, constituinte do próprio sujeito, consolidada, agora, num eventual retorno à (incompreendida) origem. O questionamento acerca de “como poderíamos tolerar o estrangeiro se não nos soubermos estrangeiros para nós mesmos?” (KRISTEVA, 1994, p. 191) ganha uma formulação literária quase que extrema nas narrativas do autor gaúcho, de modo que é possível, enfim, concluir que, tanto em **Berkeley em Bellagio** quanto em **Lorde**, a língua, o corpo, a casa e a

cultura não garantem uma identidade estável, sendo elementos tão precários que há, inclusive, o risco de não os reconhecer, mesmo quando (re)encontrados.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

COSTA E SILVA, B. da. **Figurações do estrangeiro em *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, de João Gilberto Noll**. Dissertação (Mestrado em Letras/Literatura brasileira) – PPG Letras/UFMG. Belo Horizonte, 2011.

KRISTEVA, J. **Estrangeiro para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KRYSINSKI, W. Discurso de viagem e senso de alteridade. **Organon**: Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 17, n. 34, p. 21-43, 2003.

NOLL, J. G. **Berkeley em Bellagio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NOLL, J. G. **Lorde**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

ONFRAY, M. **Teoria da viagem**: poética da geografia. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SCHØLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

VIDAL, P. A escrita performática de João Gilberto Noll. **Teresa**: revista de literatura brasileira, São Paulo, v. 1 n. 10/11, p. 300-311, 2010. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/teresa/issue/view/8766>>. Acesso em: 6 jun. 2020.

VIAGEM E ALTERIDADE: A PAISAGEM LITERÁRIA DA ITÁLIA DE GOETHE

*Voyage et altérité: le paysage littéraire
de l'Italie de Goethe*

Renato Barros de Castro¹

Résumé: Ce travail traite de la construction du paysage et de l'altérité dans l'œuvre *Voyage en Italie* (1816 et 1817) de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) dès la vision des penseurs français Michel Collot (1952-) et Paul Ricœur (1913-2005), selon exprimée dans les œuvres *Poétique et philosophie du paysage* (2013) et *Soi-même comme un autre* (1991), respectivement. En le distinguant du concept de paysage géographique, Collot souligne l'existence d'un paysage énigmatique, intraduisible et mobile. Ayant l'altérité entre ses principaux éléments constitutifs, il se présente comme une construction permanente où la surprise et l'imprévu entrent en jeu. Ricœur, à son tour, avec des concepts liés aux différentes modalités de permanence dans le temps, cherche à élaborer une "herméneutique du soi" passant par une "herméneutique de l'action", en affirmant que l'individu est capable de comprendre à soi-même travers la narrative de ses expériences; en même temps, l'action humaine elle-même peut être considérée comme un texte à interpréter: devant tels perspectives, le *Voyage en Italie* de Goethe, où l'on perçoit la formation du soi travers le contact avec un nouveau paysage, sera analysé. Enfin, en tant que médiateur de la diversité et traducteur de la subjectivité, le paysage est un espèce de scénario ouvert et en mouvement dans lequel l'auteur met en marche son œuvre-vie, et, ensuite, son œuvre d'art, c'est à dire, son récit de voyage.

Mots-clef: altérité; voyage; littérature comparée; philosophie; paysage.

Resumo: Este trabalho aborda a construção da paisagem e da alteridade na obra *Viagem à Itália* (1816 e 1817), de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), por meio da ótica dos pensadores franceses Michel Collot (1952-) e Paul Ricœur (1913-2005), conforme expresso nas obras *Poética e filosofia da paisagem* (2013) e *O si-mesmo como um outro* (1991), respectivamente. Distinguindo-a do conceito de paisagem geográfica, Collot aponta a existência de uma paisagem enigmática, intraduzível e móvel. Ela tem a alteridade como um dos seus principais elementos constitutivos, apresentando-se como uma permanente construção, onde entram em cena a surpresa e o inesperado. Ricœur, por sua vez, mediante conceitos ligados às modalidades distintas de permanência no tempo, busca elaborar uma "hermenêutica do si" que passa por uma "hermenêutica da ação", afirmando que o indivíduo se torna apto a compreender a si mesmo ao narrar suas experiências; ao mesmo tempo, a própria ação humana pode ser encarada como um texto a ser interpretado: ante tais perspectivas, a *Viagem à Itália*, de Goethe, na qual se percebe a formação do "eu" por meio do contato com uma nova paisagem, será analisada. Afinal, como mediadora da diversidade e tradutora da subjetividade, a paisagem é uma espécie de cenário aberto, em movimento, no qual o autor põe em marcha sua "obra-de-vida" e em seguida sua obra de arte, isto é, o próprio relato de viagem.

Palavras-Chave: alteridade; viagem; literatura comparada; filosofia; paisagem.

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: <renatobdecastro@gmail.com>.

INTRODUÇÃO: TRADUZIR UM LUGAR

Na obra **Breviário do Brasil**, a escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís (2016) constata que os lugares podem, muitas vezes, ser como pessoas. De acordo com a autora nascida na cidade do Porto, “quanto mais uma cidade, região ou lugar se serve dos argumentos que os afectam nas suas alterações, ou circunstâncias propícias às alterações, mais parece que eles são pessoas e não limites simplesmente urbanos ou rurais” (BESSA-LUÍS, 2016, p. 81).

Mais do que exemplificar a possibilidade de personificação dos lugares, a assertiva de Bessa-Luís (2016) leva a refletir sobre a surpresa deparada por todo aquele que se propõe a “decifrar” um lugar: tal tarefa seria mesmo realizável? É possível “traduzir” um lugar visitado?

Viagem à Itália, de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), constitui-se uma ambiciosa tentativa nesse sentido, remetendo à ideia de que trata Roland Barthes (1988) no texto **A luz do Sudoeste**, contido na obra **Incidentes**: “Ler uma terra é antes de tudo percebê-la segundo o corpo e a memória, segundo a memória do corpo. Creio que é a esse vestíbulo do saber e da análise a que está devotado o escritor” (BARTHES, 1988, p. 17).

Produzida inicialmente entre 1786 e 1788, retomada quase quatro décadas depois e publicada apenas em 1816 e 1817, **Viagem à Itália** deixa transparecer uma constante busca de Goethe em transmitir o que não se consegue por meio de palavras: o contato com uma terra estrangeira que lhe fora apresentada apenas por meio de livros, de pinturas e do ouvir dizer.

Obra de caráter enciclopédico, a **Viagem** transita entre o plano físico e o intelectual, de modo que os menores encontros são objeto da atenção detalhada e minuciosa do autor. Assim, uma simples pedra no caminho pode desencadear toda uma análise sobre a mineralogia, as condições do solo ou a formação geológica de uma determinada região.

A viagem é feita sob anonimato (Goethe já era um escritor famoso à época de sua partida em Karlsbad, a 3 de setembro de 1786), e logo lhe desvela, ao vivo, visões pictóricas da Itália sonhada. Em meio às mais variadas descrições, no entanto, o autor sente que algo lhe falta. Visitando o Lago de Garda, por exemplo, ele deixa escapar que (grifo meu) “*não há palavras para descrever a graciosidade dessa região tão ricamente habitada*” (GOETHE, 2017, p. 50).

Logo a seguir, ao relatar uma viagem de mula (como Robert Louis Stevenson faria na região das Cévennes, mais tarde), o autor destaca novamente a impossibilidade de transmitir o que sente ante a paisagem avistada, ao passar desta vez pelo Vale do Rio Ádige, a caminho de Verona (grifo meu): “*Não se pode reproduzir em palavras o encanto dessa nova região que se descortina à medida que se desce (rumo ao rio)*” (GOETHE, 2017, p. 50).

Assim, em inúmeras outras ocasiões ao longo do seu relato de viagem, o autor alemão depara-se com o caráter “intraduzível” da paisagem, mencionando a incapacidade de transmiti-lo ao leitor². Ao mesmo tempo, ele alterna descrições geográficas com passagens de grande apuro estilístico e refinamento intelectual: é desse modo que continua a percorrer o caminho, tentando transmitir todo o enlevo que a paisagem italiana comunicou a si próprio, diretamente, isto é, sem o intermédio das palavras.

Para entender melhor o percurso de Goethe, é possível recorrer à distinção dos conceitos de “paisagem geográfica” e “paisagem literária” de que trata o pensador francês Michel Collot (2013) na obra **Poética e filosofia da paisagem**. Antes, porém, é preciso realizar um outro itinerário, a saber, aquele relativo ao contexto no qual Goethe realizou a viagem de que resultaria sua obra: ela se tornaria um marco não só da sua vida, mas também de todo o Classicismo alemão, levando o autor a superar a estética *Sturm und Drang*, responsável por projetar a Alemanha no panorama literário da Europa.

² Um sinônimo para “intraduzível” seria o termo “indireto”, como Roland Barthes utiliza na obra **O rumor da língua**, de 1984.

FRONTEIRAS ENTRE CLÁSSICO E ROMÂNTICO

A falta de fronteiras definidas é uma das maiores marcas da literatura alemã em todos os tempos, pois esta diz respeito não apenas à literatura escrita em língua alemã, mas também à literatura produzida na Alemanha. Entender a literatura alemã é, antes de tudo, perceber que ela ultrapassa fronteiras, englobando não apenas outros países e regiões, mas variações linguísticas e dialetos.

Por motivos como esse, na obra **A história concisa da literatura alemã**, Otto Maria Carpeaux (2013) a define como “a literatura escrita em língua alemã”, destacando que, diferentemente do que ocorre em relação a diversas outras nações, a literatura alemã não é um organismo homogêneo. Conforme esclarece:

A Alemanha nunca teve fronteiras certas. Na Europa oriental, grupos compactos de língua alemã vivem em países que nunca pertenceram à Alemanha. [...] A literatura alemã não é, portanto, somente a dos alemães na Alemanha. Também inclui as atividades literárias na Áustria, Suíça e Alsácia e dos alemães no Báltico; e de certos quistos de literatura alemã encravados em outros países; basta lembrar a Praga de Rilke e Kafka. (CARPEAUX, 2013, p. 9)

Um dos momentos mais importantes dessa literatura foi o movimento conhecido como *Sturm und Drang*, ou seja, o Pré-romantismo alemão, diretamente influenciado pelas ideias do filósofo iluminista Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e pelo advento da Revolução Francesa (1789), como atesta Rüdiger Safranski (2010) na obra **Romantismo, uma questão alemã**: “Como nenhum outro acontecimento político, ela deu impulso aos intelectuais alemães. O irrompimento dos primeiros românticos é o *Sturm und Drang* que passou pela revolução” (SAFRANSKI, 2010, p. 31). Para o autor, a representatividade do referido acontecimento histórico impactou os intelectuais alemães com a percepção do começo de uma nova era, confirmando que o ato de pensar e escrever não apenas interpretam o mundo, mas também são capazes de transformá-lo efetivamente.

A tradução do termo *Sturm und Drang*, emprestada de uma peça dramática de Friedrich Maximilian Klingler (1752-1831), recebeu diversas variações em língua portuguesa, como “Tempestade e ímpeto” e “Tempestade e impulso”, dentre outros. A contestação da razão e o culto ao sentimento estavam entre suas principais premissas, promovendo uma valorização da natureza em detrimento das convenções sociais, bem como a sobreposição dos valores do povo aos daqueles da aristocracia do Antigo Regime: uma estética revolucionária, em suma, que encontrava abrigo na figura do “gênio”, ou seja, aquele que consegue criar um mundo próprio sem seguir modelos e regras preestabelecidas.

Na Alemanha, Goethe e Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) foram seus principais representantes. Suas obras, no entanto, também ultrapassariam essa estética, que não apenas alinhou a literatura alemã ao panorama das artes europeias em seu momento de insatisfação com o Antigo Regime, como também lhe conferiu enorme vulto.

Da fase *Sturm und Drang*, as principais obras do jovem Goethe são, além de boa parte de sua produção poética (como **Viagem ao Harz no inverno**), a peça **Götz von Berlichingen** (1773), o romance epistolar **Os sofrimentos do jovem Werther** (1774) — um dos marcos da estética romântica — e o drama **Fausto Zero** (*Ur-Faust*), de 1775.

Seguindo o modelo epistolar de Richardson e o sentimentalismo de Rousseau, a projeção internacional de *Werther* em sua época foi particularmente notável, e contribuiu para que Goethe fosse acolhido na sociedade weimariana, aonde chegou a convite do príncipe herdeiro de Weimar (na Turíngia, Alemanha), Carlos Augusto, em 7 de novembro de 1775, ingressando no ano seguinte nos serviços do Estado e recebendo em 3 de junho de 1782 o título de nobreza, conferido pelo Imperador José II.

Passando a desempenhar cargos públicos importantes, o jovem impetuoso teve de disciplinar-se para conseguir se adequar a essa nova esfera social, de modo que as obrigações burocráticas crescentes contribuíram para fazê-lo se sentir limitado tanto em sua atuação artística quanto na vida

pessoal. A paixão impossível por Charlotte von Stein (1742-1827), a seu turno, reforça a sensação de sufocamento, e assim o autor viaja a Karlsbad, de onde foge para a Itália, comunicando o fato a apenas duas pessoas: a própria Charlotte e o príncipe herdeiro.

O deslocamento em direção ao sul, na verdade, é também uma tentativa de conciliar-se consigo mesmo. Inaugurando essa nova fase, porém, Goethe guarda a experiência do *Sturm und Drang*, que, não raras vezes, virá à tona em seu relato (com notas tomadas ao calor do momento e reescritas mais tarde). Na Itália, ele irá retomar três obras iniciadas em Weimar, aplicando-lhes um formato clássico: **Ifigênia em Táurida** (escrito em prosa no ano de 1779 e retomado em verso mais tarde, em 1786, sendo finalizado em 1787), **Egmont** (1775, 1787) e **Torquato Tasso** (1780/1781, 1787-1789). Este último, por exemplo, aborda o tema do antagonismo “artista *versus* sociedade”, em que é possível perceber o conflito do autor dividido entre o jovem intempestivo de outrora e o Goethe “domesticado”, “disciplinado” pela corte de Weimar, uma vez tornado homem público com funções de Estado.

No drama em questão, o personagem Tasso retoma o tema do homem diante de sentimentos tempestuosos, como em *Werther*, porém dessa vez no cenário de uma Roma renascentista. Julgando-se rejeitado pelo seu protetor e também pela mulher amada, Leonor (inspirada em Charlotte von Stein, assim como a personagem principal de **Ifigênia**), o protagonista descobre enfim a possibilidade de, pelo menos, conseguir transmitir o seu sofrimento, conforme os deuses lhe concederam.

Na obra **Da Alemanha** (1813), **Madame de Staël** (1766-1817) compara o Goethe *Sturm und Drang* ao Goethe classicista, afirmando já não possuir o autor alemão o mesmo ardor dos tempos em que escrevera *Werther*: “Dir-se-ia que a vida não o atinge e que ele a descreve somente como pintor: no presente, ele atribui um maior valor aos quadros que nos apresenta do que às emoções que sente; o tempo tornou-o espectador” (STAËL, 2016, p. 160). A autora faz também uma curiosa distinção entre clássico e romântico, ligando o primeiro não à aceção de algo “perfeito”, mas à poesia da Antiguidade, enquanto aponta o segundo como dependente das tradições cavaleirescas da Idade Média, numa divisão a remeter a duas eras do mundo, a saber, cristianismo e paganismo.

Na obra **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**, o filósofo Walter Benjamin (1892-1940), a seu turno, esclarece que a teoria da arte dos primeiros românticos e a de Goethe são opostas em seus princípios, explicando da seguinte forma a divergência entre ambos: “[Para os românticos,] na totalidade das obras realiza-se a infinidade da arte; Goethe a determina como unidade na pluralidade — ou seja: na pluralidade das obras sempre novamente se encontra a unidade da arte” (BENJAMIN, 1993, p. 120).

Além da oposição aos valores românticos, a transformação estética em Goethe é melhor compreendida pelo leitor de hoje, a propósito, pela distinção básica de dois termos, a saber, Classicismo (*Klassik*) e clássico (*klassisch*), conforme esclarecem Heise e Röhl (1986). Para as autoras, o primeiro diz respeito a um estilo baseado em valores da Antiguidade; Goethe e Schiller são seus principais representantes no contexto da literatura germânica, motivo pelo qual esse período literário (o Classicismo alemão) é demarcado por datas ligadas às biografias de ambos: 1786 e 1805, respectivamente, data da viagem de Goethe à Itália e morte de Schiller.

O conceito de clássico, a seu turno, diferencia-se por implicar juízo de valor ou qualidade notável de um autor, de uma época, de uma literatura (ou seja, diz respeito a algo “universalmente reconhecido”). Nesse contexto, as autoras esclarecem que a época clássica “não se limita necessariamente a Goethe e Schiller, representantes do estilo literário denominado Classicismo, podendo também abranger autores como Hölderlin ou Kleist, que contribuem para a riqueza e importância dessa fase áurea da cultura alemã” (HEISE e RÖHL, 1986, p. 33).

Tal distinção faz-se importante ainda por um outro motivo: fora da Alemanha, e especialmente no mundo latino, os autores do Classicismo alemão são em geral considerados românticos, como rememora Erwin Theodor (1980). Na obra **A literatura alemã**, Bandet (1989), oportunamente, divide a vida de Goethe em quatro períodos, concernentes à transformação de sua estética (note-se o fato de coincidir novamente a viagem à Itália com o Classicismo alemão): a juventude (1749-1775), a primeira estada em Weimar (1775-1786), a viagem à Itália e o Classicismo weimariano (1786-1805), e, por fim, a velhice (1805-1832) (BANDET, 1987, p. 44).

Ante o exposto, é preciso notar que a longa atuação de Goethe, com uma obra a abranger vários períodos históricos, o faz reconhecido pela crítica como um autor clássico (no sentido de modular), classicista (representante de um período expressivo da literatura alemã), pré-romântico (integrante do *Sturm und Drang*) e romântico (conforme denominação utilizada para se referir a ele em muitos países, além de se levar em consideração que muitos críticos sequer fazem a distinção entre estes dois últimos termos, utilizando-os como sinônimos).

Ressalte-se, por fim, que se o *Sturm und Drang* foi um movimento promovido pela juventude, desprendido da busca pelos ideais clássicos e de insubordinação à ordem social preestabelecida, o Goethe de Weimar irá amadurecer em meio a um reduto da aristocracia germânica, com suas regras e gosto pelo tradicional, pelo clássico, retomando os ideais da Renascença, a qual, conforme explica Carpeaux (2013), a Alemanha não conseguiu acompanhar por conta do advento da Reforma Protestante (1517-1648).

O “GRAND TOUR”

Retomando-se o deslocamento de Goethe à Itália, o autor alemão partiu em 1786 para uma aventura conhecida como “*Grand Tour*”, como era chamada a viagem de formação dos aristocratas europeus dos séculos 17 e 18, geralmente na companhia de um tutor, proporcionando o contato direto com o mundo da Antiguidade, antes restrito a livros e quadros.

O pesquisador Luigi Monga (1996) classifica o “*Grand Tour*” como sinônimo de “viagem fálica”, afirmando que o ato de viajar costumou ser considerado, de certo modo, uma conquista, relacionada — embora erroneamente — a uma atividade restrita ao universo masculino: “O *Grand Tour*, em que alguém se compromete de modo a estudar as antiguidades da Itália, foi também uma *apropriação* de relíquias e obras de arte pelo (homem) viajante, que os levou de volta ao seu país” (MONGA, 1996, p. 31-32) [minha tradução].

Desse modo, o pesquisador discorda sobre haver algo de inerentemente masculino a essa atividade, mencionando que mulheres também realizaram o “*Grand Tour*”, a exemplo de Lady Whetewall, ainda no século 17, cujo relato, porém, não recebeu a mesma atenção que os produzidos por homens: de um modo ou de outro, Monga (1996) aponta o papel pioneiro das mulheres viajantes como um passo na direção da igualdade de gênero.

Um exemplo emblemático da realização do “*Grand Tour*” na ficção europeia (elucidativo tanto no que diz respeito à sua prática quanto à discussão mencionada por Monga) encontra-se no conto **Bárbara, da casa de Grebe**, do escritor inglês Thomas Hardy (1840-1928). Se, por um lado, nele é possível notar detalhes do empreendimento de uma viagem de formação à Itália — destino por excelência do “*Grand Tour*” —, por outro também se percebe a exclusão da figura feminina dessa atividade cujo privilégio, em geral, apenas (alguns) homens tinham o direito de realizar.

Na narrativa de Hardy, Edmond Willowses, após fugir e casar-se em segredo com a protagonista da história, de condição social considerada superior à sua, é acolhido a contragosto pelos sogros aristocráticos. O pai de Bárbara, Sir John Grebe, impossibilitado de anular o casamento e receoso da sorte da filha, decide investir recursos para que Willowses esteja à altura da casa, enviando-o para uma viagem de formação:

Assim, tendo vivido quase dois meses juntos, não se opuseram à proposta que Sir John fez de fornecer os recursos necessários para que Edmond Willowses passasse um ano viajando pelo continente na companhia de um tutor, assumindo o rapaz o compromisso de se dedicar com diligência máxima às instruções deste último, até alcançar o grau de refinamento interior e exterior que se exigia do marido de uma moça como Bárbara. (HARDY, 2018, p. 109)

Enquanto isso, Bárbara é desaconselhada a acompanhar o marido para não comprometer a dedicação integral aos estudos itinerantes, que envolvem diferentes disciplinas e saberes: “Ele teria de se aplicar no estudo das línguas, maneiras, história, sociedade, ruínas e tudo o mais que se lhe apresentasse sob os olhos” (HARDY, 2018, p. 109). O narrador, por sua vez, justifica da seguinte

forma o fato de a protagonista se comprometer a não desviar o marido dos estudos: “Um argumento irrefutável e de sábia presciência” (HARDY, 2018, p. 110).

A formação de Bárbara, ante tal lógica, não é sequer cogitada por ela mesma ou por qualquer outro personagem. Na narrativa de Hardy, cabe à esposa apenas o papel passivo de acompanhar as aventuras e a evolução intelectual do marido, que lhe escrevia contando de momentos como a travessia do Monte Cenis sob a tempestade, no lombo de uma mula, em uma perigosa travessia que quase lhe custaria a vida.

Desse modo, o único papel destinado a Bárbara pelo narrador é o de concordar com a decisão paterna de ter enviado Willowes em viagem, acompanhando suas aventuras apenas por meio de cartas em que lhe são relatadas o deslumbre com as paisagens da Itália e lhe fazem perceber o desenvolvimento intelectual do marido.

PAISAGEM GEOGRÁFICA E PAISAGEM LITERÁRIA

Apresentadas as discussões concernentes ao “*Grand Tour*”, a obra **Viagem à Itália**, representativa de sua realização, é considerada, ainda hoje, um marco da narrativa de viagem. Assim como ocorre no conto de Hardy, ela pretende mostrar a formação intelectual de alguém por meio do contato com uma nova paisagem: se essa é uma viagem de formação, porém, que paisagem exatamente seria essa?

Para melhor compreender o percurso de Goethe em seu “*Grand Tour*”, é possível recorrer ao conceito de paisagem de que trata Michel Collot (2013). Para o teórico, “a paisagem é um espaço percebido, ligado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região que se oferece ao olhar de um observador” (COLLOT, 2013, p. 17). A paisagem constitui, assim, o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista, pois, para o autor, “é o olhar que transforma um local em paisagem” (COLLOT 2013, p. 18).

Muitas vezes, ao longo de sua **Viagem à Itália**, Goethe se depara justamente com a dificuldade de “traduzir” as paisagens que vê, de mostrar o seu ponto de vista. Quanto mais viaja pelo interior do país, mais ele percebe que as palavras não são suficientes para transmitir o que sente diante delas.

Esse caráter “intraduzível” pode ser explicado por meio de dois conceitos de que trata Collot (2013), a saber, “paisagem geográfica” e “paisagem literária”, como referido. De acordo como teórico, a paisagem geográfica implica imobilidade, desconstrução, enquanto a paisagem literária, a seu turno, está em constante transformação, é algo móvel, que surpreende pela sua novidade e permanente mutabilidade: ela está sempre sendo dita de uma forma diferente e inesperada, surpreendendo o próprio enunciador.

É possível cotejar, a seguir, dois exemplos desses tipos de paisagem presentes na **Viagem** de Goethe. No primeiro deles, note-se uma descrição da “paisagem geográfica”, em que o autor descreve o solo e as condições atmosféricas:

O caminho se fazia agora por uma encosta que separava o vale do Ádige do nível do mar. As águas primordiais parecem ter atuado aqui dos dois lados em formidáveis torrentes, provocando assim, por erosão, o surgimento desses colossais aterros de quartzo granulado. Em épocas tranquilas, formou-se ali um solo fértil [...]. Como agora a grande cadeia de montanhas ficou para trás, o ar mostra uma qualidade totalmente nova. Isso pode ser percebido nos diferentes tons de azul adquiridos pela paisagem, uma vez que a atmosfera está carregada de vapor. (GOETHE, 2017, p. 50-51)

No trecho seguinte, de outro modo, é possível entrever o caráter intraduzível da paisagem de que fala Collot (2013), percebendo-se a formação de uma paisagem literária no itinerário de Goethe:

O rio Ádige corre agora mais manso e forma largas ilhas de seixos em muitos pontos. Tudo o que aqui se transforma e altera faz lembrar o mais belo quadro. As tranças das mulheres, o peito nu dos homens e seus leves casacos, os magníficos bois que eles conduzem da feira para casa [...] tudo forma um quadro vivo e movimentado como um Heinrich Roos [1631-1685]. E quando a noite chega, no ar tépido, poucas nuvens repousam sobre as montanhas,

antes paradas do que se movimentando no céu, e quando ao fim da noite a algazarra dos grilos começa a se fazer ouvir mais alto, a gente por fim se sente em casa neste mundo, não como se estivesse escondido ou no exílio. (GOETHE, 2017, p. 40)

Note-se, neste último trecho, o processo de construção da paisagem, a começar com mais uma descrição do Ádige (região que já havia deixado o autor “sem palavras”): dessa vez, Goethe se refere a um local isolado no interior da Itália o qual, para muitos, pode ser considerado inexpressivo, que simplesmente não é existente no mapa. Para ele, porém, é um lugar onde não se sente estrangeiro; muito ao contrário, sente-se profundamente acolhido, como estivesse em sua própria casa, ou, até mesmo, como se o mundo fosse a sua própria casa.

O espaço (uma região no interior da Itália) e o tempo (uma noite em setembro de 1786, data do referido relato) convergem, portanto, para a constituição de uma paisagem, isto é, para a construção de algo novo: um lugar em uma parte ignorada do mundo onde o autor encontra a si mesmo, desenhando assim uma *paisagem íntima* compartilhada com o leitor.

Toda paisagem decifrável, ressalte-se, não é literária. A paisagem ligada à construção, à criação, é a que pode ser considerada literária, artística. Como ressalta Collot (2013), a paisagem não é a região, mas um aspecto da região tal como se apresenta ao olhar de um observador, distinguindo-se assim da extensão, objetiva, geométrica ou geográfica (COLLOT, 2013, p. 26). A paisagem, dessa forma, torna-se mediadora da diversidade, o meio pelo qual o indivíduo consegue obter traduções da subjetividade.

O SI-MESMO COMO UM OUTRO: TRADUZIR A SUBJETIVIDADE

Em **Tempo e narrativa**, o pensador francês Paul Ricœur (2010) desenvolve uma teoria da narrativa abordando a problemática da identidade pessoal e sua articulação com a dimensão temporal da existência humana, apontando para o entrecruzamento entre história e ficção, em que ambas “só concretizam suas respectivas intencionalidades tomando de empréstimo a intencionalidade da outra” (RICŒUR, 2010, p. 311).

Tal investigação é aprofundada na obra **O si-mesmo como um outro**, em que o autor enfoca a contribuição da identidade pessoal como constituição do si, levando-se em consideração que “a compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada” (RICŒUR, 1991, p. 138).

Para chegar a essa premissa, o teórico estabelece uma distinção essencial entre os conceitos de *mesmidade* e *ipseidade*, bem como a dialética que as envolve, sempre levando em conta a questão da permanência no tempo:

A identidade-ipseidade [cobre] um espectro de significações desde um polo extremo onde ela recobre a identidade do mesmo até o outro polo extremo onde se dissocia dela inteiramente. Esse primeiro polo pareceu-nos simbolizado pelo fenômeno do caráter, pelo que a pessoa se torna identificável. Quanto ao segundo papel, é pela noção essencialmente ética da manutenção de si que ele nos pareceu representado. A manutenção de si é para a pessoa a maneira de se comportar tal que o outro possa contar com ela. Porque alguém *conta* comigo, eu sou responsável por minhas ações diante de um outro. (RICŒUR, 1991, p. 195)

Tem-se, portanto, para Ricœur (1991), duas modalidades distintas de permanência no tempo, às quais podem recorrer um indivíduo que queira falar de si mesmo: a palavra considerada (promessa) e o caráter. A primeira, ligada a uma manutenção de si, diz respeito a uma pessoa escolher deliberadamente continuar a ser o que esperam dela, cumprindo uma expectativa alheia a seu próprio respeito e mantendo a palavra dada em consideração a outra pessoa (em suma, entra em cena um componente ético).

Já a segunda modalidade, o caráter, refere-se ao conjunto das marcas distintivas (identificações e hábitos adquiridos) que permitem reidentificar um indivíduo humano como o mesmo: “Ele (o caráter) acumula a identidade numérica e qualitativa, a continuidade ininterrupta e a

permanência no tempo. É por esse meio que ele designa de modo emblemático a mesmidade da pessoa” (RICŒUR, 1991, p. 144).

Observando-se a vida e obra de Goethe, é possível perceber esse conflito entre o jovem impetuoso e o alto funcionário de Weimar, tal como o artista expressou no drama **Torquato Tasso**. A opção de Goethe por “disciplinar-se”, ajustando-se ao que a corte weimariana esperava dele em lugar de dar vazão aos próprios impulsos, parecem delinear com clareza a referida manutenção do si de que trata Ricœur (1991). “Enquanto Tasso rompe as barreiras da sociedade e do comportamento palaciano, em sua ânsia por possuir Leonor, renuncia Goethe a Carlota (Charlotte), desvencilhando-se na prática da ‘genialidade demoníaca’ do período anterior”, como esclarece Erwin, referindo-se ao Goethe do *Sturm und Drang* (1980, p. 73).

Pré-romântico e escritor a serviço do Ducado de Weimar, Goethe, como poucos autores, conseguiu entrelaçar vida e obra, paradoxalmente alcançando uma marca a ser consagrada como típica do Romantismo³. Como explica Carpeaux (2013): “A maior obra de arte de Goethe é sua própria vida; mas essa vida é uma obra de arte clássica. É a história de um temperamento romântico que, disciplinando-se, se transforma em estátua de si próprio” (CARPEAUX, 2013, p. 73). Entre todos os romances de formação da literatura alemã, portanto, o autor aponta a biografia de Goethe como o maior deles, ultrapassando as fronteiras de estéticas bastante conflitantes.

Ainda na busca por uma “hermenêutica do si”, Ricœur (1991) dá relevo a uma “hermenêutica da ação”, afirmando que o indivíduo se torna apto a compreender a si mesmo ao narrar suas experiências, ao mesmo tempo em que a própria ação humana pode ser encarada como um texto a ser interpretado: um dos principais objetivos da hermenêutica, no entendimento da filosofia de Ricœur (1991), é exatamente estipular a condição dessa possibilidade de interpretação do si.

Do mesmo modo, é possível identificar como um dos principais objetivos da **Viagem à Itália** tal busca pela interpretação do si, da parte de Goethe, sobretudo quando ele retoma, cerca de quatro décadas depois, as notas redigidas quando esteve no país, tentando dar uma forma “acabada” à própria existência e ao seu itinerário, configurando assim uma espécie de “estetização da existência”, conforme expressão utilizada por Michel Onfray (2015) em sua **Teoria da viagem**.

Um outro ponto importante ressaltado por Ricœur (1991) diz respeito ao fato de o indivíduo, compreendido como personagem de uma narrativa, ser uma entidade indistinta de suas experiências, uma vez que divide o regime da própria identidade com a história relatada: “A narrativa constrói a identidade do personagem, que podemos chamar sua identidade narrativa, construindo a da história relatada. É a identidade da história que faz a identidade do personagem” (RICŒUR, 1991, p. 176).

Tal afirmação parece se confirmar ainda mais no que diz respeito às narrativas de viagem, em que o protagonista das histórias é o próprio autor do relato. No ensaio **Da imagética cultural ao imaginário**, integrante do **Compêndio de literatura comparada**, o pesquisador Daniel-Henri Pageaux (2004) enfatiza tal ideia, apontando que, nos relatos de viagem, o escritor-viajante é “o narrador, ator, experimentador e objeto de experimentação, memorialista dos seus próprios atos e gestos, herói da sua própria história sobre um teatro estrangeiro do qual se torna analista, cronista e agrimensor privilegiado” (PAGEAUX, 2004, p. 159).

O autor do relato, na verdade, vê-se diante de uma enorme responsabilidade ética no que diz respeito ao ato de narrar, porquanto atua como mediador entre os lugares retratados (filtrados mediante uma visão bastante subjetiva) e o público leitor, chegando até mesmo a contribuir para a construção da percepção de uma identidade coletiva na mente de comunidades bastante distintas das relatadas. Além disso, esse tipo de relato pretende mostrar-se alinhado sobretudo à realidade vivida ou tal como percebida pela consciência individual do autor, buscando exatamente fazer coincidir a experiência vivida (a viagem) com a obra literária (o relato de viagem).

Ressalte-se que o componente ético na narrativa, retomando-se Ricœur (1991), torna-se um elemento fundamental à proporção que toda narrativa está estritamente ligada ao campo da ação: “Não existe narrativa eticamente neutra. A literatura é um vasto laboratório onde são testadas

³ Jean-Louis Bandet (1989) sugere o uso do termo “os romantismos”, no plural, devido à complexidade referente a essa estética e contextualização histórica.

estimações, avaliações, julgamentos de aprovação e de condenação pelos quais a narrativa serve de propedêutica à ética” (RICŒUR, 1991, p. 139-140).

Toda essa importância dada à ética na narrativa, a propósito, se deve ao fato de, para o pensador francês, a forma narrativa constituir-se como o único meio pelo qual um “sujeito de ação” pode reunir sua vida e dar-lhe uma qualificação ética, com o propósito de servir à perspectiva da “vida boa”, com e para os outros, em instituições justas (RICŒUR, 1991, p. 202).

Quanto ao “sujeito de ação” de que fala Ricœur (1991), ele encontra eco na ideia de “sujeito-agente” mencionada por Wladimir Krysinski (2007) na obra **Dialéticas da transgressão**, em que são ressaltadas as possibilidades de seus desdobramentos. Para Krysinski, “o sujeito-agente adquire uma autonomia contextual relativamente grande, mas seu estatuto semântico se amplia indefinidamente, porque ele comanda discursos divergentes que o pensam numa multiplicidade de parâmetros” (KRYINSKI, 2007, p. 52). Entre tais discursos, se incluem, segundo o autor, “os signos do eu, da consciência, da pessoa, do inconsciente, da interioridade, da identidade, da ideologia e da alteridade” (KRYINSKI, 2007, p. 52).

Tudo isto se faz ainda mais essencial em um cenário contemporâneo, onde as relações entre povos de culturas tão distintas tornam-se cada vez mais crescentes, constituindo-se o relato de viagem como um meio para a efetivação de uma aproximação (e compreensão) entre eles. — Mesmo que isso signifique, como sugere o relato de Goethe, apenas um primeiro passo nessa direção: a descoberta de um “si-mesmo” que, também, pode ser *outro*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: PAISAGEM E ALTERIDADE

A paisagem literária surge na interseção entre um certo espaço e um certo tempo, conforme Collot (2013). E se os lugares podem ser como pessoas, como lembra Bessa-Luís (2016), é possível refletir também sobre os espaços como instrumentos para o exercício da alteridade: a paisagem literária é surpresa do dizer, proporcionando ao enunciador uma maneira de descobrir o “si-mesmo”, ou, quem sabe, experimentar “o si-mesmo como um outro”, ambos móveis e cambiantes como essa paisagem literária que está sempre em construção.

Se, em relação à prática da ficção, o autor já precisa de certo modo estender o alcance de sua *persona* a fim de entender o outro, a si mesmo e o próprio mundo em que vive, ao escrever relatos de viagem pode-se dizer que ele deliberadamente compõe uma obra a partir de outra — a própria vida —, graças a um movimento ainda mais consciente: o distanciamento provocado pelo deslocamento espacial e cultural, bem como as vivências advindas disso.

No que tange às narrativas de viagem, em especial, tal contato acaba constituindo um passo para algo de proporção bem maior, a envolver tanto autor quanto leitor: a descoberta do “outro”. Na obra **Literatura para quê?**, o pensador Antoine Compagnon (2009) corrobora tal ideia ao afirmar que, exatamente por meio da leitura, torna-se possível cultivar uma personalidade independente capaz de ir em direção à descoberta da alteridade. Para ele, “Paul Ricœur não sugeria outra coisa quando colocava que a *identidade narrativa* — aptidão em colocar em forma de narrativa de maneira concordante os acontecimentos heterogêneos de sua existência — era indispensável à constituição de uma ética” (COMPAGNON, 2009, p. 49).

O crítico Harold Bloom (2001), a seu turno, na obra **Como e por que ler**, compartilha do mesmo posicionamento de Compagnon (2009): “Somente a leitura intensa, constante, é capaz de construir e desenvolver um eu autônomo” (BLOOM, 2001, p. 168).

Ressalte-se também que, ao mesmo tempo em que se descobre, o autor acaba por contribuir, como agente de intermediação, com a própria construção identitária dos locais e comunidades visitados aos olhos do leitor, levando-se em conta que, conforme os preceitos da fenomenologia de Stanley Fish e Wolfgang Iser (*reader-response criticism*), uma obra não é algo objetivo e independente, mas é também a experiência do leitor (CULLER, 1999, p. 120).

Colocar-se em marcha e reagir a um universo para além do cotidiano diria respeito, desse modo, à “obra-de-vida”⁴, enquanto escrever sobre tais experiências resulta na obra de arte, a qual tem como objetivo a perpetuação da experiência vivida através da escrita dessa memória e a comunicação do conhecimento viabilizado pela experiência do deslocamento, implicando assim uma espécie de “arte do ser”, uma fenomenologia tal como concebida por Michel Onfray (2015):

A viagem define uma ontologia, uma arte do ser, uma poética de si. [...] O eu não se dilui no mundo, ele o colore, lhe dá formas. O real não existe em si, mas [como] percebido. O que, evidentemente, supõe uma consciência para percebê-lo. Esse filtro pelo qual o mundo passa organiza a representação e gera uma visão. Por sua essência, o ser do mundo procede do ser que olha. A viagem teatraliza essa operação metafísica, acelera essa alquimia (ONFRAY, 2015, p. 79)

Pode-se dizer, na verdade, que a experiência da obra-de-vida, primeiro contato com uma nova paisagem, abre espaço inicialmente para a alteridade, e, a partir de tal vivência, o autor realiza sua obra escrita, sua obra de arte, isto é, seu relato de viagem. A viagem pode ser, ela mesma, considerada uma *obra*, em sentido amplo. Ao escrever sobre essa obra-de-vida, o autor recria a si mesmo, e, simultaneamente, a paisagem visitada, cenário aberto e em movimento. Tanto ao viajar quanto ao escrever, em suma, ele põe em marcha “o si-mesmo como um outro” por meio da paisagem.

Retomando-se Onfray (2015), a “viagem permite a confusão da ética e da estética. Na verdade, ela resume a possibilidade de uma estetização da existência em circunstâncias concretas” (ONFRAY, 2015, p. 78). Para o teórico, é exatamente por isso que a viagem faz parte de uma ascese metafísica que conduz a uma apropriação justa da vida. A esse respeito, Ricœur (1991) evoca oportunamente o filósofo britânico Derek Parfit (1942-2017), que reclama que “façamos da própria unidade de nossa vida mais uma obra de arte que uma reivindicação de independência” (RICŒUR, 1991, p. 165-166).

Desse modo, quanto ao relato de viagem abordado aqui, pode-se dizer que Goethe usa a própria vida como instrumentalização, alargando a própria identidade não só a partir do seu contato com o outro, com outras realidades, mas a partir da própria consciência de que, tal como expresso na **Carta do vidente** de Rimbaud (data de 15 de maio de 1871), “*je est un autre*” (“eu é um outro”), ou seja: na vida ou na arte, a própria identidade também é uma espécie de criação, de construção, de participação ativa da subjetividade.

Híbrida e interdisciplinar, a narrativa de viagem envolve um exercício do autor (e do leitor) na busca de uma compreensão maior do outro e da história dos demais países e povos. A percepção do outro — que começa pela percepção de si mesmo —, de seus valores e modos de ver, a propósito, é um importante caminho para a transformação efetiva do mundo. A literatura comparada, nesse sentido, serve de bússola a fim de concretizar tal aspiração: a *Weltliteratur*, como Goethe a compreendia, e cujo estudo, para Homi Bhabha (2007), equivale ao “estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de ‘alteridade’” (BHABHA, 2007, p. 33).

Conseguir enxergar bem a si mesmo pode significar, afinal, o alcance de uma compreensão melhor sobre os outros seres humanos, abrindo espaço para uma comunicação mais efetiva entre as pessoas e, sobretudo, um convívio mais tolerante: algo essencial a todas as épocas (como aquela da Itália de Goethe), mas ainda mais urgente no mundo contemporâneo.

⁴ Em livro sobre o poeta francês Arthur Rimbaud (1854-1891), Charles Nicholl menciona a expressão francesa *l'œuvre-vie*, a “obra-de-vida”, questionando se acaso as viagens do poeta francês Arthur Rimbaud (1854-1891) à África não seriam de fato sua obra-prima (NICHOLL, Charles. **Rimbaud na África: os últimos anos de um poeta no exílio** [1880-1891]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. 32). Expressão idêntica havia sido explicitada por Alain Borer para referir-se à vida e obra do poeta francês, que, aos 25 anos, teria escolhido uma vida de errância pelo continente africano em detrimento da produção de uma atividade literária iniciada anteriormente. Ao organizar uma edição póstuma com a obra de Rimbaud, Borer denominou-a exatamente *Œuvre-Vie* (RIMBAUD, A. **Œuvre-Vie: Édition du centenaire**. Organização de Alain Borer. Paris: Arléa, 1991).

REFERÊNCIAS

- BANDET, J. **A literatura alemã**. Mem Martins: Europa-América, 1989.
- BARTHES, R. **Incidentes**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. São Paulo: Edusp/Iluminuras, 1993.
- BESSA-LUÍS, A. **Breviário do Brasil**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2016.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BLOOM, H. **Como e por que ler**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- CARPEAUX, O. M. **A história concisa da literatura alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013.
- COLLOT, M. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Ed. Oficina Raquel, 2013.
- COMPAGNON, A. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- CULLER, J. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999.
- GOETHE, J. W. V. **Viagem à Itália**. São Paulo: UNESP, 2017.
- HARDY, T. Bárbara, da casa de Grebe. *In*: JEHA, J. (org.). **Contos clássicos de terror**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- HEISE, E.; RÖHL, R. **A história da literatura alemã**. São Paulo: Ática, 1986.
- KRYSINSKI, W. **Dialéticas da transgressão: o novo e o moderno na literatura do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MONGA, L. (ed.). *Annali d'Italianistica: L'odeporica/hodoeporics: on travel literature*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1996. 14 v.
- ONFRAY, M. **Teoria da viagem: poética da geografia**. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- PAGEAUX, D. Da imagética cultural ao imaginário. *In*: BRUGEL, P.; CHEVREL, Y. **Compêndio da literatura comparada**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- RICŒUR, P. **O si-mesmo como um outro**. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- RICŒUR, P. **Tempo e narrativa: O tempo narrado**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 3 v.
- SAFRANSKI, R. **Romantismo: uma questão alemã**. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- STAËL, M. de. **Da Alemanha**. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- THEODOR, E. **A literatura alemã**. São Paulo: Edusp, 1980.

**ENTRE *READY-MADES* E
COLAGENS: A MESCLA
TEXTUAL DE VALÊNCIO
XAVIER EM *CRIMES À MODA
ANTIGA***

*Between ready-mades and collages:
Valêncio Xavier's textual blend in
Crimes à moda antiga*

Taynara Leszczynski¹
Maria Salete Borba²

Abstract: *This article aims to analyze the book **Crimes à moda antiga** (2004), by Brazilian writer Valêncio Xavier, in order to observe how he builds his book through ready-mades and collages, thus enabling a new reading, which breaks with the linearity patterns of the tale as it is fragmented. The author selects eight very cruel and / or curious crimes that occurred in the 90's in Brazil, which were widely carried by newspapers of the time and transposes them to fiction. Thus, it can be seen that the "valenciana" writing is marked by the duality "reality x fiction", respectively, the first, by the journalistic scope, which has a connection to seek a "supposed truth" and impartiality; the second, by its literary scope, either by its book format or by its tale genre. Moreover, we find in **Crimes à moda antiga** (2004) various types of texts and images, which are cut from their original places and pasted into the tale, forming a very hybrid composition. Therefore, ready-made, a technique that emerges with Duchamp in the plastic arts and expands to literature, works in Xavier's book (2004) precisely when the author selects journalistic news from his common place (newspaper) and re-signifies it in another field (book), bringing a new meaning: the fictional. To carry out this study, we based on Valêncio Xavier's critical fortune, based on Ângela Dias (2016), the main theorists of police literature Edgar Allan Poe (2015), Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979), Ricardo Piglia (1986), Walter Benjamin (1991) and to conceptualize the ready-made, Raul Antelo (1999). It was observed that, through this reading by fragments, the reader is placed in the role of detective and it is up to him to establish the reading order through his investigations. In this sense, it is also possible to compare Xavier's (2004) book to the Detective Board, due to the presence of various typical elements of police literature, such as crime information, suspects, victims, clues, photographs, caricatures, crime scene images etc.*

Keywords: *contemporary Brazilian literature; tales; ready-made; collage.*

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar o livro **Crimes à moda antiga** (2004), do escritor brasileiro Valêncio Xavier, a fim de observar como ele constrói o seu livro através de *ready-mades* e colagens, possibilitando, dessa forma, uma nova leitura, a qual rompe com os padrões de linearidade do conto, já que é fragmentada. O autor seleciona oito crimes bastante cruéis e/ou curiosos que ocorreram em meados do século XX, no Brasil, os quais foram amplamente veiculados por jornais da época e os transpõe para a ficção. Assim, vê-se que a escrita valenciana é marcada pela dualidade "realidade x ficção", respectivamente, a primeira, pelo âmbito jornalístico, o qual tem uma ligação de procurar uma "suposta verdade" e imparcialidade; a segunda, pelo âmbito literário, seja pelo formato de livro ou pelo gênero conto. Ademais, encontramos em **Crimes à moda antiga** (2004)

¹ Mestranda em Letras. UNICENTRO/PPGL. E-mail: <taynaraleszczynski97@hotmail.com>.

² Profa. Dra. UNICENTRO/PPGL. E-mail: <kena.borba@gmail.com>.

vários tipos de textos e imagens, os quais são recortados de seus lugares originários e colados no conto, formando uma composição bastante híbrida. Portanto, o *ready-made*, técnica que surge com Duchamp nas artes plásticas e se expande para a literatura, funciona no livro de Xavier (2004) justamente quando o autor seleciona notícias jornalísticas de seu local comum (jornal) e ressignificas em outro campo (livro), trazendo um novo sentido: o ficcional. Para realizar tal estudo, nos baseamos na fortuna crítica de Valêncio Xavier, a partir das ideias de Ângela Dias (2016), nos principais teóricos da literatura policial Edgar Allan Poe (2015), Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979), Ricardo Piglia (1986), Walter Benjamin (1991) e para conceituar o *ready-made*, Raul Antelo (1999). Observou-se que, através dessa leitura por fragmentos, o leitor é colocado no papel de detetive e cabe a ele estabelecer a ordem de leitura, através de suas investigações. Nesse sentido, também é possível comparar o livro de Xavier (2004) ao *Detective board*, devido à presença de vários elementos típicos da literatura policial, como informações sobre o crime, suspeitos, vítimas, pistas, fotografias, caricaturas, imagens do local do delito etc.

Palavras-Chave: literatura brasileira contemporânea; contos; *ready-made*; colagem.

INTRODUÇÃO

Valêncio Xavier Niculitcheff (1933-2008) nasceu em São Paulo, mas viveu a maior parte de sua vida, construiu sua carreira e veio a falecer em Curitiba. Além de escritor, também trabalhou como cineasta, roteirista, jornalista e diretor de TV. Portanto, teve a sua existência perpassada pela literatura, cinema e jornalismo. Assim, atuando nessas três áreas, levou um pouco de uma à outra, consciente ou inconscientemente, como pode ser observado no livro **Crimes à moda antiga** (2004), no qual o autor, de certa forma, buscou literalizar os relatos pobres e enfraquecidos dos jornais, utilizando a sua percepção literária para analisar o que a área jornalística não compreendia, por estar de certa forma presa à obrigação de trazer uma suposta verdade.

Não obstante, Ricardo Piglia (1986) destaca que por mais que o crime na sociedade sempre chamasse muita atenção, os relatos policiais dos casos eram muito rasos e se constituam em uma mera narração de fatos. Sob essa perspectiva, a literatura policial teve em suas bases primordiais de fundação e impulsionamento a precisão de proporcionar os detalhes imaginativos dos crimes que os relatos não traziam. Ou seja, pelo viés do entretenimento, ela fortalecia as notícias de assassinatos e afins, tal como Xavier (2004) fez.

Nesse contexto, nota-se que a literatura policial caminha junto à sociedade. É pertinente, portanto, realçar que essa influência é mútua. O campo literário é moldado e molda a identidade de sua época, tal como afirma Baudelaire “[...] uma literatura que se recusa a progredir de mãos dadas com a ciência e com a filosofia é uma literatura assassina e suicida” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 1991, p. 40).

Assim, desde a inauguração da literatura policial, no conto **Assassinatos da Rua Morgue**, de Edgar Allan Poe, publicado em 1841, muitos aspectos vêm se modificando, sobretudo, na contemporaneidade, a partir da globalização, urbanização e tecnologia. Walter Benjamin (1991), ao referir-se à vida urbana e ao caos que ela proporciona destaca que “[...] em tempos de terror, quando cada qual tem em si algo de conspirador, o papel do detetive pode também ser desempenhado” (BENJAMIN, 1991, p. 38). Ou seja, não se tem mais modelos bem definidos de heróis e vilões, os personagens são humanizados e fragmentados.

Crimes à moda antiga teve a sua primeira e única edição publicada em 2004, pela **Publifolha**. Ele é composto por oito contos: 1. “Os estranguladores da fé em Deus”; 2. “A noiva não manchada de Sangue”; 3. “A morte do tenente Galinha”; 4. “A mala sinistra”; 5. “Os crimes de cravinhos ou da Rainha do Café”; 6. “Aí vem o Febrônio”; 7. “O outro crime da mala”; 8. “Gângsteres num país tropical”. Todos remetem a crimes cruéis ocorridos no Brasil em meados do século XX e noticiados em jornais da época. Ambos têm uma motivação financeira ou vingança passional, exceto “Aí vem o Febrônio”, o qual traz uma notável singularidade sádica.

Por trazerem crimes que de fato aconteceram, trabalham com uma escrita do imprevisível, isto é, na maioria dos casos, os contos distanciam do modelo tradicional da narrativa policial, no qual tem-se o crime inicial, pistas, suspeitos e um detetive disposto a investigá-los e decifrar o mistério em um final fechado, no qual tudo é esclarecido.

Ademais, esses contos são transpassados pela dualidade “realidade x ficção”, respectivamente, a primeira, por terem realmente acontecido e sido retirados de jornais, a segunda, por serem tão incomuns, e estarem em um livro, no gênero conto. Além da escrita baseada nessa dualidade, Xavier (2004) também traz a mescla textual e imagética. Ilustrações, figuras e fotografias misturam-se às notícias, manchetes, críticas cinematográficas, documentos e testemunhos, possuindo assim várias possibilidades de leitura.

Ângela Dias (2016) destaca que a obra de Xavier possui uma “disposição caleidoscópica dos textos, alternados e misturados [...] uma espécie de montagem de extratos, dispostos em colagem heterodoxa, cujo horizonte temporal é híbrido” (DIAS, 2016, p. 37). As colagens valencianas ultrapassam os limites da literatura, da imagem e do cinema. Portanto, percebe-se que o livro de Xavier (2004) é repassado pela técnica *ready-made* e pela colagem.

READY-MADES E COLAGENS

A técnica *ready-made*, própria da arte moderna, continua presente na arte contemporânea. Ela surge no século XX, com o pintor, escultor e poeta francês, Marcel Duchamp. Em síntese, esse fazer artístico consiste na negação da função comum do objeto em seu cotidiano e no seu deslocamento do seu local de costume a um espaço novo, no qual se ressignifica, possibilitando um ponto de vista de outra perspectiva.

Portanto, é possível considerar essa técnica do “já pronto” ou “já feito” (se traduzido da língua inglesa ao pé da letra), enquanto uma ruptura ou uma descontinuidade relacionada aos processos artísticos desenvolvidos até naquele momento, ao passo que também se configura enquanto uma reação ao banal, uma intervenção no ordinário em prol de expandir o rotineiro por uma percepção além; mais sensível.

De acordo com Raul Antelo (1999), o marco inicial dessa técnica é a obra **Fonte** (1917), de Duchamp, devido, sobretudo, ao espanto que ela causou na sociedade. Como é de amplo conhecimento, trata-se de um urinol branco, de porcelana, invertido, o qual foi exposto pelo pintor em uma exposição em Nova York e gerou várias polêmicas, principalmente, entorno da questão “o que é arte?”. Poucos poderiam imaginar que um mictório mudaria os rumos do conceito de Arte e seria um elemento primordial de uma das estéticas mais importantes da história arte, o dadaísmo.

Para o autor, essa estética dadaísta, que representa em seu núcleo a agonia da sociedade, possuiu de um lado ares de fins, sobretudo ao romper com a arte tradicional no que condiz ao conceito de belo e, por outro lado, traz ares de começos, principalmente por proporcionar novos olhares e significações para o comum, o qual passa, portanto, a ser o centro desse novo conceito de arte.

Pensando na transição dessa técnica para a literatura e para o Brasil, é pertinente destacar o “Poema retirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira³, em que, assim como o título sugere, o autor recortou parte de uma notícia de um jornal e a veiculou em forma de poema; e o livro **Poesia Pau-Brasil**, de Oswald Andrade, que tem também grande notoriedade nesse contexto, pois trata-se de uma reunião de poemas construídos a partir de recortes.

Em **Crimes à moda antiga** (2004) identificamos essa prática por meio da ressignificação das notícias jornalísticas. O autor seleciona os crimes mais inusitados, com certo teor sensacionalista, dos jornais (espaço originário e corriqueiro) e migra-os à ficção, por meio de contos (espaço novo, muito mais imaginativo e criativo), no qual os crimes são reconfigurados e adquirem novo significado, ou seja, o sentido ficcional.

³ BANDEIRA, Manoel. Poema tirado de uma notícia de jornal. In: **Libertinagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1930.

Todavia, a transposição do crime, do contexto jornalístico ao literário, além de marcar a técnica *ready-made*, também emana em um gesto artístico, pela sensibilidade do autor no ato de observar os casos, selecioná-los e reconstruí-los no conto, sem perder a essência do relato policial, através de uma escrita literária sucinta e imparcial.

Xavier (2004) arquiteta um livro bastante heterogêneo por meio também das colagens, que vão além de uma mescla de vários tipos de textos, mas abrangendo também o campo imagético. Com os seus oito contos policiais atravessados pela hibridez da presença de vários gêneros literários e imagens, o autor propõe uma nova leitura, à moda contemporânea, enquanto uma descontinuidade de modelos e padrões. Dias (2016) nomeia esse fenômeno de “estética do almanaque”.

Dias (2016) ao comentar sobre a escrita fragmentária valenciana faz alusão a uma colcha de retalhos. Para a autora, a partir de uma camada onírica afinada ao lado cineasta de Valêncio Xavier ele constrói uma escrita feita de detalhes, ao passo que também é minimalista e ainda ressoa poesia. Essa mistura, para ela, remete ao sonho. Não por acaso, também podemos pensar que tal fusão alude a uma não-realidade dos “fatos” que são colocados no livro pelo autor, uma confusão do que é inventado e do que é realmente trazido do real.

Nesse sentido, Dias (2016) também dá ênfase ao trabalho de Valêncio Xavier à moda barthesiana, enquanto um “tecido de citações” (BARTHES *apud* DIAS, 2016, p. 33), pelo qual “o escritor é um colecionador de relíquias e restos” (DIAS, 2016, p. 33). Isto é, ele está nos dois extremos, entendendo a oposição de relíquias e resto enquanto o máximo e mínimo. Ainda nesse contexto do escritor enquanto um colecionador e um acumulador, percebe-se que a autora revisita suas ideias acerca de Valêncio Xavier e uma suposta estética de almanaque.

A CRIMINOLOGIA VALENCIANA

Quando falamos de crimes é indispensável pensar na visibilidade que ele traz. Dias (2016) sublinha que o mundo está “assolado pelo discurso ininterrupto do espetáculo, a separação do que implica o sagrado como o que não pode ser profanado e tomado para uso comum, é de fato o que lhe é inerente” (DIAS, 2016, p. 46). Portanto, a morte torna-se uma forma de entretenimento que levanta multidões a assisti-la desde os primórdios da humanidade até os dias atuais. Nas mais diversas manifestações artísticas ela chama atenção e em muitas é inclusive o aspecto principal da trama.

Esse forte interesse pela violência fez com que certos criminosos da história mundial fossem eternizados como mitos, entrando para o folclore popular e sendo lembrados frequentemente como sinônimos de maldade e motivos de pesadelo. Contudo, com a larga difusão de informações possibilitada atualmente pela globalização e os mais diversos meios de comunicação e tecnologia, tudo chega e vai rápido demais. Independentemente do tipo de delito, os holofotes não se centram nele por muito tempo.

Dessa forma, nos dias de hoje, os personagens não se fixam mais na mitologia ou no imaginário da população e, mesmo em alguns casos sendo até mais perversos que os já conhecidos, permanecem à margem. Assim, é muito mais comum que as pessoas se lembrem e deem mais atenção aos crimes que aconteceram antes do advento da Internet e das grandes mídias, ou melhor, que retomem os crimes dos “velhos tempos” ou os **Crimes à moda antiga**. É possível dizer que a contemporaneidade quebra a questão de padrões e modelos, tanto no que condiz as classificações de personagens quanto na estrutura do texto.

Nesse contexto, ao olharmos para o livro **Crimes à moda antiga** (2004) vemos que ele se encontra no “entrelugar” do espetáculo: de um lado, quando realiza todo o seu trabalho histórico-jornalístico de pesquisa criminológica, faz parte do público que se interessa arduamente por essa literatura *fatale*; por outro lado, quando a inscreve e escreve em seu livro através de *ready-mades*, faz parte do lado criador do espetáculo. Dessa forma, ao ser produtor e espectador ao mesmo tempo, está dos dois lados do processo e, portanto, consegue olhar além e construir um livro híbrido, por uma multifusão.

Esse caráter de livro multifacetado no âmbito da literatura policial acentua a camada de caos trazida pelo suspense e pela morte. Ao colocar vários recortes de diferentes meios o autor provoca

uma sensação de confusão, de desordem, que provoca no leitor uma maior atenção à leitura e certo incômodo. Ou seja, o modo de construir o livro através de colagens também é uma técnica para afetar quem o lê. Dias (2016) destaca que Valêncio Xavier:

utiliza da miscelânea de imagens produzidas pelo mundo capitalista desde o início do século, transformando-as em emblemas alegóricos do espetáculo contemporâneo para aludir, entre outros alvos, ao nosso atual estatuto de clones das representações em que submergimos. (DIAS, 2016, p. 8)

Assim, o contemporâneo na literatura policial valenciana se constitui enquanto um espaço caótico, principalmente, por dois aspectos: o primeiro, como já mencionado, a questão da morte, do assassinato e da longa procura de respostas para entendê-los. O segundo, por essa desordem provocada, sobretudo, pela justaposição dos recortes nos livros.

Observa-se que a autora sublinha a questão do impedimento de uma leitura linear. Assim, por mais que os fragmentos estejam postos em uma ordem, muitas vezes é preciso revisitar alguns para que outros façam sentidos. O entendimento, portanto, só se constrói pela totalidade. Para Dias (2005) essa perspectiva adotada nos relatos valencianos se consolida enquanto “uma alegoria do mundo contemporâneo, igualmente assolado pela violência, pelo sadismo e pela melancolia” (DIAS, 2005, p. 13).

Também é possível ler o livro **Crimes à moda antiga** (2004), enquanto um *detective board*, o qual era muito comum em tempos sem computadores tecnologicamente avançados como os de hoje, quase sempre presente nos escritórios dos detetives, no qual se pendura ou cola diversos recortes, a fim de buscar estabelecer uma lógica, uma sequência ou uma constância nos crimes que possa o levar a descobrir “quem matou”. Enfatiza-se que os contos de Xavier (2004) possuem características bastante semelhantes às do quadro investigativo, sobretudo pela maneira fragmentada de propor a leitura e análise dos trechos.

Em geral, esses recortes consistem em trechos de jornais, com as fotos ou retratos falados dos suspeitos; notícias relevantes sobre o crime; fotografias da cena do crime e de pistas; cópias datilografadas dos depoimentos das testemunhas entre outros.

Os fios que ligam um fragmento ao outro não possuem uma ordem, ou seja, não há um ponto inicial e final, a sequência é estabelecida por cada leitor, formando múltiplas possibilidades de leitura que, conseqüentemente, afetam o sentido. Assim, o espectador é colocado no papel de detetive, pois é ele que deve investigar esses fragmentos na busca da construção de uma significação.

No primeiro conto, “Os estranguladores da fé em Deus”, datado em 1906, no Rio de Janeiro, temos um duplo latrocínio, dois irmãos são assaltados e assassinados. Entre os diversos aspectos que podem ser ressaltados, a ironia é algo muito bem marcado nesse conto, devido, sobretudo, ao título “Os estranguladores da fé em Deus”. Pensa-se na fé enquanto um elemento religioso, mas ela também era o nome de uma barca marítima na qual ocorreu um dos assassinatos.

O texto é bastante direto e minimalista, ao passo que também é construído sob uma gama de ambiguidades, características notáveis da escrita valenciana, juntamente a certo humor mórbido. O autor critica várias instituições, principalmente, a igreja, pelo fanatismo popular e, o sistema judiciário e investigativo de sua época, pela incapacidade de encerrar os casos proficuamente, posicionando-se, em grande parte, como uma literatura engajada.

A ambiguidade se torna ainda mais instigante porque constitui-se a partir dos elementos do próprio crime, ou seja, justamente, pela naturalidade com que se formam. Além disso, tons de comicidade dos crimes humanizados e falhos são mesclados à seriedade da transmissão jornalística. Sublinha-se, dessa maneira, mais essa mescla, acentuando mais uma vez o caráter multifacetado dos contos valencianos.

Desse modo, Xavier (2004) divide os seus contos em várias pequenas partes com subtítulos que remetem ao desenrolar do crime. Eles vão desde o assassinato, acompanhando cada passo, como a descoberta do corpo, a investigação de pistas, a biografia dos assassinos, os seus julgamentos etc. O conto é narrado em terceira pessoa por um narrador observador, exceto no último subtítulo, “o

filme do fim”, no qual o autor escreve uma espécie de crítica, em primeira pessoa, contando a sua experiência ao ir ver o filme baseado no crime.

O diálogo midiático entre cinema, literatura e a real investigação dos casos, feita pela polícia, é algo bastante intrigante, pois demonstra que as artes, por mais que não tenham uma ligação obrigatória, necessária, fixa ou comprometida com o real, caminham juntamente ao desenvolver da sociedade, seja para descrevê-la, seja para idealizá-la, seja para contrariá-la, seja para reescrevê-la.

Por conseguinte, além da colagem feita na obra de Valêncio Xavier, vemos que o autor também tem em si esse caráter múltiplo. Ele está em um espaço de constante deslocamento. Ora transita pelo campo literário, ora pelo jornalístico investigativo, ora pelo cinematográfico, sempre construindo pontes, estabelecendo ligações e apontando similaridades entre essas diversas artes.

Dias (2016) evidencia ainda essa escrita labiríntica como um eco da contemporaneidade que se remete em alguns livros de Valêncio Xavier além de **Crimes à moda antiga**, como **Meu 7º dia e O Mez da gripe**. A autora ainda destaca que essa colagem de *ready-mades* também traz um tom lúdico e dinâmico à escrita valenciana.

O segundo conto, “A noiva não manchada de Sangue”, refere-se a um assassinato ocorrido no carnaval de 1909, em São Paulo. O terceiro conto do livro “A morte do tenente galinha”, traz a história de uma mulher que juntamente com seu amante predita e executa a morte de seu esposo para poder ficar com a herança e casar-se com seu novo amor. No próximo caso, temos algo bastante semelhante, em a “A mala sinistra”, novamente o marido é assassinado, dessa vez indo parar em uma mala. O principal suspeito é um suposto amante da esposa, o motivo é claro: livrar-se do empecilho conjugal para ingressar em uma nova paixão.

No quinto conto, “O crime de cravinhos ou da rainha do café”, temos crimes cometidos por uma senhora muito rica devido às suas plantações de café. No início de seus atos cruéis ela não foi sequer julgada pela justiça, por ser rica e influente. Contudo, na troca de governo, com o passar dos anos e os comentários suspeitos da população, acabam investigando-a e descobrindo seus assassinatos e afins. Um aspecto destacável nesse caso é a menção que Xavier (2004) faz a Monteiro Lobato, que, na época, comentou que a justiça tomava um novo caminho, pois fazendeiros também começavam a ser presos. Assim, observa-se a crítica social, mais uma vez colocando a literatura policial contemporânea em uma posição engajada.

Além disso, outro fator notável nesse caso é que ele não é totalmente esclarecido pela polícia e pelos investigadores. Alguns pormenores ficam na obscuridade, sem que possamos saber ao certo cada detalhe de como ocorreram ainda que entendamos os motivos. Sobre isso, o autor discorre o seguinte: “Talvez um dia o mistério seja levantado, e nesse dia então poderemos ver com toda a clareza qual a realidade que gerou aqueles trágicos acontecimentos. Certamente, então, eles perderão todo o interesse para nós” (XAVIER, 2004, p. 109).

Com base nessa passagem, podemos observar a compreensão de Xavier (2004) acerca de quanto o imprevisível e o curioso despertam o interesse no público. A sua escrita e a sua seleção não são por acaso. É interessante notar ainda o pronome “nós”, colocado pelo autor, o qual nos remete a ideia de que ele também se coloca nesse espaço de público que busca descobrir os porquês.

O sexto caso do livro, por sua vez, é bastante peculiar, pois não refere-se apenas a um assassinato passional, por vingança ou dinheiro, tampouco a delitos levianos, mas sim a uma série de mortes extremamente cruéis, sem razões e sem sentidos. “Ai vem o Febrônio” é, sem dúvida, a história mais sombria e enigmática que encontramos no livro de Valêncio Xavier.

O personagem principal do conto é identificado como “Febrônio — o índio do Brasil”, o qual assombrou o país, principalmente, o Rio de Janeiro em meados do século XX, com estupros, assassinatos das mais diversas maneiras, sonhos místicos e rituais. Dificilmente poderíamos entender as ações de Febrônio olhando-as apenas pelo viés jornalístico dos fatos, aí entra a percepção literária, a qual vem a ser o caminho para auxiliar na construção desse entendimento.

No fragmento intitulado “A voz do povo”, Xavier incorpora a voz do senso comum, que colocou a figura de Febrônio no campo semântico do monstruoso, o temido pelas crianças e, não só por elas, o nome usado para amedrontar: “cuidado, senão o Febrônio te pega!”. No fragmento seguinte “A prisão”, Valêncio Xavier apresenta implicitamente outra temática, a da discriminação racial ao

descrever a prisão de Febrônio, ao iniciar o parágrafo com a seguinte frase: “Nenhum negro ou mulato anda impune pelas ruas do Rio de Janeiro”. A partir dessa afirmação, é possível observar como o autor traz claramente a visão da sociedade de seu tempo, fazendo uma crítica interdiscursiva ao senso comum e as leis regentes da época, Febrônio não foi só preso por seus crimes horríveis, mas principalmente por ser negro e pobre.

Ainda no que condiz à imagem, à imaginação e à colagem Xavier (2004) se utiliza de uma técnica bastante interessante de ilustrar com base na fotografia de jornal como destaca Dias (2016) ao se referir a entrevistas dadas pelo autor.

Xavier (2004) relaciona Febrônio a Sade, nomeando uma das partes do conto com o subtítulo “Grande sadista” e ao compará-lo a outros grandes assassinos da história mundial “Pelos crimes que lhe atribuem, Febrônio é comparado a Giles de Rais, Marquês de Sade e Jack, o estripador” (XAVIER, 2004, p. 133). Não por acaso, Dias (2016) sublinha que:

Se há uma figura literária paradigmática para pensarmos a imaginação pornográfica e violenta de Valêncio Xavier, esta figura é Sade. Sua vontade de derrisão, sua disposição paradística de profanar, dos mínimos gestos, aos mais preciosos princípios fabricados pela civilização ocidental, o qualificam como legítimo herdeiro da linhagem sadiana. (DIAS, 2016, p. 7)

Na sequência, “O outro crime da mala”, primeiro retoma o conto “A mala sinistra”, o qual teria ocorrido vinte anos antes desse, ambos em São Paulo. O autor chama a atenção para a notoriedade que eles tiveram, tanto na imprensa e na população quanto no cinema. Sobre o primeiro crime da mala o autor discorre que “O caso teve grande repercussão na época e vai inspirar três filmes brasileiros 1910: A Mala Sinistra, de Marc Ferrez, e A Mala Sinistra, de José Labanca” (XAVIER, 2014, p. 139) e sobre o segundo, tema desse conto afirma que:

Tal como o primeiro, este também ganha enorme repercussão, tanto que, pouco mais de uma semana depois do acontecido, os cinemas paulistas atraem multidões com o filme O crime da Mala, dirigido por Francisco Madrigano. Dias depois, outro cineasta, Antônio Tibiriça, lança seu filme, também relatando o crime de Pistone. São dois crimes da mala, então, que este livro focaliza nesta série de crimes que abalaram o Brasil. (XAVIER, 2004, pp. 140-141)

No segundo crime da mala, ao contrário do primeiro, o corpo que é nela armazenado é o da esposa.

Que deus me castigue se eu preendi sua boca fechada por mais tempo que leva um fósforo para se apagar. Para grande espanto meu, quando larguei, vi que não se mexia mais. Chamei-a pelos nomes mais doces, cobri seu rosto de beijos, nada mais adiantou: ela era um cadáver. (XAVIER, 2004, p. 149)

Outra passagem consideravelmente significativa para que se compreenda a leitura valenciana acerca dos crimes por ele selecionados encontra-se no seguinte trecho, também destacado em negrito, acerca de uma afirmação do marido assassino a um psicólogo: “Não tenho a consciência de ter culpa” (XAVIER, 2004, p. 153) e também na observação do narrador em: “Os tribunais costumavam ser complacentes com maridos ultrajados” (XAVIER, 2004, p. 155).

A partir desse fragmento vemos que Xavier retrata com magnitude a sociedade da qual recorta esse crime: um contexto em que o marido não sentia-se um assassino e também não era visto como tal por grande parte da população se alegasse ter matado em prol de defender a sua honra perante a um adultério, isso ocorre pois a mulher era vista como um objeto.

O leitor da escrita valenciana precisa ser bastante atento à ironia, às críticas sociais, à construção fragmentada e ao enredo e desfecho abrupto, caso contrário, será colocado em uma posição de fantoche do narrador, o qual ele desliza ora para o entendimento de seus contos enquanto “fiel à realidade”, ora “ficcional”.

Não obstante, o oitavo e último conto do livro “Gângsteres num país tropical” também traz uma motivação: um assassinato para levar o dinheiro arrecadado pela companhia da ferroviária de

Curitiba. O caso apresenta um *spin-off*⁴, uma senhora cega, a qual supostamente teria o dom das “profecias” e que é popularmente conhecida como “pitonisa cega”. Provavelmente, tendo em mente a lembrança da sacerdotisa profeta do templo de Apolo da Grécia antiga e o “cega”, devido à sua deficiência visual.

Nessa passagem, um repórter, seguindo a sugestão da população, vai até tal senhora perguntar se ela sabe quem seriam os criminosos tão temidos dos crimes das estações ferroviárias. O curioso é que a profeta cega acerta em sua predição. Assim como ela descreveu os criminosos, bem como, afirmou que em dois meses eles seriam presos, acontece. Xavier (2004) ao escrever essa história, seja ela “verdade”, ou seja, ela “ficção”, reafirma a interligação da criminologia ao mito, ao folclore popular a tendência em relacionar assassinatos a certa camada de suspense sobrenatural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em geral, principalmente na literatura policial, cada detalhe é pensado minuciosamente, pois pode ser essencial. Um mero fio de cabelo na cena do crime pode ser um elemento chave para o entendimento final da trama. Contudo, a realidade não é assim tão bela, não é assim tão idealizada, pois seleciona os crimes desconfigurando a história linear, ao passo que por esse processo também constrói uma história por meio da criação de um arquivo. Essa escrita funciona enquanto uma reação à delimitação temporal e à maneira tradicionalista de contar a história pela continuidade.

Observou-se que quando Xavier (2004) transpõe as notícias jornalísticas para a ficção não se trata de “romantizar” a criminologia, mas sim de aderir a sensibilidade proporcionada pela literatura para analisá-la. O autor realça a impossibilidade da imparcialidade jornalística acerca do crime, acentuando até mesmo certo sensacionalismo. O próprio ato de fazer uma seleção de casos e, por conseguinte, ainda estabelecer uma ordem entre as partes do caso dentro de cada conto já é uma tomada de posição.

Ademais, o modo como Xavier (2004) “deixa tudo logo ali”, mas nada resolvido põe o leitor em um papel mais ativo. É ele que tem que investigar todas as pistas. Vários rastros são postos no livro, mas nenhuma solução concreta e fechada, abrindo assim, um espaço para que o leitor possa criar as suas próprias conclusões.

Piglia (1986) destaca que as regras da literatura policial são movidas a partir do fetiche da inteligência pura. Pois, é valorizado em primeiro lugar, a lógica e quem detém essa capacidade mental assídua. É o investigador que tem o trabalho de defender a vida burguesa, decifrando os enigmas, a partir de uma sequência de deduções e hipóteses, as quais relaciona às pistas, perfis dos suspeitos e sobretudo, aos fatos, para se chegar às verdades.

Contudo, devido, principalmente, às quebras de paradigmas trazidas pela contemporaneidade, ocorre a morte do detetive idealizado. Em parte, não sabemos mais diferir com precisão vítimas e vilões, pois como forma de reflexo da sociedade, a qual é heterogênea, quebrou-se o mito da totalidade do caráter das personagens. Portanto, ao contrário do detetive clássico, o detetive contemporâneo não consegue solucionar o mistério apenas com o “poder dedutivo de sua mente”, é necessária juntar os fragmentos e mesmo assim, ele falha e necessita de ajuda. O leitor talvez é o único que consegue acompanhar toda a investigação e então, solucionar o mistério.

Assim, compreende-se que Valêncio Xavier muito bem capta esse eco contemporâneo de ruptura da crença do gênio e compartilha do ideal de que não há mais modelos fixos, padrões ideais e tampouco heróis, como os detetives Auguste Dupin, de Edgar Allan Poe, Sherlock Holmes, de Conan Doyle e Hercule Poirot e Miss Marple, de Agatha Christie.

Também em consequência da técnica *ready-made*, que traz o jornal à literatura, muitas vezes não temos a figura do detetive, então o próprio narrador ocupa o seu lugar e acaba tendo que “solicitar ao leitor a sua ajuda”. Assim, nesse processo investigativo “em dupla”, as ilustrações e os recortes de jornais têm um papel fundamental, pois influenciam a construção do imaginário do leitor acerca da trama mesmo que inconscientemente.

⁴ Obra derivada de uma já existente e que ocorre paralela à original.

Em cada conto encontramos algumas ilustrações, as quais remetem aos crimes cometidos pelos assassinos. Em geral, lembram a símbolos clássicos da literatura policial, que destacam a morte, o assassinato, o suspense e o terror, como por exemplo, revólver, faca, caixão, cruz, retratos sombrios de vítimas e criminosos etc. Todas as ilustrações são em preto e branco, o que novamente retoma o título **Crimes à moda antiga**, seja pela falta de impressão colorida na época ou seja pela força dos jornais naquele tempo.

Observa-se que as ilustrações nas cores preto e branco, bem como os recortes de jornais antigos com datas beirando o início do XX trazem uma camada cinzenta, de decadência e ruínas, as quais fortalecem o campo de mistério e suspense da literatura policial, beirando o gótico e que pelo aspecto *vintage*, também remetem ao cinema e as filmagens ainda sem cores.

Por fim, destaca-se a afirmação de Paulo de Medeiros Albuquerque (1979) “O Brasil já tem uma literatura própria no gênero policial baseada em casos verídicos” (ALBUQUERQUE, 1979, p. XIV). Característica que pode ser vista muito bem no conto policial contemporâneo de Valêncio Xavier (2004), não como uma forma de extensão da realidade, mas como uma estratégia de escrita para acentuar a atmosfera investigativa e caótica do contexto policial.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, P. M. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- ANTELO, R. *Territorial Signs as Ready-mades*. In: **Unforeseeable Americas**. Leiden: Brill Rodopi, 1999.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- DIAS, A. D. Valêncio Xavier e o aprendizado do olhar como perda. **Revista ANPOLL**, n. 19, p. 11-31. jul./dez., 2005. Disponível em: <<https://revista.daanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/455>>. Acesso em: 24 set. 2019.
- DIAS, A. D. **Valêncio Xavier o minotauro multimídia**. Rio de Janeiro: Oficina, 2016.
- PIGLIA, R. *Sobre el género policial*. In: **Crítica y ficción**. Buenos Aires: Lectulandia, 1986.
- XAVIER, V. **Crimes à moda antiga**. São Paulo: PubliFolha, 2004.

TERCEIRA PARTE
MÍDIAS, GLOBALIZAÇÃO E
POÉTICAS

ROBERTO ARLT E SEU BRINQUEDO RAIVOSO EM LIVRO E FILME

*Roberto Arlt y su Juguete Rabioso en
libro y película*

Alan Noronha¹

Resumen: El escritor argentino Roberto Arlt fue pionero en la novela urbana en América latina. Diletante, lejos de la erudición de muchos de sus contemporáneos, Arlt con solo 26 años de edad lanzó *El Juguete Rabioso* en 1926, novela que inaugura en nuestro continente temáticas dostoiévskianas, existencialismo avant la lettre, personajes marginalizados en el crisol de inmigrantes que era Buenos Aires en las primeras décadas del siglo pasado. Lanzado en el mismo año que *Don Segundo Sombra*, obra gauchesca de su protector Ricardo Güiraldes, diferentemente de éste, la novela de Arlt llevó algunas décadas para ser apreciada por el medio literario bonaerense. El uso del lunfardo y del voseo, personajes que transitan entre las capas menos favorecidas de la sociedad, todo iba en contra las pretensiones europeizantes de los literatos de entonces. Concluyeron que el “escribía mal”, que tenía “problemas de ortografía y sintaxis”. Solo en los años 50, con el crítico Raúl Larra, su obra empezó a ser revista. Las décadas siguientes le pusieron en posición más central en el canon de la literatura argentina, alabado por nombres de peso como Ricardo Piglia, Julio Cortazar y Juan Carlos Onetti, y referido a menudo como el antípoda de Borges. *El Juguete Rabioso* ha sido adaptada al cinema dos veces, y recientemente sus novelas *Los Siete Locos* y *Los Lanzallamas* fueron transformadas en una serie de televisión. El presente trabajo compara la novela *El Juguete Rabioso* con su primera adaptación cinematográfica de 1984, que tuvo guión de la propia hija de Roberto Arlt, Mirta Arlt, quien también ha sido novelista y escrito inúmeros libros de crítica sobre la obra de su padre. La película se aproxima del tono del texto original, pero como el cine es un medio más conciso, opera con selección de escenas y con reordenación de la secuencia en que aparecen: El primero de los cuatro capítulos es contado en breves flashbacks en el curso de la película, y el Rengo, personaje central del último capítulo, ya aparece desde el principio. Otros procedimientos usados son la condensación de actos de varios personajes en uno solo, para economía narrativa, más allá del achicamiento o alargamiento de algunas escenas conforme la necesidad, y la inclusión de escenas que no están en el libro. El teórico del cinema André Bazin utilizaba la expresión “cinema impuro” (BAZIN, 1991, p. 85) para referirse al inevitable diálogo del cinema con otras artes – un diálogo fructífero, con los elementos y recursos particulares de que cada medio dispone. Abandonando la ingenua noción de fidelidad al libro en que una película está basada, Robert Stam (STAM 2008, p. 20) afirma que un medio multifacético como el cinema no debe limitarse a recontar la trama de un libro, sino utilizar todos los recursos sensoriales posibles para crear su propia obra. El diálogo entre esas producciones – u otras como adaptaciones al teatro o historieta – amplia y enriquece el universo de la obra original. La obra de Roberto Arlt continua a expandirse y encontrar nuevos públicos en el nuevo milenio.

Palabras clave: *El Juguete Rabioso*; Arlt; novela urbana; adaptación cinematográfica; cinema impuro.

Resumo: O escritor argentino Roberto Arlt foi pioneiro no romance urbano na América Latina. Diletante, distante da erudição de muitos de seus contemporâneos, Arlt com apenas 26 anos lançou *El Juguete Rabioso* (O Brinquedo Raivoso) em 1926, romance que inaugura em nosso continente

¹ Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela UFRGS. Doutorando na UFRGS. E-mail: <alannoronha@yahoo.com.br>

temáticas dostoievskianas, existencialismo *avant la lettre*, personagens marginalizados no caldeirão de imigrantes que era Buenos Aires nas primeiras décadas do século passado. Lançado no mesmo ano que *Don Segundo Sombra*, obra gauchesca de seu protetor Ricardo Güiraldes, diferentemente deste último, o romance de Arlt demorou algumas décadas para ser apreciado pelo meio literário bonairense. O uso da gíria portenha, a conjugação dos verbos com *vos* ao invés de *tú*, personagens que transitam entre camadas menos favorecidas da sociedade, tudo chocava as pretensões europeizantes dos literatos da época. Concluiu-se que ele “escrevia mal”, que tinha “problemas de ortografia e sintaxe”. Apenas a partir dos anos 50, com o crítico Raúl Larra, sua obra passou a ser revista. As décadas seguintes o colocaram em posição mais central no cânone da literatura argentina, endossado por nomes de peso como Ricardo Piglia, Julio Cortázar e Juan Carlos Onetti, e frequentemente citado como antípoda de Borges. *El Juguete Rabioso* foi adaptado para o cinema duas vezes, e recentemente seus romances *Los Siete Locos* e *Los Lanzallamas* foram transformados em uma minissérie televisiva. O presente trabalho compara o romance *El Juguete Rabioso* com sua primeira adaptação cinematográfica, de 1984, que teve roteiro da própria filha de Roberto Arlt, Mirta Arlt, falecida em 2014, que também foi romancista e escreveu vários livros de crítica sobre a obra do pai. O filme se aproxima do tom do texto original, mas como é um meio mais conciso, opera com seleção de cenas e com reordenação da sequência em que aparecem: O primeiro dos quatro capítulos é contado em breves *flashbacks* no decorrer do filme, e o Rengo, personagem central do último capítulo, já aparece desde o início. Outros procedimentos usados são a condensação de atos de vários personagens em um só, para economia da narrativa, além do encurtamento ou alongamento de algumas cenas conforme a necessidade, e inclusão de cenas que não existem no livro. O teórico do cinema André Bazin usava o termo “cinema impuro” (BAZIN, 1991, p. 85) para se referir ao inevitável diálogo do cinema com outras artes – um diálogo frutífero, com os elementos e recursos particulares de que cada meio dispõe. Abandonando a ingênua noção de “fidelidade” ao livro em que um filme está baseado, Robert Stam (STAM 2008, p. 20) afirma que um meio multifacetado como o filme não deve se limitar a recontar o enredo de um livro, mas usar todos os recursos sensoriais possíveis para criar sua própria obra. O diálogo entre essas produções – ou outras como adaptações para teatro ou quadrinhos – amplia e enriquece o universo da obra original. A obra de Roberto Arlt continua a se expandir e a encontrar novos públicos no novo milênio.

Palavras-chave: O Brinquedo Raivoso; Arlt; romance urbano; adaptação cinematográfica; cinema impuro.

As primeiras imagens do filme dão o tom: um revólver, um livro chamado **Manual do Inventor**, luvas e um lenço para esconder o rosto. Silvio pratica com esses elementos para um provável roubo, e logo é interrompido pela mãe que o chama para o café da manhã. A ação passa então a um mercado em Buenos Aires, onde feirantes e clientes falam alto, se xingam em espanhol, italiano e napolitano, dançam tarantela, alguns moleques roubam frutas. Estamos em um contexto específico: o da massiva imigração europeia que, nas primeiras décadas do século XX, mudaram a fisionomia de Buenos Aires. Se em 1880 a população da cidade estava em torno de 300 mil habitantes, em 20 anos ela duplicou e não parou de crescer até passar a casa dos milhões. Quando *El Juguete Rabioso* foi publicado, já havia em Buenos Aires mais italianos e seus descendentes que nativos da Argentina.

Nos anos 20, a literatura argentina, após haver dado ao mundo obras de conteúdo nativista como **Martin Fierro**, estava envolvida com poesia modernista de vanguarda de autores como Leopoldo Lugones e Borges, e a polêmica entre dois grupos aparentemente rivais: O grupo Boedo e o grupo Florida. Este último foi formado tendo como base grupos literários franceses, para atrair mais publicidade e ganhar mais leitores. Publicavam uma revista literária chamada **Martin Fierro**, reuniam-se em um café da rua Florida e, como todo bom grupo de vanguarda, lançaram um manifesto para romper a “impermeabilidade hipopotâmica do honorável público”. Eram membros desse grupo intelectuais de peso como Leopoldo Marechal, Victoria Ocampo, Ricardo Güiraldes e o próprio

Borges, embora ele não o levasse muito a sério. Tinham um perfil de elite, em contraste com o grupo Boedo, que era associado aos subúrbios devido à editora que os publicava, chamada Claridad, estar situada na rua Boedo. Esse grupo estava mais envolvido com causas sociais e ideias de esquerda, e tinha vínculos com o movimento operário. Embora Arlt não fosse frequentador assíduo, declarava-se por vezes membro do grupo em algumas entrevistas.

As contradições entre os grupos eram de certa forma exageradas para efeito da polêmica. Na verdade, a convivência entre eles era pacífica, com vários membros frequentando ambos os lugares sem problemas. O próprio Arlt trabalhou como secretário de Ricardo Güiraldes, e foi graças ao apoio dele que conseguiu publicar *El Juguete Rabioso*. A editora Claridad havia recusado a publicação, mas Güiraldes o incentivou a buscar outra editora, e sugeriu a mudança de título que o ajudaria no processo: convenceu Arlt a abandonar o título original *La Vida Puerca*, que considerava agressivo demais. Arlt conseguiu publicar o livro pela editora Latina, no mesmo ano em que Güiraldes publicou seu *Don Segundo Sombra*, ambos à sua maneira hoje considerados clássicos da literatura argentina.

Nos anos que se seguiram à publicação, *El Juguete Rabioso* teve uma recepção reticente. O estilo de Arlt era cru e brutal demais para o que se esperava na época, além de retratar uma realidade que não agradava às sensibilidades da elite leitora. Tornou-se lugar comum dizer que ele escrevia mal, que tinha má sintaxe, que seu léxico era inadequado. Arlt dizia que escrevia “como quem dá um cross à mandíbula”, referência ao box que coloca a possibilidade da língua como luta e também como jogo. Foi preciso esperar três décadas para que a Argentina começasse a prestar atenção a esse jogo: nos anos 50, Raúl Larra publicou o seminal *Roberto Arlt el Torturado*, trazendo-o de volta às discussões literárias. Larra insiste no caráter autobiográfico da obra de Arlt, por vezes de maneira exagerada:

Los trabajos de estos años de adolescencia los registra en El juguete rabioso. Todas sus experiencias, por lo demás, están volcadas en sus obras. Casi todo lo suyo tiene sabor autobiográfico. Es, junto con Sarmiento, el escritor argentino que más se ha prodigado en sus páginas. Con la diferencia de que Arlt apenas si disimula todos los repliegues de su alma detrás de algunos de sus personajes. ¿Y acaso el escritor que posee la riqueza de albergar a todos los hombres no está siempre retratándose a sí mismo? (LARRA, 1992, p. 25)

Larra iguala a representação da vida e a escritura da obra, o que não faz jus ao texto de Arlt. Muito além de um “simples” relato ou descrição da vida nos subúrbios de Buenos Aires dos anos 20, Arlt construiu uma obra de fôlego, que aborda questões fundamentais da experiência humana e inaugura a cidade como cenário e elemento crucial na narrativa. Apesar de redutora, a análise de Larra foi importante por trazer Arlt de volta ao foco.

Nos anos 70, Viñas Jitrik e Ricardo Piglia publicaram artigos sobre ele na revista Contorno, que tiveram grande impacto. A parte final do romance **Respiração Artificial** de Piglia abandona a narrativa para desenvolver um interessante ensaio sobre Borges e Arlt, contraditórios e complementares, sobre a presença de um na obra de outro.

Arlt já era um nome bem estabelecido na literatura argentina de então. Na sequência, apareceram ensaios com leitura psicanalítica (MALDAVSKY, 1968), existencialista (CAPDEVILA, 2005), comparações com Dostoievsky, e sua recepção chegou a países estrangeiros. Em língua inglesa, Aden W. Hayes escreveu sobre o uso de estratégias e aspectos formais de sua narrativa (HAYES, 1984), e Rita Gnutzmann escreve sobre seus ensaios e aspectos biográficos de Arlt, apresentando-o ao público norte-americano (GNUTZMANN, 1984).

Arlt escreveu também algumas peças de teatro. A mais famosa e que mais teve montagens foi **Trezentos Milhões**, estreada em 1932, e que trata sobre os sonhos de uma empregada doméstica. No cinema, nos anos 60 filmaram adaptações de alguns contos. Nos anos 70, Mirta Arlt, filha do escritor, ajudou a escrever o roteiro da adaptação de duas de suas obras-primas: *Los Siete Locos* e *Los Lanzallamas*, romances que foram unidos em um único filme chamado *Los Siete Locos*, ganhador de vários prêmios, incluindo um urso de prata em Berlim. Uma década depois, ela voltou a escrever um roteiro para um romance de seu pai, desta vez o livro em questão.

El Juguete Rabioso tem quatro capítulos. O primeiro chamado “Os Ladrões” começa em tom memorialista, com as aventuras do protagonista aos 14 anos descobrindo a literatura sobre bandidos

carismáticos e observando a efervescência da vida nos subúrbios. Ele sonhava em ser uma espécie de bom ladrão que protegeria as viúvas e seria amado pelas donzelas. Com dois companheiros, elabora planos mirabolantes envolvendo inventos e assaltos, e se chamam pelo pomposo nome de “Clube dos Cavalheiros da Meia-noite”. A roteirista escolheu espalhar este primeiro capítulo ao longo do filme em breves *flashbacks*, sem lhe dar muito destaque.

A ação do filme acompanha Silvio interagindo com o Rengo, personagem que no livro só aparece no último capítulo. Ele é um tipo muito portenho: tem entonação e gírias típicas das classes baixas da capital federal. Em 1984, ano em que saiu o filme, essa maneira de falar já estava bastante assimilada e difundida nas mídias argentinas. Quando o livro saiu, em 1926, a literatura não costumava mostrar tais características. A conjugação dos verbos com pronome *vos* ao invés de *tú*, as gírias suburbanas que os portenhos chamam de “lunfardo”, a própria representação na literatura de um personagem um tanto marginal como ele, eram estranhas à sensibilidade do meio literário da época. Que ele seja uma vítima, mais que um criminoso, é mais uma das ironias daquele contexto.

Após haver abandonado a escola, e com a família passando necessidades, Silvio se vê forçado a arrumar emprego. Mudam-se para uma casa mais modesta, perde o contato com os companheiros de infância, e arranja emprego em um sebo, cujos donos são um casal de napolitanos. Estamos no segundo capítulo do livro, chamado “Os trabalhos e os dias”. A figura do pai está ausente, sem maiores explicações. A própria irmã não tem falas no livro, mas no filme ganha alguns diálogos com a mãe que retratam a jovem pobre que se esforça para estudar, enquanto o irmão se envolve com invenções, flerta com o crime e começa no mundo do trabalho.

O filme inverte mais um fato: o emprego como vendedor de papel veio depois do sebo no livro, mas no filme é aludido como já sendo uma experiência de Silvio. A livraria fica no centro, e é descrita como um lugar “mais tenebroso que a caverna de Trofônio”, oráculo grego de mau agouro para quem os consultava. O emprego paga pouco, tem longas horas, e ele tem que dormir na casa dos patrões, também no centro, e que assim como o sebo, dá ideia de abandono. A caverna, como ele continua chamando o lugar, tem personagens decadentes e mesquinhos. O patrão, Don Gaetano, está sempre tentando enganar os feirantes do mercado e seus próprios clientes. É dissimulado, sonso, tem modos grosseiros. A mulher, dona Maria, também tem modos grosseiros, e os dois brigam em voz alta constantemente. O filme mostra um detalhe a mais: uma cena em que Gaetano está fazendo sexo com a mulher, se esforçando, suando e gemendo. Quando ele acaba, podemos ver o rosto dela: estava dormindo.

Além do casal, há um outro empregado, um velho chamado Miguel, que Silvio apelida de “Dío Fetente” porque ele sempre usa essa expressão para amaldiçoar seu destino. Com ele, Silvio divide um quarto triste e escuro. Seu primeiro dia de trabalho acaba com Silvio ouvindo os soluços do velho, que chorava de dor e fome. O filme nos poupa de ver cena tão patética. A humilhação já havia sido suficiente durante o dia, com o simbólico episódio da cesta. Um objeto utilitário, mas que para Silvio é a representação máxima da humilhação: ser visto andando com uma cesta em público. Logo ele que “havia sonhado ser um grande bandido como Rocambole ou um poeta genial como Baudelaire” (p. 54). Curiosamente, no filme a referência é trocada: ao invés de ser bandido como Rocambole, ele quer ser engenheiro como Thomas Edison; a parte de poeta como Baudelaire permanecendo igual. Estará Rocambole apagado da memória coletiva em 1984, reduzido a um simples tipo de bolo e à expressão “rocambolesco”?

O filme acrescenta uma humilhação a mais: a namorada. Apenas mencionada de passagem no primeiro capítulo do livro, ela ganha rosto, corpo e voz na tela, primeiro em uma cena em que decidem terminar o namoro por ele não saber o que vai ser do futuro, e depois na cena da cesta. Ao andar pela rua, Silvio a vê com outro, e tenta desesperadamente se esconder para não ser visto naquela situação. O acompanhante da ex-namorada ostenta um pomposo traje militar, e parecem estar se divertindo.

Silvio quase se diverte quando pega carona na carroça do Rengo, que vai cantando e mexendo com as mulheres pelo caminho. Após advertir Silvio que seu talento está sendo desperdiçado, o deixa para fazer uma entrega na casa de uma mulher francesa. Nessa cena encontramos mais algumas peculiaridades narrativas. No livro, a interação de Silvio com a francesa dura apenas meia página: ele orgulhosamente se recusa a receber gorjeta, e ela sorrindo e com falas escritas em francês, o beija na

boca perguntando “E isso aqui, também não recebes?” (p. 72), saindo de cena em seguida. No filme, a cena dura três minutos. Há tempo para a aproximação e sedução da francesa. Eles se deitam no chão, ela começa a tirar a roupa, ouvem a voz do marido vinda de outro aposento e ela chega a responder enquanto continua a investida no garoto. Silvio parece relutante, preocupado com o marido dela, com o relógio, ou apenas não interessado na mulher.

Após mais uma briga entre os patrões, Silvio e Dío Fetente acompanham a patroa pelas ruas da cidade, desta vez carregando uma mesa invertida que faz as vezes de esteira, onde ela coloca vários objetos velhos. Arlt aproveita para continuar suas descrições da cidade: “Eram sete da noite e a rua Lavallo estava em seu mais babilônico esplendor... as vitrais das ortopedias e joalherias mostravam em sua opulência a astúcia de todos esses comerciantes, lisonjeando com requintes de malícia a voluptuosidade das pessoas poderosas e endinheiradas” (p. 69). A riqueza de detalhes da descrição impressiona. O cachecol verde e suado de Dío Fetente, o tilintar dos pratos sobre a mesa, a interação profunda entre personagens e cenário. Se na cena da francesa o filme havia expandido o significado, esta caminhada é mostrada em apenas alguns segundos, e ficaria quase inexpressiva se não fosse por um detalhe: a música, que se desenrola triste e complementa o que as imagens não conseguiram mostrar.

No romance, é o momento em que Silvio revela sua angústia. Após ver um adolescente e uma menina em uma sacada, ele escreve: “Todo o coração se apequenou de inveja e angústia... Pensei que nunca seria como eles, nunca viveria em uma casa bonita e teria uma namorada da aristocracia” (p. 69). E repete a primeira frase, para efeito: “Todo o coração se apequenou de inveja e angústia” (p. 69). O filme não mostra tais pensamentos. Ao invés, mais uma vez dá voz e visibilidade que as mulheres do livro não têm. É a patroa quem desabafo, em italiano, sentada em um banco de praça. Era bela, sonhava com uma família, a vida trouxe muitas decepções. Silvio e Dío Fetente ouvem o desabafo, um tanto confusos e cansados, e a voz de Silvio soa em *off*: “Que vida torta. Já não encontro palavras com que pedir misericórdia”.

Cansado de tudo, Silvio tenta colocar fogo na livraria. Joga uns carvões sobre uns papéis no final do expediente, e em casa espera o resultado, excitado: “Que pintor fará o quadro do dependente adormecido que sorri em sonhos porque incendiou o covil de seu amo?” (p. 77). Sua empolgação se dissipa quando na manhã seguinte percebe que tudo está como antes. A humidade havia apagado o fogo, e assim termina o segundo capítulo. O filme mostra imagens do incêndio, alternadas com planos de Silvio rindo, satisfeito, e até se oferecendo para levar a malfadada cesta pela rua, para se decepcionar em seguida. O filme acrescenta ainda uma breve cena de Silvio pedindo demissão e exigindo seu pagamento.

O terceiro capítulo do livro se chama igualmente *El Juguete Rabioso*. De volta à casa da mãe, Silvio sonha com a engenharia e os inventos. Recebe a notícia de que os militares precisam de aprendizes de mecânico de aviação, e vai lá tentar a sorte. Entrevistado pelos militares, apresenta suas invenções: um contador automático de estrelas fugazes e uma máquina que escreve o que se dita para ela, além de ter uma carta de recomendação de um físico famoso. Impressionados com seu conhecimento, perguntam como aprendeu tanta coisa, e ele menciona que também lê literatura, assustando o major. “Não será anarquista você?”. Silvio nega, diz que apenas gosta de ler e estudar, e o aceitam. O diálogo é reproduzido no filme praticamente na íntegra.

Outra vez as esperanças se acendem, e o jovem de 16 anos imagina o que a ex-namorada diria se o visse. Sua vaidade é explicitada na frase “Não me importa não ter dinheiro...o que quero é ser admirado pelos demais, elogiado pelos demais” (p. 90). O filme continua dando voz às mulheres com uma cena em que a mãe e a irmã falam sobre leite e manteiga antes da chegada de Silvio com as boas notícias. No quartel, a alegria não dura muito: logo é mandado embora por ser “inteligente demais”. A carreira como engenheiro entre os militares teve vida curta e ele deve ir embora sem questionar, porque “Ordens não se questionam, se cumprem”.

Confuso, revoltado, Silvio vaga pelas ruas da cidade até chegar a uma pensão onde ocorre uma das cenas mais fortes do livro. Deitado no quarto da pensão barata, é despertado por um jovem a quem se refere como “adolescente”, que o adverte de estar dormindo vestido. O diálogo e as cenas que se seguem mostram uma tensão entre compaixão e repulsa, entre curiosidade e nojo. No filme a

ordem de alguns acontecimentos é trocada: primeiro vem a história de Tristan/Tristana e depois a repulsa violenta de Silvio. A temática do pânico e da curiosidade homossexual que havia sido insinuada de passagem no exército, nesta cena fica mais explícita. Acréscimo do filme: Silvio pergunta, de costas para Tristana, se alguma vez alguém o amou, mas este já está indo embora e não responde. Deixa dinheiro porém, que Silvio usa para comprar uma arma.

A pulsão de morte está alta neste momento: ele atira um fósforo aceso sobre um mendigo, que o amaldiçoa e o põe para correr. No filme são vários mendigos em um túnel, o que torna a situação ainda mais tensa. Uma última tentativa de saída física da cidade que o oprime se dá quando vai ao porto tentar emprego em algum navio que o leve para longe, mas é recebido com frieza, indiferença e até com agressiva ironia. As cenas no porto não aparecem no filme, que nos conduz direto para uma frase de impacto, embora contraditória: “Não hei de morrer... mas tenho que matar-me”. No filme o verbo é trocado: “Não devo morrer...” é o que se ouve. Ao invés do galpão de zinco original, o filme nos mostra um lugar mais dramático: um parque onde crianças brincam alegremente.

Após o suicídio falhado, o livro nos mostra Silvio deitado em casa e sua mãe se lamentando. O filme é mais ousado: mostra o velório de Silvio, mãe e irmã chorando, ex-patrões discutindo, Dío Fetente, os amigos de infância. Nesse clima de pesadelo, entra a figura da ex-namorada Eleonora, que emocionada diz que sempre esteve esperando por ele, o que faz o cadáver sorrir.

No quarto capítulo do livro, vemos Silvio em novo empreendimento no velho bairro Flores: vendendo papel. Após realizar uma venda, encontra por acaso na rua seu antigo amigo Lucio, do primeiro capítulo. O filme usa esse encontro para voltar à realidade, espantar o pesadelo do velório e mostrar Lucio como uma espécie de salvador, que tira o revólver de Silvio ainda no parque. Lucio virou um *dandy* investigador de polícia, ironia do destino. Pedante, falando inglês macarrônico, com atitude condescendente. Orgulha-se de ter se regenerado e encaixado na sociedade, espera que Silvio faça o mesmo. Informa Silvio que o outro membro do antigo bando está na prisão.

O resto do capítulo conta o episódio com o rengo, essa figura paternal que dá conselhos a Silvio, quer que ele aproveite melhor as oportunidades por ser um garoto tão inteligente. Ao mesmo tempo é um personagem de moral duvidosa, entre o trabalhador humilde e o criminoso, contradição que pende para o último lado quando propõe o fatídico golpe: roubar uma fortuna do cofre de um engenheiro, ajudados pela empregada dele. A tão sonhada chance de mudar de vida poderia finalmente se concretizar, e mais uma vez com um crime perfeito, como na infância.

Que Silvio tenha se revelado um grande traidor não será surpresa para ninguém. Que tenha se vingado da figura paterna tampouco chocará qualquer leitor minimamente familiarizado com psicanálise. Delatar o rengo seria nas próprias palavras do narrador “destruir a vida do homem mais nobre que conheci. Se faço isso me condeno para sempre. E estarei só, e serei como Judas Iscariotes” (p. 139). Porém, esse ato infame de caráter autodestruidor pode também levar a descobertas sobre si mesmo: “Então guardarei um segredo, um segredo salgado, um segredo repugnante, que me impulsionará a investigar qual é a origem de minhas raízes escuras” (p. 140). O ato canalha e vil é ao mesmo tempo didático, e pode “abrir curiosos horizontes espirituais” (p. 140). No filme, o dilema entre delatar ou não é mostrado em breves frases narradas em *voice over*.

A conversa com o engenheiro é a última cena. Nela, que o filme aproveita quase na íntegra, Silvio é confrontado e forçado a explicar os motivos de sua traição tão vil em tão tenra idade. O peso da vida que Silvio carrega é explorado com novos contornos: “Cumpra-se uma lei brutal que está dentro de cada um. É assim. É assim. Cumpra-se a lei da ferocidade” (p. 149). Ele segue seu desabafo com o engenheiro: “Irei pela vida como se fosse um morto. Assim vejo a vida, como um grande deserto amarelo” (p. 149). O engenheiro parece entendê-lo, mas sua atitude é dúbia, como se nunca parasse de julgá-lo. Após uma breve discussão sobre a existência de Deus, o engenheiro conclui: “Tudo isso está muito bem, mas temos que trabalhar. Em que posso ser útil?” (p. 150), propondo-se a ajudar com o último pedido de Silvio: fugir para Neuquén, cidade na Patagônia, para ver gelo e montanhas. Será apenas mais uma entre tantas ilusões que serão desfeitas pela realidade brutal da cidade? O livro termina com essa promessa, não podemos saber além. Um outro acréscimo do filme: Silvio volta a um galpão abandonado, olha o céu através de um buraco no teto e procura por Deus.

Nos anos 50 o cinema já tinha algumas décadas de história, mas algumas questões ainda eram polêmicas. A relação com outras formas de arte era uma delas. Literatura, teatro e dança eram artes consagradas por séculos de experiência, enquanto que o cinema apenas engatinhava. Por isso era necessário afirmar-se, e de certa forma libertar-se das outras artes para adquirir linguagem própria. Jean Epstein advogava a necessidade de um cinema puro, que não fosse contaminado por outras artes, que usasse todos os seus próprios recursos de modo a se colocar em pé de igualdade e dignidade com as outras formas. André Bazin veio contra essa tendência ao defender o que chamava de cinema impuro (BAZIN, 1991, p. 85) para se referir ao inevitável diálogo do cinema com outras artes – um diálogo frutífero, com os elementos e recursos particulares de que cada meio dispõe. Vimos que no caso do *Juguete Rabioso*, o meio cinematográfico possibilitou que o espectador ouvisse os diversos sotaques que circulavam em Buenos Aires, que as mulheres tivessem corpo, presença e voz, que pudéssemos visualizar as ruas centrais e suburbanas onde ocorre a ação, além da trilha sonora que captou com maestria o tom do livro, falando quando as palavras não eram suficientes, de fato expandindo e trazendo novas possibilidades ao universo de Arlt.

Abandonando a ingênua noção de “fidelidade” ao livro em que um filme está baseado, Stam (2008, p. 20) afirma que um meio multifacetado como o filme não deve se limitar a recontar o enredo de um livro, mas usar todos os recursos sensoriais possíveis para criar sua própria obra. O diálogo entre essas produções — ou outras como adaptações para teatro ou quadrinhos — amplia e enriquece o universo da obra original. A roteirista, sendo filha do escritor, e tendo não só convivido com ele, mas também estudado e escrito sobre sua obra, encontrou-se em uma posição privilegiada. Pôde ter acesso direto às ideias do pai, e também pôde colocar suas próprias concepções na realização do filme.

REFERÊNCIAS

- ARLT, R. *El Juguete Rabioso*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1993.
- BAZIN, A. Por um Cinema Impuro. In: **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CAPDEVILA, A. *Arlt, existencialista: Acerca del buen uso del Saint Genet*. **La Biblioteca**, n. 2-3, 2005, p. 404-417.
- GNUTZMANN, R. *Roberto Arlt, o, el arte del calidoscopio*. País Vasco: Servicio Editorial / Universidad del País Vasco, 1984.
- HAYES, Aden W. *Roberto Arlt : la estrategia de su ficción*. **Bulletin Hispanique**, tome 86, n. 3-4, 1984. p. 577-580.
- LARRA, Raul. *Roberto Arlt el torturado*. 6 ed. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1992.
- MALDAVSKY, D. *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt: algunas contribuciones de las ciencias humanas a la comprensión de la literatura*. Buenos Aires: Editorial Escuela, 1968.
- ONETTI, J. C. Roberto Arlt. In: *Requiem por Faulkner y otros artículos*. I. de. Buenos Aires: Calicanto, 1976. p. 127-37.
- PIGLIA, R. *Respiración artificial*. 2 ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- PIGLIA, R. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Debolsillo, 1986.
- SAÍTTA, S. *El escritor en el bosque de ladrillos: una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.
- SARLO, B. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2009.

STAM, R. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RUPTURAS E COSTURAS: O TEMPO NA FICÇÃO CIENTÍFICA COM A MÁQUINA DE WELLS E OS CICLOS DE *DARK*

*Ruptures and seams: the time in the
science fiction with the time machine
by Wells and the cycles in Dark*

Alisson Preto Souza¹
Lis Yana de Lima Martinez²

*O que é, por conseguinte, o tempo?
Se ninguém me perguntar, eu o sei;
se eu quiser explicá-lo a quem me fizeram
essa pergunta, já não saberei dizê-lo*
Santo Agostinho, **Confissões** (1948)

Abstract: *Considered an enemy to the Greek gods, time, embodied in mythology as Kronos, the Titan, has been defying the senses and perception of the human being. Its structure is materialized in all "extensions", such as the media (MCLUHAN, 2013), to try to understand, subjugate or deconstruct its norm. No field of literature, such as narrator, character, plot, and space categories, is the frequent focus of research on the objects of study. At this point, we wish to focus on time as we consider it one of the most influential literary components of the composition of fiction. If it is physical it is observed and measured, the importance of time is central to narrative development, administered as causal relations of events, a sequential, linear pattern breaking and as perturbations. According to Coutinho (2008), time is an expensive subject in the literature. In science fiction, an aesthetic, historical and thematic exploration unfolds from comics, video games and movies. While Ricœur (1994) conceives a representation of time as an interpretive trail in history, Nunes (2013) shows that the preceding narrative or time with the matter of events in the form of a sequence. But what do you do when this fulfilment does not follow linear causality? And when does an arrow of time invert or does time express itself in achronological, paradoxical or subsequent form in the narrative? Understanding that media is an integral part of our reality — cultural, global and context, which can determine any kind of technology or ideology — and part of two distinct media productions cut in time and space, **The Time Machine** (1895) and **Dark** (2017), this paper aims to observe how time is used, focusing on aspects such as narrative, fiction and science. To this end, we support the interdisciplinary mode in Literary Theory, History, and Philosophy through a comparative analysis of the theme and structure of the two objects of study.*

Keywords: *time; Dark; The Time Machine; narrative; literary theory.*

Resumo: Considerado inimigo para os deuses gregos, o tempo, corporificado na mitologia como o titã Krónos, desafia os sentidos e a percepção do ser humano. Sua estrutura é materializada em todas

¹ Mestre em Estudos de Literatura pela UFRGS. Doutorando em Estudos de Literatura: teoria, crítica e comparatismo pela UFRGS. E-mail: <alissonsouzaprof@gmail.com>.

² Mestra em Estudos de Literatura pela UFRGS. Doutoranda em Estudos de Literatura: teoria, crítica e comparatismo pela UFRGS. E-mail: <yana.flafy@gmail.com>.

as “extensões”, as mídias (MCLUHAN, 2013), de modo a tentar compreendê-la, subjugar-la ou desconstruir sua norma. No campo da literatura, as categorias de narrador, de personagem, de enredo e de espaço são focos frequentes de pesquisa nos objetos de estudo. Neste momento, desejamos focalizar o tempo uma vez que o consideramos um dos componentes literários mais influentes da composição da ficção. Se para a física ele é observado e medido, a importância do tempo é central no desenvolvimento narrativo, administrando as relações causais dos eventos, a quebra do padrão sequencial, linear e as rupturas. Segundo Coutinho (2008), o tempo é um tema caro à literatura. Na ficção científica, a exploração estética, histórica e temática desdobra-se desde os quadrinhos, aos videogames e aos filmes. Enquanto Ricœur (1994) concebe a representação do tempo como um rastro interpretativo na história, Nunes (2013) destaca que a narrativa preenche o tempo com a matéria dos acontecimentos na forma de uma sequência. Mas o que se faz quando esse preenchimento não segue a causalidade linear? E quando a seta do tempo se inverte ou o tempo se expressa de forma acronológica, paradoxal ou assequencial na narrativa? Compreendendo que mídias são parte integrante de nossa realidade — cultural, global e contexto independentemente de qualquer determinismo tecnológico ou ideológico — e partindo de duas distintas produções midiáticas separadas no tempo e no espaço, *The Time Machine* (1895) e *Dark* (2017), este trabalho pretende observar como o tempo é utilizado, focalizando aspectos como narrativa, ficção e ciências. Para tanto, apoiamo-nos de modo interdisciplinar na Teoria Literária, na História e na Filosofia por meio de uma análise comparativa do tema e da estrutura dos dois objetos de estudo.

Palavras-Chave: tempo; *Dark*; *The Time Machine*; narrativa; teoria literária.

INTRODUÇÃO

Em virtude de os estudos intermediários se debruçarem sobre diálogos que envolvem duas ou mais mídias e propiciarem a observação de seus bornes e para além de seus alcances, o campo foi bem acolhido junto à literatura comparada. No Brasil, Tania Carvalhal (2002) apontava para a necessidade da observação do convívio entre as mídias e, um pouco mais recente, Rita Terezinha Schmidt (2010) reforçou o alcance e o compromisso do comparatismo em “ressemantizar ‘fronteiras’ a partir de posicionamentos sobre a transversalidade do saber, em razão da necessidade real de pensar relações intersistemas”. Portanto, justifica-se, sem espanto, o acolhimento deste texto junto a outros que procuram responder perguntas a que se dedica à literatura comparada.

A compreensão das mídias como criações e “extensões do ser humano” (MCLUHAN, 2013) e do modo como dialogam de forma a criar o novo (HIGGINS, 1962) ampliaram as percepções e os estudos midiáticos. Entendendo a literatura e as demais artes como mídias (RAJWESKY, 2012), visamos aqui analisar comparativamente as obras *The Time Machine* (1895) e *Dark* (2017-). Como fio condutor, se apresentará a ciência; como agulha, se observará o tempo; como tecido, os produtos midiáticos, literatura e *web série*.

A aproximação entre a série produzida e disponibilizada pela Netflix, *Dark*, e a obra literária escrita por H. G. Wells, *The Time Machine* (traduzida para português como **A máquina do tempo**) se faz porque ambas parecem explorar o vasto poder que o tempo exerce sobre a sociedade. Em *The Time Machine*, o tempo revela o futuro do pós-humano, do ser que evoluiu para duas outras dissemelhantes criaturas. Enquanto a série alemã *Dark*, dirigida por Baran bo Odar e Jantje Friese, desenha, sustentando uma atmosfera sombria em tema e imagem, o pessimismo frente à ciência.

As obras de Wells e de Odar e Friese diferem não apenas por se edificarem em mídias distintas, mas também pelo modo como trabalham o tema da viagem no tempo estar ligado a seu contexto histórico de criação. A primeira, publicada na Inglaterra no ano em que Edward VIII comemorou o nascimento de seu filho Albert, permite utilizar as descobertas científicas de sua época para criar um mundo futuro possível, com graus de inevitável, embasado por teorias como o darwinismo. Isso se expressa, de acordo com Rebecca Matt, em virtude de Wells ter adquirido uma bolsa para estudar ciências na Escola Normal de Ciências aos quatorze anos, quando teve convivência Thomas Henry Huxley, um notável proponente da teoria da evolução de Darwin, e encontrou interesse e inspiração

para alguns de seus livros, incluindo *The Time Machine* (MATT, 2012, p.13). Já a segunda obra, produzida a partir de 2017, na Alemanha, observa os resultados de feridas deixadas por descobertas científicas mal-empregadas e cria um ambiente que aspira solucionar os males gerados a partir da recriação histórica. A historicidade da narrativa está tanto na busca pela identidade, como na memória do acidente nuclear, ocorrido no dia 26 de abril de 1986, na usina de Chernobyl, inspiração para a atmosfera sombria da fictícia Winden. O diretor Baran bo Odar, ao lembrar de sua infância em entrevista para o *New York Times*, afirmou: “minha mãe me disse ‘você não pode brincar lá fora. Especialmente se estiver chovendo, a chuva vai matar você.’ Ou ‘você não pode comprar doces naquela loja porque é radioativa.’” (*The New York Times*, 23 nov. 2017) [tradução nossa].

Em comum às duas obras, há a criação de “racionalidade lógica e artificial [...] e a problematização das implicações ético-morais dos rumos tomados pelo desenvolvimentos científico-tecnológicos.” (ROSSI, 2017, p. 82) O desafio de aproximação entre os dois produtos midiáticos reside no *modus operandi* da segunda mídia, pois *Dark*, diferentemente do livro de Wells, hoje se encontra como uma obra aberta, inconclusa, e, portanto, nossas análises satisfazem apenas os preceitos entregues pelas primeira e segunda temporadas.

Dessa forma, propendemo-nos, neste texto, a considerar alguns aspectos de diálogo entre *The Time Machine* e *Dark*. Interpretando a diferença midiática estrutural, abordaremos tempo e narrativa; ciência a partir do contexto histórico de criação das obras; viagem no tempo como um constructo utilizado pela ficção científica; teoria matemática sobre a quarta dimensão; e teorias físicas sobre o tempo.

PENSANDO O TEMPO: *DARK* E *THE TIME MACHINE*

O tempo, sentimento indivisível da perenidade da vida, era entendido como Krónos, o titã vencido por Zeus, seu filho, na mitologia grega e vem, ao longo dos “tempos”, desafiando os sentidos e a percepção do ser humano. Na dificuldade de compreensão de sua essência real, tentamos quantificá-lo e, em verdade, controlá-lo. Tempo é sinônimo de passagem, de fim, de morte... Descontrole que ativa ansiedades e ânsias criativas do indivíduo que, em determinado momento, olhou para o futuro e quis conquistá-lo. Quando não houve mais terras a serem desbravadas, desejou-se viajar pelo tempo. Ao resgate dessa ambição, veio a ficção.

Na obra *Tempo e Narrativa* (1995), Paul Ricœur retoma o conceito de ficção e tempo para pensar a teoria da narrativa. Ao introduzir sua compreensão sobre a ficção, destaca “reservo o termo ficção para as das criações literárias que ignoram a ambição, característica da narrativa histórica, de constituir uma narrativa verdadeira”. (RICŒUR, 1995, p. 10). O autor tece o ficcional a partir de sua diferenciação do que compreende como narrativa histórica, que possuiria um processo distinto de criação. Ricœur acredita que, enquanto narrativa histórica e narrativa de ficção se assemelham por dependerem das mesmas operações de “mimese II”, elas se diferenciam pela forma que demonstram a “pretensão à verdade” (1995, p. 10).

Para Aristóteles, a intriga é o fundamento da história uma vez que ela exige o estabelecimento de regras que sustentam a unidade de tempo da ficção, exclusivamente o *tempo vivido*. Já Santo Agostinho refere-se ao tempo outro, aquele de um lado não perceptível ao olho nu, pois vive na alma e no ser, o *tempo interior*. Assim, Ricœur constrói uma crítica a construção da escrita da narrativa historiográfica, que não será objeto de discussão deste artigo.

A experiência da temporalidade relacionada ao tempo vivido (de Aristóteles) e ao tempo interior (de Agostinho) na ficção dos personagens, permite o contato do leitor com a compreensão absoluta do que Ricœur expressa por “concordância discordante”. Isto é, permite o leitor ultrapassar a noção de experiência cotidiana e da linearidade prevista pela “mimese I”, na *Poética* de Aristóteles, e a focalização da experiência tanto em nível fenomenológico como não cronológico dos personagens na narrativa.

A noção de que existe um debate nos tipos de configuração narrativa e que é o tempo o seu principal objeto de estudo parece importar na medida em que investiga o comportamento da temporalidade. Como ensina José Barros:

Santo Agostinho havia rejeitado a antiga tese grega (reencaminhada por Aristóteles) de que o tempo correspondia a um “movimento dos astros”, e introduz a noção de que “o tempo é interior, passando-se na alma”, o que o permite impactar esta alma humana com uma tripla presença: do Passado, através da Memória; do Presente, através da Visão; e do Futuro, através da Espera (ou da “expectativa”). Esta experiência do tempo corresponde a uma profunda vivência humana, mas ao mesmo tempo trata-se de uma experiência não comunicável, porque impregnada de subjetividade. (BARROS, 2012, p. 6)

Entre os textos *The Time Machine* e *Dark*, a viagem no tempo é o aspecto central das narrativas, estabelecendo relação estreita entre tempo e ficção científica. O tempo ficcional, como ensina Ricœur, afeta a estrutura narrativa através da “experiência viva dos personagens das narrativas” (RICŒUR, 1995, p. 183).

Nunes (2013) destaca que a narrativa preenche o tempo com a matéria dos acontecimentos na forma de uma sequência. Através da narração dos eventos da viagem e das flores trazidas de outro espaço-tempo, o cientista em *The Time Machine* comprova a sua experiência de deslocamento temporal. O discurso do viajante do tempo revela duas experiências de movimentações temporais em futuros distintos. O primeiro é o ano de 802.714, em que se depara com um mundo dividido entre duas espécies, os Elois e os Morlocks; o segundo é mais adiante no futuro. É importante lembrar que o futuro é aprendido pelo leitor por meio do relato do viajante que é trazido como personagem pelo narrador do livro, por um dos seus amigos, destacando uma provável renarrativização dos fatos.

O viajante do tempo em *The Time Machine* (1895) está apto a viajar através de uma de suas mais recentes invenções. Na obra, o cientista utiliza dois objetos. O primeiro é descrito como um “mecanismo”, um protótipo, menor e menos potente comparado ao que viria mais adiante. Sua função era experimental, pois seria capaz de enviar pequenos objetos em uma viagem temporal. Este primeiro modelo é apresentado a um grupo de intelectuais que se encontram para jantar em uma quinta-feira, na casa do viajante:

O que o Viajante do Tempo trazia nas mãos era um artefato metálico brilhante, pouco maior que um que no relógio e construído de maneira bastante delicada. Era feito em parte de marfim e em parte de alguma substância cristalina e transparente. [...] Esta pequena engenhoca – disse o viajante do tempo – não é mais do que um modelo. É o meu projeto para a futura construção de uma máquina capaz de viajar ao longo do tempo. (WELLS, 2018, p. 16)

A segunda máquina, utilizada pelo cientista para realizar seu deslocamento para o futuro, encontrava-se em um cômodo mais recluso, usado para realizar suas invenções científicas: o laboratório. A versão final da máquina do tempo do viajante possui uma poltrona, na qual o viajante monta, além de uma alavanca. Segundo o narrador:

Ao chegarmos no laboratório contemplamos uma edição maior do pequeno mecanismo que havíamos visto desaparecer diante de nossos olhos. Partes dela eram feitas de níquel, partes de marfim, outras partes tinham sido claramente formadas por cristal de rocha cortado e polido. [...] Parecia feita de quartzo. (WELLS, 2018, p. 21)

Na série *Dark*, em 2019, o protagonista Jonas Kahnwald encontra uma passagem dentro de uma caverna, no interior de uma floresta, na cidade de Winden. A passagem permite que o jovem viaje 33 anos para trás, revelando o passado de outras personagens da narrativa e o seu próprio. A viagem no tempo, no entanto, é realizada diversas vezes e por mais de uma personagem, entre eles Mikkel Nielsen que, após perder-se do grupo de jovens, acaba acidentalmente viajando no tempo para o ano de 1986.

Há dois meios para a viagem no tempo: a passagem e o dispositivo de deslocamento temporal. A passagem é localizada no fundo de uma das cavernas da cidade de Winden. Ela se constitui de três portas pesadas, cada uma com o símbolo da Triquetra e o texto “*Mundus Creatus Est*”, que se abrem para um túnel escavado, abrigando a passagem que liga três pontos no tempo: 1953, 1986, 2019. O dispositivo de deslocamento temporal, por outro lado, possui o formato de uma caixa. Essa é

composta de engrenagens, molas, cobre e latão e permite viajar para o futuro e o passado. Através de um botão no centro, os viajantes escolhem retornar 33 anos ou avançar 33 anos no tempo.

Embora a comprovação da experiência da viagem no tempo não seja a preocupação maior dos personagens, ela está fortemente associada ao ato da aprendizagem dos outros tempos, com a pretensão de entenderem os seus próprios papéis em uma história que se repete em um *looping* temporal.

Apesar de uma limitação de princípio, a noção da abertura de um mundo é uma característica própria na ficção científica de viagem no tempo. O mecanismo da narrativa pode ser exemplificado com a ideia de uma partida de xadrez. A metáfora de um jogo de xadrez compartilha uma representação da temporalidade ficcional como quer Ricœur: pois embora seja uma atividade lúdica, considerada como entretenimento, desperta uma capacidade irônica de racionalidade, pois está sendo experienciada pelos jogadores. Isto é dizer que, “o que chamamos de experiência fictícia do tempo é apenas o aspecto temporal de uma experiência virtual do ser no mundo proposto pelo tempo [...] uma *transcendência imanente* ao texto” (RICŒUR, 1995, p. 182) [grifo do autor]. Em outras palavras, como em toda a ficção científica, as histórias de viagem no tempo “podem ser caracterizadas ou como sendo analógicas ou extrapolativas”³ (HOLLINGER, 2014, p. 201) [tradução nossa].

Por um lado, tem-se a obra *The Time Machine*, situada no século XIX, que embora ainda não tenha experienciado socialmente as guerras nucleares, permite prever um futuro com a representação utópica e distopia de uma evolução humana duplamente indesejada. Por outro lado, tem-se *Dark*, localizada em um contexto pós-guerra, que recupera o desastre de Chernobyl, em que as usinas nucleares são representadas como caminhos econômicos férteis, mas também uma grande ameaça à vida, produzindo no ar uma atmosfera de uma incerteza sobre a assimilação do progresso de uma tecnologia, questionando se tal tecnologia poderia ser um dos caminhos à extinção e destruição da raça humana. As duas obras extrapolam condições tecnológicas e econômicas que apresentam, instalam-se e afetam as sociedades de seus tempos.

A CIÊNCIA COMO CAMINHO

O dilema das comprovações científicas deu asas à imaginação de inúmeros escritores do século XIX, e Wells foi uma dessas mentes férteis. Sua obra é influenciada, sobretudo, por duas teorias: a Teoria do Evolucionismo, destacada em *A Origem das Espécies* (1859), por Charles Robert Darwin e a teoria da quarta dimensão, relacionada à geometria não-euclidiana, de Georg Bernhard Reinhard.

Segundo Jason Colavito, a obra *The Time Machine* propõe-se a desenvolver o duplo vitoriano em uma visada evolucionista, uma vez que a raça humana se encontra dividida em dois tipos humanoides. Para o estudioso, esse retrato do futuro, descrito por Wells, sublinha a ideia de um indesejado futuro de instabilidade e incerteza. Em suas palavras,

A Máquina do Tempo de Wells imaginou um futuro no qual a humanidade evoluiu em duas espécies distintas, uma civilizada, uma raça estéril e outra bruta e animalizada. As duas forças em jogo nas obras de Stevenson, Conrad e Wilde aqui tomam forma definida, com o darwinismo provendo uma explicação soberana de um modo em que a dualidade dentro da alma humana (e entre a burguesia e o proletariado) pudesse ser resolvida. Expressivamente, a raça civilizada e linda não é a dominadora desta Terra futura, e sim o alimento para a raça bestial que vive sob a superfície. **A Máquina do Tempo** foi uma metáfora que se aplicava igualmente à natureza dual da mente humana e aos problemas de classe social no final do período Vitoriano Inglês⁴. (COLAVITO, 2008, p. 95) [tradução nossa]

³ [...] can be characterized as either analogical or extrapolative.

⁴ Well's *The time machine* imagined a future in which humanity had evolved into two separate species, a civilized, effete race and a brute, animalistic one. The two forces at play in Stevenson's, Conrad's, and Wilde's works here take definite form, with Darwinism providing a sobering explanation for one way the duality within the human soul (and between bourgeoisie and proletariat) could be resolved. Tellingly, the civilized and beautiful race is not the master of this future Earth but is instead food for the bestial race living below the surface. *The time machine* was a metaphor that applied equally to the dual nature of the human mind and the problems of social class in late-Victorian England.

A diferença entre as espécies, na obra, está representada tanto no modo de vida como no comportamento dos seres. Enquanto os Elois são descritos como pequenos, gentis, fracos, brancos e preguiçosos habitando a superfície da Terra; os Morlocks o são como chimpanzés, escuros, com um andar primitivo e instintos animais, sobrevivendo no subsolo e alimentando-se de carne de Elois.

A teoria da quarta dimensão de Georg Bernhard Reimann surge a partir da necessidade de definir a situação geométrica de uma superfície curva. Apesar de funcionar muito bem em superfícies planas, a geometria euclidiana não daria conta, por exemplo, se fossem consideradas grandes distâncias como a superfície da Terra. A teoria de Riemann, de acordo com José Pedro Silva, “[...] construiu geometrias muito mais gerais do que a de Euclides, e sua matemática foi de grande importância para a evolução dos estudos sobre eletricidade e magnetismo e para a demonstração da Teoria da Relatividade de Einstein” (SILVA, 2017, p. 21).

Na obra *The Time Machine* (1895), o Viajante do Tempo expõe um posicionamento antieuclidiano aos convidados para exibir sua nova invenção. O autor explica que a viagem no tempo existe, pois já viajamos naturalmente para o fim de nossas vidas independente do movimento espacial. A manipulação da quarta dimensão seria, nesse sentido, não somente a possibilidade de acelerar o processo da viagem para um ponto futuro, mas também inverter o sentido do destino para o ponteiro do passado.

Existem realmente quatro dimensões, as três que habitualmente referimos com os três planos do espaço e uma quarta, que é o tempo. Existe, contudo, uma tendência a traçar uma distinção irreal entre as primeiras três dimensões e esta última devido ao fato de nossa consciência se mover intermitentemente em uma única direção ao longo desta última, desde o começo até o final de nossas vidas. (WELLS, 2018, p. 8)

Em tese, a viagem no tempo proposta por Wells se dá por um arranque de grandioso impulso de energia produzido pela máquina que reverberaria no ser como um foguete. O viajante, estagnado em uma cápsula, atravessaria a velocidade da luz, linearmente direcionado ou para o passado ou para o futuro, conforme o comando do seu usuário. É importante sublinhar que as duas teorias que são bebidas do discurso científico vão em oposição aos dogmas fundados pelo viés criacionista do mundo. Os ecos desses conflitos discursivos estão materializados pela história através de inúmeros eventos que refletiam o pensamento da sociedade da época.

Além de inúmeras referências a teorias míticas, em *Dark*, duas teorias advindas da ciência sustentam a viagem no tempo: a teoria da relatividade geral e a noção de paradoxo de *bootstrap* ou paradoxo ontológico. A série começa com a seguinte frase de Albert Einstein: “A diferença entre presente, passado e futuro é uma mera ilusão, ainda que persistente”. Apesar de não a ter escrito em nenhum livro, a frase de Albert Einstein diz respeito a um falecido amigo e foi enviada a sua filha e à irmã de seu amigo:

Agora ele [Michele] partiu deste estranho mundo, um pouco antes de mim. Isso não significa nada... As pessoas como nós, que acreditam na física, sabem que a distinção entre passado, presente e futuro é apenas uma obstinada e persistente ilusão. (ROVELLI, 2018, p. 89)

O pesquisador não sabia que sua referência poética ao tempo viria a motivar e inspirar muitos pesquisadores a estudarem o conceito do tempo. Assim, como demonstra a série, a viagem do tempo está centrada na ideia de dilatação do tempo, que destaca a relação unificada entre as unidades de espaço e tempo. No primeiro episódio, o narrador onisciente, com uma voz masculina, revela que o tempo vivido, linear e lógico aristotélico possui outro funcionamento no “mundo do texto”.

Nós acreditamos que o tempo decorre de forma linear. Que ele avança uniformemente para sempre. Até o infinito. Mas a diferenciação entre presente, passado e futuro não passa de uma ilusão. O ontem, o hoje e o amanhã não se sucedem, mas estão conectados em um círculo infinito. Tudo está conectado. (*DARK*, 2017, ep. 1)

Nas leis do espaço em *Dark*, não é possível separar as unidades de espaço e tempo e, se uma é alterada, a outra também o é. Isto fica claro quando ao viajar no tempo para o passado Jonas recebe um recado do personagem O Estranho. “Você não pode levar Mikkel de volta para o presente, ou você apagará sua própria existência. Mikkel vai ser seu pai” (DARK, 2017, ep. 3). O impedimento do Estranho traz questionamentos ao espectador, assim como revela a intriga central do enredo: o tempo é fechado, repetido e cíclico.

Ao viajar no tempo, em *Dark*, os viajantes saem de um espaço-tempo e chegam em outro tendo a mesma forma e consciência. Um dilema, todavia, é o encontro da duplicata, uma vez que ele produz um paradoxo temporal. Um paradoxo basicamente é algo que contraria a natureza ou desafia a realidade. Ele acontece quando um viajante vai para outro tempo e suas ações geram resultados impossíveis. Um exemplo de um paradoxo é o *paradoxo do avô*. Imagine que você foi para o passado e acidentalmente você mata seu avô.

Essa viagem no tempo, na série, ocorre em um formato de um *loop*, onde não se sabe o que vem primeiro. Toma-se conhecimento ao desenrolar do enredo que alguns personagens tentam evitar o apocalipse e são conduzidos pelas pistas lógicas a cumprirem papéis que desconhecem e que revelam o destino de sua identidade e daqueles que lhes são mais próximos. Outro exemplo de *loop* e Paradoxo Ontológico acontece entre as personagens Charlotte e Elizabeth. Elizabeth do futuro viajou para o passado quando se relacionou com Noah e teve uma filha chamada Charlotte. Charlotte cresceu e teve uma filha que sobrevive a explosão da Usina Nuclear no Bunker. Ao ver o futuro através de um buraco de minhoca, ela identifica Elizabeth mais velha, que a chama por filha. Esta sequência paradoxal dos personagens é um evento que existe sem necessariamente ter sido criado.

O tempo em *Dark*, nesse sentido, não é uma linha, mas formado por ciclos, resultando em uma conexão simultânea no tempo através de uma dobra de 360° no plano do espaço. Esta dobra no espaço está localizada nas cavernas de Winden próximas a Usina Nuclear da cidade. Ela também é conhecida pelo nome de *wormhole* ou buraco de minhoca. Como ensina Stephen Crothers (2014, p.1) no artigo *wormholes: Science Fiction or Pure Fantasy*, um buraco de minhoca é uma conexão em forma de túnel entre duas partes diferentes do universo ou entre dois universos diferentes e que, portanto, permitiriam a viagem no tempo, se uma extremidade do buraco de minhoca fosse, de alguma forma, acelerada e trazida de volta à sua posição inicial.

Na teoria da relatividade, a justificativa para a ocorrência da dilatação temporal estaria no cálculo da velocidade a qual viajariam as ondas de magnetismo e eletricidade. A movimentação na velocidade da luz seria conduzida por duas forças combinadas formando um campo de eletricidade e de magnetismo. Conforme Crothers (2014, p. 1), os *wormholes* só poderiam ser estabilizados pela presença do que é chamado de matéria exótica, que possui densidade de energia negativa e pressão negativa grande ou energia de massa negativa. Isso porque buracos de minhoca não estabilizados por matéria exótica não são túneis bidirecionais; apenas os de matéria exótica permitem que as coisas possam viajar de qualquer maneira pelo túnel. Cabe lembrar que, apesar de resultados positivos tendo em vista as hipóteses e fórmulas propostas, o deslocamento temporal de objetos nunca teve registros experimentais, apenas ficcionais.

Em *Dark*, para que se possa viajar no tempo, o portal precisa ser ativado por “Césio 137”. Em virtude disso e ao contrário do cientista que inventa o dispositivo de deslocamento do tempo que convenientemente se chama H. G. Tannhauss, Noah, um membro de um culto secreto de viajantes chamado *Sic Mundus Est* fracassa na tentativa de tornar a cadeira do Bunker um meio para viagem no tempo. Seus experimentos resultam na morte e desaparecimento das crianças da cidade.

POSTREMO

Como parte de um todo, o universo midiático, *web* série e livro, ligam-se em um jogo de significâncias a partir da viagem do tempo. Por meio desses produtos, o ser humano expressa suas percepções de mundo e seus ideais. A ciência faz-se presente como elo e distinção no modo como cada uma trata as vivências e os sentimentos das personagens. Enquanto em *The Time Machine* o viajante do tempo dá destaque às teorias matemáticas e à teoria do evolucionismo, realizando uma

previsão de um futuro indesejável, a série *Dark*, se debruçará nas teorias físicas, na TRE e no efeito *wormhole*. Grande parte das ficções que utilizam a relatividade dão destaque a uma área especulativa da teoria. O fenômeno da viagem no tempo, na série, não é linear e progressista como se revela no livro. O tempo consiste, muito além de uma linha a qual é possível movimentar-se para frente e para trás, em uma *diegese* própria que se refere à ideia paradoxal, alicerçada na ausência de um princípio, que insiste em se repetir sem se deixar compreender padrões. Embora a cadeira do Bunker em *Dark* pareça a incrível máquina do tempo do Viajante em *The Time Machine*, ela teima em fracassar e em colocar vidas em perigo. A terrível máquina do criador Noah pode ser lida como uma referência das atrocidades cometidas em nome da ciência, uma vez que suas experiências usam crianças inocentes como cobaias.

Ainda, na obra de 1895, tem-se conhecimento do motivo da viagem no tempo. O viajante do tempo, no papel do cientista, pretende visitar o futuro e aprendê-lo, refletindo sobre as estruturas tecnológicas e econômicas de sua sociedade. Há um balanço entre uma narrativa do tempo vivido e do tempo interior, à medida que as histórias e os discursos econômicos são pano de fundo para o diálogo com a Inglaterra Vitoriana do século XIX. Todavia, na obra de 2017, tratando-se de Jonas Kahnwald, até certo ponto, não se sabe exatamente o que fazer com o tempo. Sua viagem inicialmente começa como um resgate a Mikkel, no entanto, transforma-se em uma jornada para entender o funcionamento do próprio tempo; o motivo da morte de seu pai; e, até então, como evitar o apocalipse, gerado pela explosão da Usina Nuclear.

As frequentes chuvas durante os episódios são traços dessa memória traumática dos eventos e discursos de regiões afetadas pelo acidente biológico em Chernobyl. Paralelamente, a força da economia capitalista com ares invasores é ilustrada por meio da influência das fábricas na economia da cidade e do consumo de produtos como os chocolates *Raider* (o atual *Twix*) nas cenas. Apesar da ameaça dos problemas ecológicos e ambientais, os moradores de Winden são convencidos com a promessa de emprego e estabilidade econômica. Contudo, a história latente de *Dark* é sobre a viagem no tempo. O *looping* como *raison d'être* faz dos personagens corpos necessários para a fluidez da *diegese*: mortes não podem ser evitadas, papéis não podem ser modificados, o tempo age sobre os personagens, que são afetados pela sequência emblemática do encadeamento de eventos. Todavia, a esperança é um dos traços frequentemente ressaltados em alguns personagens que lutam para poder “parar o tempo”.

A superação do Tempo parece descrever uma relação permanente e cíclica sobre a vida que também prenuncia a morte. A aproximação da morte devido ao alcance do conhecimento é talvez a máxima reflexão em *The Time Machine*. O encerramento da história do Viajante do Tempo leva ao questionamento: até onde vale a pena o sacrifício pela pesquisa? Mesmo após sua última horripilante estadia no futuro longínquo, em que perdeu a vida da amável Weena e quase foi morto por criaturas do subsolo, o viajante parte para mais um deslocamento temporal que resulta no seu desaparecimento. Em *Dark*, apesar do avanço investigativo do protagonista sobre as linhas do tempo, as informações nunca são suficientes para responder a novos questionamentos suscitados pela intervenção temporal.

REFERÊNCIAS

BARROS, J. *Teoria da História: A escola de Annales e a Nova História*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

CARVALHAL, T. F. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

COLAVITO, J. **Knowing Fear**: Science, knowledge and the development of the Horror Genre. New York: McFarland Publisher, 2008.

CROTHERS, S. **wormholes and Science fiction**. Australia. [Transcript of the audio-visual presentation entitled: **Fiction or Pure Fantasy?**]. 2014. Disponível em: <<http://vixra.org/pdf/1410.0073v1.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

COUTINHO, A. **Ficção científica**: Narrativa do mundo contemporâneo. Brasília: Revista de Letras, 2008.

- DARK.** Dirigido e produzido por Baran Bo Odar e Quirin Berg. Alemanha: Netflix, 2017. Série de TV. (495 min). Disponível em: <www.netflix.com>. Acesso em: 15 set. 2019.
- DARWIN, C. A Origem das Espécies.** Tradução de Joaquim de Mesquita Paul, Portugal: Lello Editores, 2003. Disponível em: <<http://bionarede.com.br/wp-content/uploads/2012/08/A-Origem-das-Esp%C3%A9cies-Charles-Darwin.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2019.
- DE VOLTA PARA O FUTURO.** Dirigido por Robert Zemeckis. EUA: Amblin Entertainment, 1985. Filme (115min.).
- HOLLINGER, V. Deconstructing the Time Machine. In: **Science Fiction Studies**, v. 14, n. 2, Critical Approaches to Science Fiction: Retrospects & Prospects, 1987. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4239816?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 15 nov. 2019.
- MATT, R. **Back to the Future:** The mechanics of temporality in H.G. Well's The Time Machine. New York: University at Albany Scholar Archive, 2012. Disponível em: <https://scholarsarchive.library.albany.edu/honorscollege_eng/10/>. Acesso em: 15 nov. 2019.
- MCLUHAN, H. M. **Understanding media:** the extensions of man. Berkeley: Gingko Press, 2013.
- NUNES, B. **O tempo na narrativa.** São Paulo: Loyola, 2013.
- SCHMIDT, R. T. (org.). **Sob o signo do presente.** Porto Alegre: UFRGS editora, 2010.
- RAJEWSKY, I. O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. **Intermedialidade e estudos interartes:** desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, 2012. p. 51-73.
- RICŒUR, P. **Tempo e Narrativa.** Campinas, SP: Papirus, 1995.
- RICŒUR, P. **Entre Tempo e Narrativa:** concordância e discordância. Belo Horizonte, MG: Revista Kriterion, 2012
- ROSSI, C. Cybergothic. In: (org.). ZANINI, C.; CIDO, R. **Vertigo/Vertigo:** vertentes do gótico no cinema. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- ROVELLI, C. A ordem do tempo. Tradução de Silvana Cobucci. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- SILVA, J. P. A. **As Geometrias Euclidianas e não-Euclidianas.** 2017. 46 f. Dissertação (Mestrado profissional em Matemática) - Rio de Janeiro, PROFMAT-IMPA, 2017. Disponível em: <https://impa.br/wp-content/uploads/2017/04/TCC_2017_jose_pedro_silva.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2019.
- THE NEW YORK TIMES.** “With Dark, a German Netflix Series, Streaming Crosses a New Border”. 23 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/11/23/arts/television/dark-a-german-netflix-series.html>>. Acesso em: 04 jun. 2018.
- WELLS, H. G. **A Máquina do Tempo.** Porto Alegre: L&PM, 2018

AS REMINISCÊNCIAS DA PRESENÇA-AUSÊNCIA EM *ELENA*, DE PETRA COSTA

*Reminiscences of presence-absence in
Elena, by Petra Costa*

Bruna Farias Machado¹

*Si c'est inutile pleurer, je crois qu'il faut quand même pleurer. Parce que le
désespoir c'est tangible. Ça reste. Se souvenir du désespoir, ça reste.*

Quelquefois ça tue.

Marguerite Duras, *Écrire* (1993)²

Abstract: *Petra Costa's award-winning documentary **Elena** (2012) addresses the theme of suicide by narrating the life — and death — of the director's sister. Under a realm where reality and fiction, as well as autobiographical narration and acting intersect, the documentary surprises its viewer by poetically exploring Elena's presence-absence and the reminiscences that her death culminated in her younger sister, Petra, and her mother. Published two years after the release of the documentary release, the book **Elena: O livro do filme de Petra Costa** (2014), in addition to presenting the script of the film, contains testimonials, photo essays, archival images and an interview with Petra. These data are not present, for the most part, in the documentary. In addition, there are analyzes by leading thinkers of journalism, psychoanalysis, literature and cinema that make the literary work gain a cognitive texture that corroborates the multiplicity of looks that the documentary provides. From this perspective, the present work aims, firstly, to analyze the literary work in the light of the filmic work in order to clarify its importance in enriching the analysis of the documentary, since the previously unpublished materials provide subsidies for important reflections, such as for example, Eliane Brum's analysis of the need to kill what only lives as pain and longing to continue living. Under this assertion, the second objective of the present work directly dialogues with the need for Petra to stage the death of her sister in the documentary, a task that, according to the theorist Cathy Caruth (1991), allows the re-elaboration and subsequent resignification of pain to occur: theatricalization of death. Finally, the third objective of the paper focuses on analyzing the construction of space, more specifically the relationship that Petra has with New York in her attempt to recreate Elena's footsteps around the city. In the light of Michel Collot (2013), the analysis will deal with Petra's unique relationship with the city in trying to find some trace of her sister; meeting Michel Certeau's (1998) thinking, which understands that the individual symbolizes the place from interferences that can be corporeal or cognitive, giving subsidy to infer that the utopian attempt to find Elena in the streets of New York causes transformations that shape the place, since it creates a network of meanings that modify the use of these spaces.*

Keywords: *documentary; suicide; space; body; trauma.*

Resumo: O premiado documentário **Elena** (2012), de Petra Costa, aborda a temática do suicídio ao narrar a vida — e morte — da irmã da diretora. Sob uma esfera em que realidade e ficção, bem como narração autobiográfica e atuação se imiscuem, o documentário surpreende seu espectador ao explorar poeticamente a presença-ausência de Elena e as reminiscências que sua morte causou na

¹ Mestra em Letras na linha de pesquisa intitulada Teoria, Crítica e Comparatismo pela UFRGS. Doutoranda em Letras na linha de pesquisa Teoria, Crítica e Comparatismo pela UFRGS.

² Tradução de Rubens Figueiredo (1994): “Se chorar é inútil, mesmo assim creio que é preciso chorar. Pois o desespero é tangível. Perdura. A lembrança do desespero, isto perdura. Às vezes mata”.

irmã caçula, Petra, e na genitora. Publicada dois anos após o lançamento do documentário, a obra literária **Elena: o livro do filme de Petra Costa** (2014), além de apresentar o roteiro do filme, contém depoimentos, ensaios fotográficos, imagens de arquivo e uma entrevista com Petra, dados estes que não estão presentes, em sua maioria, no documentário. Além disso, há análises de pensadores expoentes do jornalismo, da psicanálise, da literatura e do cinema que fazem com que a obra literária ganhe uma tessitura cognitiva que corrobora com a multiplicidade de olhares que o documentário proporciona. Sob esse viés, o presente trabalho tem como objetivo, primeiramente, analisar a obra literária à luz da obra fílmica a fim de explicitar sua importância em enriquecer a análise do documentário, uma vez que os materiais inéditos mencionados anteriormente dão subsídios para reflexões importantes, como, por exemplo, a análise de Eliane Brum sobre a necessidade de matar o que só vive como dor e saudade para seguir vivendo. Sob essa assertiva, o segundo objetivo do presente trabalho dialoga diretamente com a necessidade de Petra de encenar a morte da irmã no documentário, tarefa que, segundo a teórica Cathy Caruth (1991), possibilita que ocorra a reelaboração e posterior ressignificação da dor através da teatralização da morte. Por fim, terceiro objetivo do trabalho tem como foco analisar a construção do espaço, mais especificamente a relação que Petra tem com Nova Iorque em sua tentativa de recriar os passos de Elena pela cidade. À luz de Michel Collot (2013), a análise versará sobre a relação singular que Petra estabelece com a cidade ao tentar encontrar algum rastro da irmã, indo ao encontro do pensamento de Michel Certeau (1998), que compreende que o indivíduo simboliza o lugar a partir de interferências que podem ser corpóreas ou cognitivas, dando subsídio para que seja possível inferir que a tentativa utópica de encontrar Elena nas ruas de Nova Iorque faz com que ocorra transformações que moldam o lugar, uma vez que cria-se uma rede de significados que modificam o uso desses espaços.

Palavras-Chave: documentário; suicídio; espaço; corpo; trauma.

INTRODUÇÃO

A dor pode ser reelaborada? Há algo que nós, enquanto padecentes, podemos fazer para minimizar o sofrimento e enxergá-lo, por fim, sob uma ótica que não cause (tanta) dor? A cineasta Petra Costa acredita que sim. Buscando (in)diretamente responder essas questões, o documentário **Elena** (2012) mostra a trajetória de Elena Andrade, irmã mais velha de Petra Costa, rumo à atuação teatral e cinematográfica. Utilizando diversos recursos cinematográficos, que oscilam entre dados documentais e atuação da própria cineasta, o documentário mostra a relação entre as irmãs, a construção da carreira de Elena, sua ida à Nova Iorque em busca de ascensão e sua crescente depressão e posterior suicídio. Mais do que isso, a forma como Petra e a mãe lidaram com a morte repentina de Elena é o verdadeiro guia-condutor do longa-metragem.

Lançado posteriormente e tendo como colaboradores a mãe de Elena e Petra, Lian, de uma das editoras do documentário, bem como nomes expoentes do jornalismo, da psicanálise, da literatura, do cinema, **Elena: O livro do filme de Petra Costa**³ enriquece o documentário ao trazer análises pertinentes que fazem com que o leitor/espectador reflita ainda mais sobre as diversas problemáticas abordadas durante o longa-metragem. A jornalista e escritora Eliane Brum (2014), mais especificamente, elabora reflexões importantes acerca da necessidade de Petra de reencenar a morte de Elena para conseguir se sentir livre da dor que faz com que ainda se sinta ligada à primogênita de forma negativa. Ao se perguntar “como matar o que só vive como dor e saudade?” (BRUM, 2014, p. 16), a escritora lança luzes à necessidade de dissociar e preservar a memória de forma que esta não impacte negativamente Petra e a mãe, propiciam, como lembra Cathy Caruth (1991), uma reelaboração da dor através da teatralização da morte, artifício que vem ao encontro da tentativa de ressignificação da experiência traumática, a fim de fazer com que esta seja reintegrada como uma memória totalmente experienciada que possa ser plenamente integrada às demais.

³ O livro não foi utilizado em sua totalidade. Para a realização deste artigo, utilizei somente as considerações do capítulo de Eliane Brum (2014), então a referencialidade foi feita apenas quando a menciono posteriormente.

Assim, o objetivo deste artigo é evidenciar como essa (tentativa de) ressignificação é feita à luz das estudiosas citadas anteriormente, lançando luzes aos artifícios fílmicos e às seleções de materiais (documentos, áudios, vídeos etc.) que foram selecionados para que essa encenação ocorresse. Da mesma forma, a leitura poética que Petra faz de Nova Iorque também é analisada, visto que a recriação dos passos de Elena é um simbolismo poético que é encenado ao longo do documentário como reflexo da busca, e adeus, que Petra anseia em executar. A fim de conseguir abordar esse espaço, físico e subjetivo, os estudos de Michel Collot (2013, p. 18) elucidam a forma singular como Nova Iorque é retratada por Petra, visto que o pensador defende que “é o olhar que transforma o local em paisagem e que torna possível sua ‘artialização’, mesmo que a arte o oriente e o informe em retorno”. Indo ao encontro desse pensamento, Michel Certeau (1998) defende em seus estudos que o indivíduo molda o lugar a partir de inferências que podem ser tanto corpóreas quanto subjetivas. Nesse sentido, é possível afirmar que o lugar pode sofrer transformações devido à carga simbólica que o indivíduo transfere a ele, fazendo com que uma rede nova de significados seja criada, resultando em um uso modificado desses espaços, tal qual a recriação dos passos de Elena feita por Petra no longa-metragem. A Nova Iorque que Petra encena, e sua busca, são recriações das memórias da irmã, mas, mais do que isso, a procura utópica por rastros de Elena evidencia que a cineasta tenta, em concomitância, encontrar vestígios da existência da irmã, presentificá-la, para que enfim ela possa morrer, ser enterrada e viver apenas como lembrança de uma forma que não cause dor e sofrimento. São esses aspectos que serão elucidados ao longo deste artigo.

O GÊNERO DOCUMENTÁRIO E SUAS PECULIARIDADES EM *ELENA*

O gênero documentário apresenta características marcantes que fazem com que o espectador o identifique com certa facilidade. No entanto, é igualmente verdadeiro afirmar que o gênero em questão não pode ser definido pela presença ou ausência de elementos fixos, tais como enunciados estereotipados ou ainda tipos textuais selecionados para que receba tal denominação. De caráter híbrido, o documentário tem como característica marcante o fato de ser capaz de selecionar elementos que corroboram com a estimulação de reflexões. Nesse sentido, é possível afirmar que a diversidade de temas que ele pode ter evidencia o fato de que não há regras rígidas dentro da produção documental.

Isso posto, é inegável a heterogeneidade inerente ao documentário. No entanto, algumas diferenças no que dizem respeito ao uso dos recursos pontua sua singularidade e seu *status*:

O percurso para a produção do documentário supõe uma liberdade que dificilmente se encontra em qualquer outro gênero. Um documentário é construído ao longo do processo de sua produção. Mesmo existindo um roteiro, o formato final somente se define com as filmagens, a edição e a montagem. (MELO, 2002, p. 26)

Não raro, há documentários que apresentam, em certa medida, um formato ficcional. Como afirma Melo (2002), é imprescindível lembrar que esse fato não invalida o caráter documental de um filme e, da mesma forma, a inserção de dados históricos e documentos não faz um filme ficcional se tornar um documentário. Assim, o que é pontual para que um filme receba esta ou aquela denominação é um conjunto de elementos que, juntos, expressam um ponto de vista e fazem com que o espectador perceba a diferença no momento da fruição. Devido à constante diluição entre as fronteiras que separam o documentário de outros gêneros fílmicos, por vezes a tarefa de identificação não é tão perceptível, e isso se torna mais evidente na constante variação no que concerne a utilização de determinados recursos.

Em linhas gerais, o documentarista evidencia, em cada documentário, o seu discurso pessoal. Isso significa intuir que há uma marca autoral extremamente evidente, visto que a construção do documentário ocorre ao longo do processo de produção. Ainda que seja embasado por um roteiro previamente planejado, o formato final é alcançado apenas quando as filmagens, a edição e a montagem são finalizadas, o que facilita a modificação do que foi previamente pensado em muitos casos. Além disso, outros recursos são optativos, e a escolha em usá-los ou não evidencia ainda mais

as múltiplas faces que um documentário pode adquirir. A figura do locutor, por exemplo, pode aparecer de forma explícita ou ser completamente negligenciada, bem como o uso de personagens a fim de gerar uma dramatização na narrativa. Da mesma forma, a inserção de depoimentos e dados históricos também são exemplificações de elementos que podem ou não aparecer ao longo de um documentário – a utilização destes vai depender exclusivamente do que o documentarista acredita ser apropriado para representar aquilo que ele se propõe.

Segundo os estudos de Bill Nichols (2005), o cinema documentário faz uso de estratégias que mudam com o passar do tempo. A evolução nos modos de representação, ou seja, dos recursos da linguagem no que diz respeito exclusivamente ao filme documental é o fato de essa mudança estar diretamente relacionada aos princípios éticos. O que é facilmente aceito por uma geração não necessariamente é igualmente aceito pelas gerações posteriores, sendo necessário uma reelaboração na forma como a representação dos fatos é feita.

Dessa forma, como explicita Ramos (2008), ao longo da história há diversas vozes que são formadas não apenas pelo diálogo ou comentário narrado como também pela interação com os demais códigos de um filme. A sua articulação, por sua vez, está intrinsecamente ligada ao modo de representação que o documentarista optou por adotar. A sua intenção, as suas perspectivas e suas proposições, enquanto mediadores, são evidentes, e isso faz com que o documentarista tenha uma responsabilidade ética como condutor desses processos de representação.

De acordo com Bill Nichols (2005), há seis modos de representação, que podem ser compreendidos como subgêneros do documentário. Seguindo uma tendência cronológica do que era visto como recorrente nos documentários ao longo do tempo, os subgêneros se dividem em: expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo e performático. O primeiro, mais tradicional por assim dizer, tem como objetivo mostrar o mundo de forma explicativa e didática. O segundo, por vezes atrelado ao expositivo, enfatiza as emoções, o afeto, o tom da narrativa e como isso irá impactar seu espectador. O terceiro, como o nome antecipa, busca um distanciamento. Esse subgênero de documentário abarca aqueles cujo autor não interfere nos acontecimentos, não faz uso de documentários tampouco de entrevistas ou de encenações que visem à reconstrução dos eventos, uma vez que busca ao máximo não influenciar seu espectador frente àquilo que é mostrado. O quarto, participativo, tem como característica o uso de entrevistas e permite ao espectador perceber o ponto de vista do cineasta, visto que “dá-nos a ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera” (*ibidem*, p. 153). O quinto, reflexivo, é semelhante ao anterior mencionado. A diferença está na ênfase dada ao espectador, que ganha uma importância maior porque seu conhecimento no processo de realização do filme torna este último mais ético. Como explica Baggio (2002, p. 25), “em certa medida, este modo enfatiza a participação do realizador e de sua equipe, que sempre se tornam evidentes, mais do que no modo participativo. Muitas vezes assume um caráter de metalinguagem”. Por fim, o sexto subgênero, performático, é centrado na primeira pessoa “como se a ideia de recuo fosse tão intensificada que, eticamente, a única postura justificável fosse falar de si mesmo (*ibidem*).

É inegável que há uma grande variedade de modos de representar e que o documentário, enquanto gênero híbrido, oferece um espaço próprio para que diversos modos de se pensar o documentário e seu modo de execução. Nesse sentido, é importante salientar que os subgêneros citados acima não são categorias fechadas, uma vez que um documentário, por vezes, pode apresentar mais de uma característica. Sob esse viés, o documentário **Elena** (2012) é um exemplo de como essas subcategorias podem se imiscuir. Primeiro longa-metragem da diretora e atriz Petra Costa, a matéria-prima do filme é uma história extremamente pessoal, um verdadeiro relato poético que tem como foco o amor, a perda e as reminiscências inerentes a essa perda. A sinopse do documentário, inicialmente, confunde o futuro espectador, pois há uma narrativa poética que pouco lembra os moldes documentais⁴. Petra Costa alterna entre voz em *off* (uma vez que ela só fala quando está

⁴ Sinopse do documentário: Elena viaja para Nova Iorque com o mesmo sonho da mãe: ser atriz de cinema. Deixa para trás uma infância passada na clandestinidade dos anos de ditadura militar e deixa Petra, a irmã de 7 anos. Duas décadas mais tarde, Petra também se torna atriz e embarca para Nova Iorque em busca de Elena. Tem apenas pistas: filmes

“ausente”) e entrada em cena (sem falas) a fim de recriar os passos da irmã, Elena, em uma busca por seu paradeiro pelas ruas de Nova Iorque. Aos poucos, com a ajuda de vídeos caseiros, fotos, documentos, depoimentos e encenações, que ajudam na construção da história, o espectador vai compreendendo que a busca por Elena é simbólica, quase poética, visto que a primogênita cometeu suicídio aos 20 anos, no ano de 1990.

De caráter participativo, com resquícios de uma narrativa poética e reflexiva, o documentário busca exaltar a vida, a perda e, mais do que isso, o impacto da perda de Elena sob a perspectiva de Petra, sua irmã mais nova. A fim de conseguir lidar com a experiência extremamente dolorosa, Petra reencena a morte de Elena no documentário, pois acredita que precisa dessa reelaboração para conseguir vivenciar, agora plenamente, a morte da irmã.

Unindo diversos subgêneros, **Elena** (2012) utiliza artifícios cinematográficos que visam confundir o espectador, visto que há uma costura entre dados documentais e atuação. A realidade e a ficção se imiscuem para dar voz a tarefa difícil de reencenar, simbolizar, traduzir a dor da perda. O suicídio de Elena é abordado de forma delicada, e a encenação de sua morte é feita de forma poética, com a encenação da cineasta Petra. A mensagem, clara, é de que a morte que deve ocorrer é a forma tóxica na qual a memória de Elena ainda é presente dentro de Petra.

O cuidado com que a temática do suicídio é tratada ao longo do documentário, por sua vez, justifica-se pelo fato de que a cineasta busca contar a história de Elena sem dar ao suicídio um protagonismo. Ao focar nas reminiscências que a morte da primogênita gera, o documentário é cuidadoso ao recontar o suicídio, visto que cenas explícitas podem incentivar pessoas vulneráveis, e isso definitivamente não é o que se espera ao abordar essa temática.

A ABORDAGEM (SEMPRE) POLÊMICA DO SUICÍDIO E AS REMINISCÊNCIAS EM PETRA COSTA

A Organização Mundial da Saúde (OMS, 2000) estabeleceu alguns critérios a serem seguidos pelos meios de comunicação no que diz respeito à divulgação de casos de suicídio, com o intuito de minimizar ocorrências futuras. Em linhas gerais, os meios de comunicação não devem noticiar suicídios na primeira página. Ainda, fotos devem ser evitadas, a fim de inibir que ações semelhantes ocorram e, também, em respeito à pessoa falecida e aos familiares.

Encenar cenas de suicídio, por sua vez, torna-se ainda mais problemático, porque a ação pode encorajar pessoas suscetíveis a cometer o ato extremo. Não raro, as produções cinematográficas contam com uma equipe de psicólogos e psiquiatras que orientam os diretores sobre a forma como se deve, ou não, abordar certas cenas para não ocorrer uma glamourização do suicídio – ainda que sem intenção. Nesse sentido, a série da plataforma Netflix intitulada *13 Reasons Why* (2019)⁵ gerou polêmica desde a sua estreia. A personagem Hannah Barker cometeu suicídio e deixou treze fitas explicando os motivos de seu ato que foram entregues para as pessoas que ela julgou serem responsáveis por sua decisão ao longo da primeira temporada do seriado. A polêmica, que já existia desde o anúncio do seriado, atingiu seu ápice no último episódio da primeira temporada quando a personagem Hannah se suicida. A cena, com duração de três minutos, mostra a personagem entrando em uma banheira e cortando os pulsos.

Diversos debates foram feitos e inúmeras pesquisas apontavam benefícios que a série trouxe, como o aumento no número de ligações para linhas de emergências que atendem pessoas depressivas. No entanto, uma pesquisa recente publicada no *Journal of the American Academy of Child & Adolescent Psychiatry* refuta essa análise positiva. Segundo Bridge et al. (2019), houve um aumento de 29% de casos de suicídio entre adolescentes de 10 a 17 anos nos nove meses subsequentes à

caseiros, recortes de jornal, diários e cartas. A todo momento Petra espera encontrar Elena caminhando pelas ruas com uma blusa de seda. Pega o trem que Elena pegou, bate na porta de seus amigos, percorre seus caminhos e acaba descobrindo Elena em um lugar inesperado. Aos poucos, os traços das duas irmãs se confundem, já não se sabe quem é uma, quem é a outra. A mãe presente. Petra decifra. Agora que finalmente encontrou Elena, Petra precisa deixá-la partir.

⁵ Data relativa ao acesso na plataforma. A série foi lançada em março de 2017.

exibição da série. Embora os pesquisadores não atribuam esse aumento diretamente à série, o número de casos de adolescentes que recriaram a cena de suicídio da personagem, somado às constantes recomendações de especialistas em saúde mental, fez com que a cena em questão fosse deletada recentemente.

Diante disso, é inegável que a abordagem do tema deve ser estudada arduamente, a fim de evitar que a conscientização seja vista como incentivo. Sob esse viés, a maneira poética como a cineasta Petra Costa aborda o tema em seu longa-metragem corrobora a desmistificação da abordagem do suicídio nas telas. Um dos motivos que faz **Elena** (2012) ser uma potência é justamente o fato de o suicídio não ser o tema central do documentário. Há uma construção extremamente sensível que, primeiramente, mostra Petra caminhando pelas ruas da cidade de Nova Iorque em busca da irmã. Essa procura se imiscui com vídeos caseiros, depoimentos e fitas em que Elena conta suas experiências e expectativas em Nova Iorque no que diz respeito à sua carreira de atriz.

O documentário é extremamente cuidadoso no que concerne aos registros de Elena. O material selecionado mostra para o espectador imagens de Elena ainda criança atuando em casa e sua relação com Petra, bem como registros mais atuais que mostram entrevistas feitas com Lian (a mãe) e imagens da matriarca com Petra nas ruas de Nova Iorque (re)criando os caminhos percorridos na época em que mãe e filhas moravam lá. A construção do enredo, por sua vez, gira em torno do amor da primogênita pela atuação e como isso foi sendo construído ao longo dos anos. Da mesma forma, é mostrado como Elena influenciou e encorajou Petra a seguir o mesmo caminho, este último seguido, mas abandonado precocemente pela mãe de ambas, Lian.

Elena era uma atriz de teatro em ascensão no Brasil, mas os anos de Ditadura Militar não eram promissores para que ela tentasse uma carreira no cinema, que era o seu maior desejo. Assim, ela decide ir para Nova Iorque em busca de seu sonho e lá começa a ter aulas de canto, dança e atuação. No entanto, os meses vão passando e Elena não recebe resposta de um teste importante que fez, e isso a deixa cada vez mais deprimida.

A ausência de resposta do teste que mudaria o rumo de sua vida é a ruptura, o marco (negativo) na vida de Elena. A partir disso, é perceptível que a primogênita de Petra entra num estado cada vez mais avançado de tristeza. Em uma das fitas que Elena envia ao Brasil para a família, e que foram incorporadas ao longa-metragem, ela questiona:

Será que a minha raiz vai conseguir arrebentar asfaltos, canos e prédios para sobreviver e gerar frutos? Sim, se minha raiz fosse forte, grande, mas sinto que minha semente nem chegou a brotar direito ainda. Então, provavelmente numa cidade, ela, se brotasse, miúda e doente viveria. (ELENA, 2012)

Elena decide voltar para o Brasil, tendo a esperança que aqui ela tenha maiores oportunidades. Como explicita Petra, em voz *off* “eu ainda tenho sete anos. E você volta. Acreditando que aqui no Brasil sua raiz vai achar mais espaço pra crescer” (ELENA, 2012). Os planos, porém, mudam quando Elena recebe uma carta dizendo que foi aceita numa universidade de Nova Iorque. A mãe, com o intuito impedir que a filha se sinta sozinha e triste longe de casa, decide que irá acompanhar a primogênita junto com a caçula, Petra.

A situação, contudo, não melhora. Elena vai gradualmente se afastando do teatro e ficando cada vez mais deprimida em casa. Ela inicia um tratamento contra depressão e passa a usar remédios, mas seu estado de saúde mental não apresenta evolução. Ao espectador, as informações são mostradas entre alternância de imagens em que há a seleção de imagens da infância e da juventude das irmãs, felizes brincando de atuar, e imagens da casa vazia, feitas por uma câmera caseira em que a voz em *off* de Petra relembra as impressões que tinha ao olhar, aos sete anos, para a irmã de vinte anos extremamente triste pelos cantos, chorando:

Uma tarde, eu levo uma amiga em casa, a primeira amiga que eu fiz depois de meses. Começo a mostrar a nossa casa pra ela, a sala, os quartos... até que chego no seu. Bato na porta e entro com a menina e você tá toda coberta, só o rosto pra fora. Seus olhos estão vermelhos. Talvez da cama você tenha falado alguma palavra, não lembro. Lembro que a gente saiu do quarto,

e a minha amiga, com olhar angustiado, perguntou o que você tinha. “Ela é assim”, eu respondi. “Ela é assim.”. (ELENA, 2012)

O contraste evidente entre essas temporalidades tão distintas cria uma esfera ainda mais tocante, visto que o espectador, ao estar diante desse contraponto, consegue mensurar como a tristeza e a depressão mudaram Elena. O longa-metragem vai dando pequenas dicas que vão preparando seu espectador, aos poucos, para um desfecho trágico ao trazer trechos de uma das gravações de Elena em que ela admite que precisa um tratamento para se “destraumatizar” daquilo que a impede de cantar, falar e atuar e, também, um depoimento de Lian em que ela afirma que, em uma das últimas conversas que teve com Elena, a filha admite que não sente vontade de viver, se ela não for capaz de fazer arte e que, sem ela, prefere morrer. Esse desejo é concretizado quando, um dia, Elena fica sozinha em casa: ela toma um frasco inteiro de aspirina com cachaça, pica os braços inúmeras vezes com uma seringa e escreve uma carta de suicídio datilografada⁶.

As reminiscências desse ato reverberam em mãe e filha. Por um lado, a mãe, Lian, sente culpa, por não ter conseguido impedir o ato, e saudade — em voz *off*, a cineasta afirma que a mãe vive em uma constante saudade e que toda vez que percebe o olhar triste da matriarca para o horizonte tem a certeza que ela está pensando em Elena. Por outro lado, Petra, no auge de seus sete anos, não compreende totalmente o que aconteceu. Em um relatório psiquiátrico que é apresentado no documentário, o espectador tem acesso à informação de que Petra desenvolveu depressão e sentimentos de culpa após a morte da irmã. Além disso, seu comportamento sugere que ela apresenta tendências obsessivo-compulsivas que servem de defesa para encobrir os motivos reais de seu estado depressivo, já que Petra se nega a falar sobre a primogênita nas sessões, tem pesadelos constantes e afirma que quer morrer.

Assim, fica evidente que a morte de Elena criou lacunas, feridas extremas que afetam profundamente Petra. Há uma tentativa de recalçamento do evento doloroso devido à extrema carga negativa que esse causa em sua psique. Como lembra Gagnebin (2006), apesar do esquecimento ser inerente ao ser humano, por vezes é possível perceber que há esquecimentos que têm uma origem duvidosa, pois é evidente que há um esforço para esquecer, fingir que a lembrança do ocorrido não existe, e é nesse momento que devemos lançar luzes às razões pelas quais o esquecimento é visto como uma chance do indivíduo se manter estável. Os pesadelos constantes, por sua vez, são mais indícios de que a morte de Elena gerou um estresse exacerbado que culminou em lembranças traumáticas, memórias que não foram completamente compreendidas por Petra. Segundo Sigmund Freud (2012), após revisitar sua teoria de interpretação de sonhos, que inicialmente tinha como foco de análise sonhos como realização de desejos, os sonhos traumáticos têm a função de trazer ao consciente a impressão traumática a fim de deixar o trauma menos inacessível.

Os estudos de trauma, sob a perspectiva do psicanalista, revelaram que os indivíduos passavam por uma fase denominada de período de latência em que a experiência traumática aparentemente era superada, voltando após determinado tempo ao consciente sem controle. Esse retorno do recalçado se explica, porque a experiência causa um impacto negativo tão severo que as estruturas psíquicas, feitas para aguentar cargas negativas, sobrecarregam-se devido à intensidade exacerbada, fazendo com que o retorno ao consciente volte sem controle, a fim de que o indivíduo possa reelaborar a experiência de forma adequada.

No longa-metragem, esse período de latência, bem como sua quebra, pode ser percebido quando Petra afirma que apenas após três anos da morte da irmã há uma certeza, por parte dela, de sua morte. Isso fica claro no seguinte trecho do documentário, quando Petra, na voz *off*, explicita:

Eu faço dez anos, e minha mãe e eu vamos passar férias no sítio de uns amigos. Eles têm um carrinho de golfe no terreno, e eu passo os dias brincando de dirigir pra cima e pra baixo. Numa tarde, dando voltas em círculo com o carrinho, eu percebo que você morreu, pra sempre. “E ela não volta mais? E ela não volta mais?” “Não, ela está morta, ela não volta nunca mais.”. (ELENA, 2012)

⁶ Elena enviava gravações de suas impressões de Nova Iorque para a família em fitas porque odiava sua letra. A sua carta de suicídio não fugiu à regra autoimposta de evitar escrever à mão.

Posteriormente, há um período de adaptação à realidade, na qual a cineasta tem a consciência da morte de Elena. Petra passa por períodos nos quais acredita que a mãe pode morrer a qualquer momento e tenta evitar sua morte fazendo promessas. Aos poucos, a angústia e o medo da morte são esquecidos. Nas palavras da cineasta, Elena também foi esquecida junto a esses medos.

No entanto, à medida em que os anos passam e as semelhanças físicas aproximam novamente Elena e Petra, há um retorno de sentimentos conflitantes. No início do documentário, Petra afirma que a mãe sempre disse que ela poderia escolher qualquer profissão, menos a de atriz, e que poderia escolher qualquer lugar no mundo para viver, menos Nova Iorque. São essas, justamente, as escolhas futuras de Petra. A cineasta questiona no documentário qual o papel que ela teria no filme, uma pergunta diretamente feita ao espectador, mas também pode se compreender que é um questionamento feito a ela mesma, visto que há ali uma busca por pertencimento, dissociação da imagem de Elena. Petra afirma que o medo de que ela repetisse todos os passos de Elena a assombrou até os 20 anos, idade da morte da primogênita. Após completar 21 anos, Petra revela:

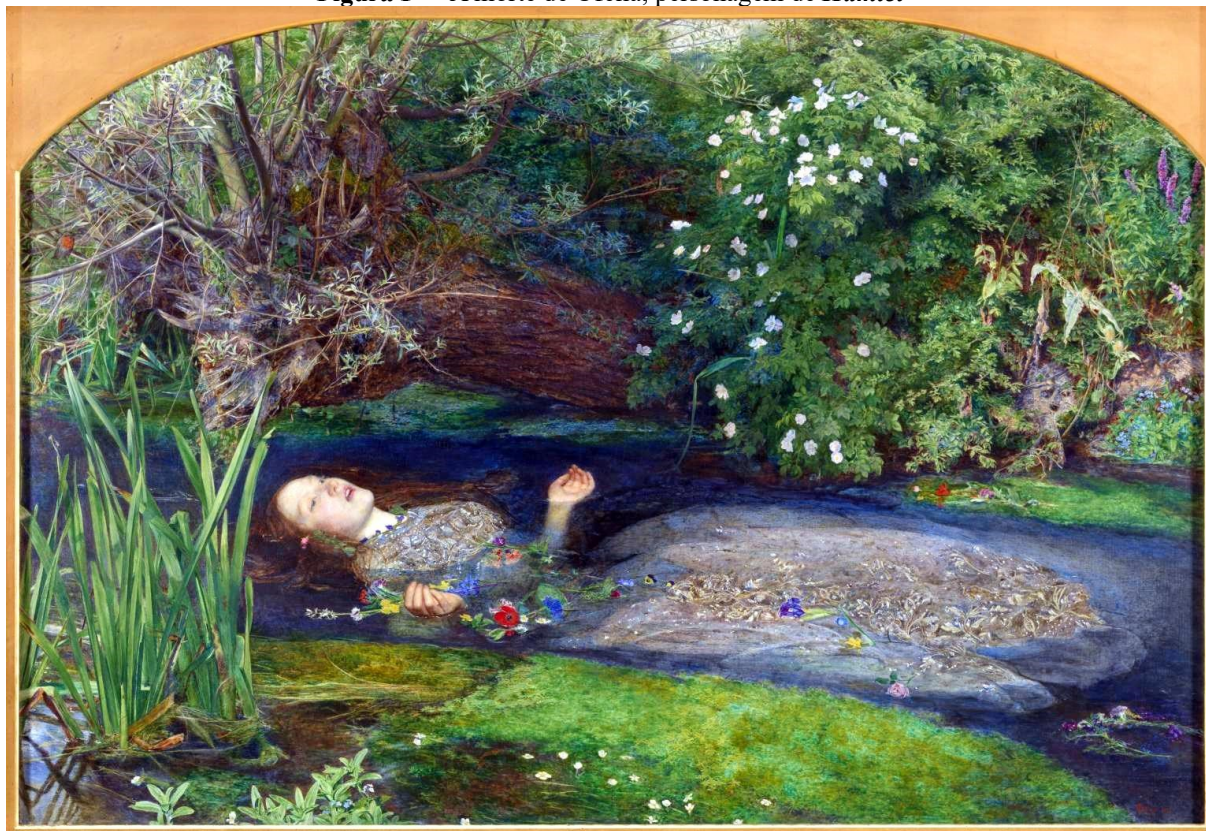
O medo de que eu fosse seguir seus passos começou a se desfazer, mas eu continuei achando que você, Elena, estava dentro de mim, que era um estar em mim... Deixei de sentir isso ao começar a te buscar. Você foi tomando forma, tomando corpo, renascendo um pouco em mim. Mas pra morrer de novo. E eu, com muito mais consciência pra sentir sua morte dessa vez. (ELENA, 2012)

Fica claro que Petra, aos sete anos, não compreendeu totalmente a morte da irmã. De forma similar, suas tentativas de recalcar o evento traumático fizeram com que este, ao longo dos anos, não fosse completamente experienciado. Assim, na fase adulta, Petra sente que há um retorno dessa lembrança, uma reminiscência que, dessa vez, ela acredita que consegue administrar devido à maturidade adquirida. Segundo Cathy Caruth (1991), é próprio do evento traumático o dualismo conflitante que engloba tanto o sentimento de impossibilidade quanto o de necessidade de reelaborar a experiência dolorosa a fim de que esta possa ser compreendida. Essa reformulação, como defende a teórica, não almeja ignorar e eliminar o que foi vivido, mas sim fazer com que a experiência seja relocada na psique de uma forma que não cause dor ao indivíduo.

A integração dessa memória não é fácil e é feita de maneiras diversas. No longa-metragem, especificamente, a cineasta resolve encenar a morte de Elena para vivê-la de novo, agora segura de suas emoções. A escolha dessa encenação é poética, dando leveza a um tema tão doloroso. Não só Petra precisa que essa figuração da morte aconteça, mas também Lian. Ambas mantêm Elena viva em suas memórias e ações, mas fazem isso de uma maneira dolorosa, que as impedem de saber onde Elena “termina” e onde cada uma delas “começa” a existir.

No longa-metragem, Petra afirma que está se afogando em Elena, em Ofélias. Essa é uma referência literária à personagem de *Hamlet*, obra de Shakespeare (1997). Nela, Ofélia, que deveria ser futura esposa do príncipe, cai num riacho e morre. A rainha descreve Ofélia no leito do rio e afirma que ela flutua com flores ao seu redor como se ela fosse uma rainha, embora nunca tenha se tornado uma. Há interpretações que levam a crer que a personagem se suicidou porque a rainha afirma que Ofélia era uma pessoa incapaz de lidar com a sua angústia e aflição, mas essa informação não fica clara na obra. De todo modo, diversos pintores se inspiraram nessa cena, um exemplo disso é a pintura de Sir John Everett Millais (1851-52), que une a morte e a delicadeza de forma harmoniosa:

Figura 1 — A morte de Ofélia, personagem de *Hamlet*



Fonte: Millais (1851-52)⁷

No documentário, Petra reencena a morte de Ofélia de forma similar à de Millais (1851-52), mas seu diferencial é o fato de outras mulheres estarem flutuando em meio às flores. Entre essas mulheres, Lian, a mãe, também aparece. Essa cena é importante porque une a mãe e as filhas através da teatralidade, o ponto em comum nas três. Elena vivia de e pela arte e, sem se sentir bem para vivenciá-la, foi se deprimindo até resolver tirar a própria vida. Mãe e filha caçula utilizam a mesma arte para rememorar Elena, presentificá-la, mais uma vez, de forma sensível, para que, enfim, a memória de Elena não as sufoque:

Agora, Elena pode morrer de novo para viver em outro lugar. Não só dentro e fora de Petra e da Mãe, mas em lugares inalcançáveis mesmo para Petra e a Mãe. Em cada um de nós, os espectadores, os viventes deste mundo nascido entre a tela do cinema e os nossos corações. De certo modo, todas as três mulheres morrem e nascem de novo no líquido uterino do cinema. Não uma duas três, mas três uma. Não se afogam mais. Podem mergulhar e voltar à superfície. Flutuam. (BRUM, 2014, p. 21)

A água, no longa-metragem, é “fonte de vida; é meio de purificação e regeneração; representa, no plano cósmico, a circularidade” (REBELLO, 2009, p. 49). Nesse viés, contudo, é preciso lembrar que a água é também aquilo que afoga, o que mata. As diversas mulheres, Ofélias, presentes nas cenas, podem ser compreendidas como diversas Elenas, cada uma com sua peculiaridade, mulheres das quais os desejos e as vontades são tão extremos que se afogam neles. Nesse sentido, flutuar na superfície é estar em paz, estar no controle, pois, como lembra Petra “pouco a pouco, as dores viram água, viram memória” (ELENA, 2012).

De forma similar, pode-se compreender que a busca simbólica por Elena pelas ruas de Nova Iorque, imagens que iniciam, intercalam-se à história e aos materiais mostrados e aparece nas cenas finais do documentário, é uma forma de fazer com que Elena se presentifique através de Petra. Ao refazer os passos da irmã, caminhar por lugares que a primogênita esteve, Petra rememora sua vida,

⁷ A ilustração se encontra no domínio público.

sua estada pelo mundo, estabelece a relação de Elena inserida nesses espaços. Agora, no presente em que as cenas foram filmadas, há a compreensão de que Elena vive em Petra. Essa vivência, outrora dolorosa, deve ser externada para que possa contagiar outras pessoas e fazer com que sua memória não seja esquecida. Indo ao encontro disso, Michel Certeau (1998) defende que o espaço é um lugar habitado. O espaço praticado está diretamente relacionado ao caminhar de seus habitantes, visto que, segundo o pensador, há espaço quando há existência. Nesse sentido, Certeau valorizava o ato da fala, uma vez que acreditava que a palavra funda espaços por ter um poder de realização. Sob esse viés, o caminhar/falar permite valorizar os processos de apropriação da topografia urbana, a retórica do caminhar é o que performaticamente estabelece os espaços. Assim, o caminho que Petra percorre pelas ruas da cidade americana carrega uma dupla jornada: a sua e a da irmã.

Ao compreender que o espaço é uma prática do lugar, é possível intuir que o indivíduo o modifica de forma corpórea ou até mesmo cognitiva, visto que camadas simbólicas de significação modificam o uso que fazemos desses espaços, como é o caso de Nova Iorque. Inicialmente, a cidade é o lugar em que Elena perdeu o envolvimento e a conexão que sentia com a arte. Em seguida, é o lugar-comum em que mãe e filhas vivem em uma tentativa de dar apoio e sentido à vida de Elena. Posteriormente, Nova Iorque tornou-se a cidade assombrada pelo suicídio, proibida para a irmã caçula. Por fim, a cidade americana é o lugar em que Petra também estuda teatro e busca utopicamente sua irmã. São várias cidades dentro da mesma cidade. Vários significados dentro de um único espaço que é, em cada momento da vida de Petra, diferente, apesar do lugar ser o mesmo sob o viés geográfico.

Na esteira desse pensamento, Michel Collot (2013, p. 17) defende que o olhar é capaz de transformar o lugar em paisagem, visto que este é “um espaço percebido, ligado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região [de um país] que se oferece ao olhar de um observador”. Nesse sentido, a percepção do sujeito é fundamental para fazer com que um ambiente se torne uma paisagem. Esta é passível de sensibilidade, que não tem, por sua vez, relação com os elementos que a compõem. A experiência da paisagem não diz respeito ao sujeito frente a um objeto, mas sim uma interação, “a paisagem transgride a oposição entre o sujeito e o objeto, o individual e o universal; embora possa assumir todos os valores da afetividade mais íntima, a convergência dos olhares faz dessa afetividade um lugar comum para mim e para os outros” (*ibidem*, p. 27). A dimensão subjetiva do espaço faz perceber que o sujeito está em um constante “refazer”, de modo que este “não reside mais em si mesmo, mas se abre ao fora” (*ibidem*, p. 30). Dessa forma, há uma diluição de fronteiras entre os horizontes que delimitam a paisagem. O limite, então, é mutável, cabível de mobilidade.

Dado o exposto, a paisagem não é o país, no caso do documentário, a paisagem não é os Estados Unidos da América, tampouco simplesmente a cidade de Nova Iorque, mas sim a imagem do país, construída pelo ponto de vista de Petra e Elena. Em certa medida, Nova Iorque é um espaço que foi mais ou menos imaginado, constituído muito mais por memórias e sensações, porque sua percepção foi extremamente subjetiva. Embora Petra se empenhe em recriar os passos da irmã e busque de forma incessante resquícios de sua passagem, há também a certeza de que os rastros não existem senão na memória e nos registros das impressões de Petra da cidade deixados por áudios, os mesmos que foram reproduzidos ao longo do documentário e ajudaram a costurar e construir a narrativa. De forma poética e artística, Petra perpetua a lembrança da irmã através do documentário ao revelar as suas impressões da cidade e, também, ao caminhar pelos lugares que Elena passou numa homenagem silenciosa à irmã.

Não foram poucas as cenas em que foi possível ver que Petra e Elena brincavam de atuar juntas. Em vários momentos, há registros de danças das irmãs e de Elena (tanto em casa quanto no teatro). É justamente a dança que dá um ponto final ao documentário: há uma junção de cenas em que é possível ver um vídeo caseiro em que Elena dança com Petra ainda bebê no colo, em casa, vídeos de Elena girando pela sala sozinha, vídeos de Elena girando durante uma apresentação de teatro e, finalmente, vídeo de Petra girando pelas ruas de Nova Iorque e numa academia de dança toda vestida com roupas pretas. A dança é simbólica, uma verdadeira homenagem e encenação em que Elena e Petra se imiscuem, uma vez mais, por intermédio da arte. A dança final, em que Petra está vestida com roupas pretas, pode ser compreendida como um luto por Elena, a finalização da

representação da irmã pela dança. Durante as encenações pelas ruas da cidade, a edição foi cuidadosa em juntar cenas em que os giros de Elena e Petra fossem mais ou menos sincronizados, justamente para dar a ideia de unicidade. É perceptível que isso não ocorre na cena final. O foco da câmera percorre o corpo inteiro de Petra, numa analogia ao fato de que agora, após a performance, ela é um corpo inteiro. O luto representado pelas roupas escuras é a certeza de que Elena morreu e não coabita seu corpo, ainda que, em concomitância, a dança e a arte ainda unam as irmãs, união que se reflete no sorriso tranquilo com que Petra executa a dança que finaliza o documentário. Dessa forma, Elena vive em memória, reintegrada às demais lembranças, como deve ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Petra Costa questiona em seu documentário qual é, de fato, o seu papel no filme. Não há uma resposta clara para isso, mas é possível arriscar algumas. Segundo Eliane Brum (2014, p. 18), “era preciso resgatar a memória de Elena, dar um lugar a Elena fora, para que Petra pudesse se saber – existir. Era preciso dar um corpo a Elena para que Petra descobrisse os contornos do seu”. Enquanto vivia como uma “memória inconsolável” (ELENA, 2012), a primogênita assombrava Petra, e as semelhanças que uniam as irmãs sufocavam a individualidade de Petra. Ao conseguir ressignificar a perda de Elena, Petra dá a ela um lugar de destaque, o protagonismo que ela sempre quis ter frente às telas cinematográficas. A homenagem em forma de desprendimento é o que a cineasta entrega aos espectadores ao mostrar a trajetória de Elena enquanto atriz. Além disso, Petra é cuidadosa ao abordar, de forma delicada, como o sonho da irmã foi interrompido de forma abrupta por desejo da própria atriz. Contudo, é imprescindível ressaltar que a história de Elena não se limita ao ato extremo. O suicídio não é o foco do documentário, assim como Elena não se resume a essa escolha. O longa-metragem é cuidadoso em mostrar toda a base familiar que Petra e Elena tiveram, traz materiais pessoais que ajudam os espectadores a conhecerem Elena como ser humano cheio de sonhos e medos e como atriz que busca alcançar sonhos maiores do que aqueles oferecidos em seu país de origem na época. As reminiscências que a morte de Elena causou em Petra e em Lian são focos narrativos que merecem atenção, visto que a abordagem poética e delicada com que a cineasta reproduz a dor e o sofrimento são ferramentas importantes na luta contra o aumento de casos de suicídio.

Embora não seja um documentário que explicita isso, a maneira como Petra luta para se desprender e, ao mesmo tempo, fazer com que a memória de Elena não se perca na memória faz com que o espectador se sensibilize e tenha, ainda que minimamente, uma ideia da complexidade da experiência traumática. Petra demora muitos anos para conseguir reelaborar sua memória dolorosa, e o fato de ter feito um documentário não faz com que uma “superação” tenha sido alcançada. A experiência traumática não é apagada, como foi afirmado anteriormente. Há uma reelaboração que permite que Petra consiga viver enquanto Petra, e não como Petra-Elena. Ao compartilhar com o público um pouco da história de Elena, a cineasta compartilha também um pouco de sua dor e um pouco da dor de sua mãe.

O ato de narrar sua história, de forma geral, é primordial para que o indivíduo garanta um lugar na história e transmita suas vivências. No que diz respeito às experiências traumáticas, Caruth (1991) é enfática ao afirmar que para que ocorra uma ressignificação do trauma vivido é preciso que o indivíduo tenha um ouvinte disposto a ouvir a sua história, ainda que dolorosa, e que se disponha a se colocar em seu lugar e sentir sua dor. Narrar dá força para que o indivíduo traumatizado readquira o controle sobre as memórias dolorosas que o evento traumático deixou. Nesse sentido, os espectadores são os ouvintes ávidos de Petra, e seu longa-metragem, por sua vez, é a perpetuação de Elena fora de seu corpo. Agora, os espectadores também conhecem Elena Andrade e também compartilham as memórias que ela deixou registradas. Todos funcionam como pequenas caixas em que um pouco da grandiosidade de Elena viverá enquanto memória, e isso faz com que Petra não carregue mais o peso de fazer com que Elena viva dentro dela. A partir da exibição do documentário, em 2012, Elena vive nas telas e em cada um que a assiste, como sempre almejou. Uma memória imiscuída de saudade para quem a conheceu, mas que tem a possibilidade de viver e ser eternizada nas telas.

REFERÊNCIAS

- 13 REASONS WHY.** Desenvolvedor: Brian Yorkey. Produtor: Joseph Incaprera. California, EUA: Netflix, 2017. 1ª temporada: 13 episódios (716 min). Disponível em: <<https://www.netflix.com/search?q=13%20reas&jbv=80117470&jbp=0&jbr=0>>. Acesso em: 24 jun. 2019.
- BAGGIO, E. Os modos de representação do cinema documentário e o realismo peirciano. **Cognitio-Estudos: Revista Eletrônica de Filosofia**, v. 9, n. 1, p. 22-28, jan./jun. 2012.
- BRIGDE, J. *et al.* Association between the release of Netflix's 13 Reasons Why and suicide rates in the United States: an interrupted time series analysis. **Journal of the American Academy of Child & Adolescent Psychiatry**, p. 1-8, 2019.⁸
- BRUM, E. Em busca do próprio corpo. In: VOLPATO, C. *et al.* **Elena: O livro do filme** de Petra Costa. Porto Alegre: Arquipelago Editorial, 2014, p. 16-21.
- CARUTH, C. *Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History.* **Yale French Studies: Literature and the Ethical Question**, v. 1, n. 79, p. 181-192, 1991.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer.** Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Editora Vozes, 1998.
- COLLOT, M. **Poética e filosofia da paisagem.** Tradução de Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- ELENA.** Direção de Petra Costa. Produção de Busca Vida Filmes. Roteiro de Petra Costa e Carolina Ziskind. 2002. Documentário (82min), DVD, son., color.
- FREUD, S. **A interpretação dos sonhos.** Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- GAGNEBIN, J. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Ed. 34, 2006.
- MELO, C. O documentário como gênero audiovisual. **Comunicação & Informação**, v. 5, n. 1/2, p. 25-40, jan./dez. 2002.
- MILLAIS, J. **Ophelia.** Ilustração, 1851-52.
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário.** Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE (OMS). **Prevenção do suicídio: um manual para profissionais da mídia.** Genebra, 2000. Disponível em: <http://www.who.int/mental_health/prevention/suicide/en/suicideprev_media_port.pdf>. Acesso em 13 jul. 2019.
- RAMOS, F. **Mas Afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- REBELLO, L. Mar de mito e história. In: REBELLO, L.; CAVALCANTE, S. (org.). **Mar alto: travessias pelo romance de Jorge de Lima.** Maceió: EDUFAL, 2009, p. 13-76.
- SHAKESPEARE, W. **Hamlet.** Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

⁸ O artigo é oriundo de um site americano e não possui dados referentes a volume, número ou período de publicação. Ele pode ser acessado aqui: <[https://www.jaacap.org/article/S0890-8567\(19\)30288-6/pdf](https://www.jaacap.org/article/S0890-8567(19)30288-6/pdf)>.

O GÓTICO SULISTA: ADAPTAÇÃO EM DIFERENTES MÍDIAS

*Southern gothic: adaptation to different
media*

Bruno Dariva¹
Ícaro Carvalho²

Abstract: *The south of the United States of America represents a region endowed with a specific signification, not only because of its traditional ideologies but also because of its swampy geography. When analyzed historically, it is possible to perceive that this region has been marked by conflicts that condemned it as a repository for everything that does not fit the great nation's ideas. As a result of these factors, a genre named "southern gothic" arises with the purpose to tell fictional stories that are capable of representing these features not only in its characters and themes but also in its ambiance. As Teresa Goddu (2000) explains, by being imported to The United States, the gothic genre lost its typical references: there are no castles nor other medieval figures in North America. Once these traditional characteristics were excluded, the American gothic assumed a regionalist character — instead of dark atmospheres and European heritage, the "new genre" rescued historical conflicts which were intrinsic to this region of large plantations where an agro-exporting and slave-based economic policy predominated, which contrasted, at least in part, with the other regions of the country. Initially literary, southern gothic has been increasingly represented in other media, both as an adaptation and as an original product. This way, the present work intends to analyze how this literary genre is transposed to audiovisual media, so as to understand how these means capt and appropriate characteristics that were originally so well portrayed in literature. In order to accomplish that, the television series **True Detective**, created by Nic Pizzolatto, and **Sharp Objects**, conceived by Marti Noxon, both produced by HBO, will be investigated. It is intended to discuss about how the swamps, the colors, the ideologies, the social and historical context, and the political and religious matters — so typical in the south of the United States — are expressed in these works, and how the audiovisual medium takes advantage of its particularities to portray these features in a cinematically interesting way.*

Keywords: *southern gothic; ambiance; adaptation; transculturation; literary genres.*

Resumo: O sul dos Estados Unidos da América representa uma região dotada de significação própria, não apenas por suas corriqueiras ideologias, como também em virtude de sua geografia pantanosa. Quando analisada historicamente, pode-se perceber que essa região foi marcada por conflitos que a relegaram ao status de repositório de ideias desviantes da grande nação. Por conta desses fatores, um gênero chamado de "gótico sulista" desponta com o propósito de contar histórias ficcionais capazes de representar essas características não somente em suas personagens e temáticas, mas também em sua ambientação. Como explica Teresa Goddu (2000), ao ser importado para os Estados Unidos, o gótico perdeu seus referentes particulares: na América do Norte não há castelos e outras figuras medievais. Uma vez excluídas essas características tradicionais, o gótico americano assumiu um caráter propriamente regionalista. Em lugar de atmosferas obscuras e heranças europeias, o "novo gênero" resgatou conflitos históricos inerentes a uma região de grandes fazendas onde predominava uma política econômica agroexportadora e escravista, o que contrastava, ao menos em parte, com as outras regiões do país. Inicialmente literário, o gótico sulista tem sido cada vez mais representado em

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. E-mail: <brunodariva@msn.com>.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. E-mail: <icarokc@outlook.com>.

outras mídias, tanto como adaptação, quanto como produto original. Dessa forma, o presente trabalho pretende analisar como esse gênero literário é transposto para mídias audiovisuais, de forma a entender como elas captam e se apropriam de características originalmente tão bem retratadas na literatura. Para tanto, serão investigadas as séries **True Detective**, de Nic Pizzolatto, e **Sharp Objects**, de Marti Noxon, ambas produzidas pelo canal HBO. Busca-se discorrer sobre como os pântanos, as cores, as ideologias, o contexto sócio-histórico e as temáticas político-religiosas — tradicionais do sul dos EUA — aparecem nessas obras, e como a mídia audiovisual tira proveito de suas particularidades para retratar essas características de forma cinematograficamente interessante.

Palavras-Chave: gótico sulista; ambientação; adaptação; transculturação; gêneros literários.

INTRODUÇÃO

O tradicional romance gótico inglês surgiu no século XVII como uma espécie de contracorrente: uma versão literária que, como explica Botting (1996), não se conformava aos valores que embasavam as produções artísticas e culturais dominantes na época. Esse novo gênero era associado a um passado bárbaro — a Idade Média — onde costumes e práticas eram marcados por superstições, fantasias e irracionalidades. Contrastando com os princípios morais dos tempos modernos, o romance gótico foi inicialmente condenado como uma manifestação artística infantil e de baixo valor, conotações das quais o gênero, até hoje, ainda não conseguiu completamente se desprender. Apesar da recepção inicial negativa, o gótico assumiu um papel importante ao evocar os medos e ansiedades que se desenvolviam na sociedade inglesa à medida que a urbanização, a industrialização e o cientificismo avançavam em proporções exponenciais. Incumbindo-se da tarefa de questionar e explorar as contradições do presente, o gótico serviu-se de uma narrativa embutida com excessos, transgressões, retornos de um passado assombrado, relações familiares disfuncionais e atmosferas de suspense e horror. Levando-se em conta seu caráter crítico em relação à realidade, era de se esperar que o gênero não ficasse restrito ao seu berço de nascença. Dessa maneira, no início do século XIX, o gótico já havia atravessado o oceano Atlântico, difundindo-se nos escritos das Américas.

O processo de migração genérica é muito bem explorado por Rita Schmidt em *Difference and Subversion: Gothic Migrations in Nineteenth-Century Latin American Novels*. Embora discuta a respeito da apropriação do gótico por romances de autoria feminina na América Latina, seu raciocínio inicial pode muito bem ser aplicado à transposição do gênero para os Estados Unidos: “[...] a migração é parte de uma dinâmica de transferências interculturais nas quais apropriações locais e diferenças conceituais fazem de contaminações e transformações a regra, em vez de continuidades ou simples imitação.” (SCHMIDT, 2016, p. 220) [tradução nossa]. Nesse sentido, o gótico, ao ser importado para os Estados Unidos, sofreu um processo de transculturação³, perdendo seus referentes característicos e assumindo temáticas e estéticas próprias de um novo contexto. Inicialmente, o recém-nascido gótico americano apresentou-se de difícil definição em termos nacionais, evidenciando um status de incerteza. Como explica Teresa Goddu (2000), o gótico americano não podia ser facilmente especificado em relação a um período histórico ou grupo de autores, uma vez que, diferentemente do correspondente britânico, não tinha uma data ou obra fundadora, bem como poucos desses autores eram de fato designados como góticos. Nessa perspectiva, o gênero somente começou a tomar uma forma mais definida, tanto em características quanto em autoria, quando assumiu uma configuração regional: o gótico sulista.

De acordo com Goddu (2000), o sul dos Estados Unidos é passível de suportar as irracionalidades evocadas pelo gótico, algo que a nação como um todo, fundada nos ideais iluministas, não consegue fazer. Da mesma forma, Thomas Bjerre (2017, p. 3) [tradução nossa] argumenta que “fica evidente como a tradição do gótico sulista se apropria de ideias já estabelecidas

³ O conceito de transculturação é abordado por autores como Fernando Ortiz (1978) e Mary Louise Pratt (1999), referindo-se ao processo de transformações e trocas entre diferentes tradições culturais e literárias quando colocadas em contato.

sobre o Sul, que consideram a região como uma localidade ‘enferma’”. As particularidades sociais, históricas, geográficas e culturais que permitiram que essa região se tornasse fértil para o florescimento de ideias e valores considerados desviantes serão melhor exploradas na seção subsequente. Contudo, já é possível perceber que uma unicidade estética, antes ausente, agora pode ser identificada: sofrendo o processo de transculturação, o gótico encontrou no sul dos Estados Unidos um conjunto de elementos que somente ali existia – em vez de castelos, monstros sobrenaturais e heranças medievais, passaram a ser retratadas paisagens pantanosas, fazendas de passado escravista e tensões familiares relacionadas com esse passado.

A partir do século XX, o gótico sulista consolidou-se como um dos gêneros mais recorrentes e importantes dos Estados Unidos; alguns dos maiores escritores americanos são, também, escritores sulistas: William Faulkner, Flannery O’Connor e Tennessee Williams, por exemplo. O fortalecimento desse gênero encontra fundamento nas próprias características do gótico surgido na Europa, tal como aponta Cláudio Zanini (2017):

Trata-se de um modo discursivo com alta capacidade de adaptação aos mais variados contextos geográficos, sociais e temporais, e que, portanto, resiste ao tempo e existe em diversas realidades — da arquitetura à *graphic novel*, passando pela pintura, pela moda, e, naturalmente, pelo cinema. (ZANINI, 2017, p. 10)

A capacidade adaptativa do gênero gótico pode ser verificada, portanto, não apenas pela exportação de suas convenções a outros países e continentes, mas também por sua transposição para outros textos narrativos, isto é, outras mídias. No contexto americano recente, o aspecto anterior pode ser especialmente corroborado: nos últimos cinco anos, o canal de televisão **HBO** produziu duas séries cujos elementos gótico-sulistas são evidentemente bem retratados – ***True Detective*** (2014), criada por Nic Pizzolatto, e ***Sharp Objects*** (2018), concebida por Marti Noxon.

Diante disso, o presente artigo pretende analisar as particularidades da inserção de histórias enraizadas no gótico sulista no meio audiovisual, de forma a compreender como se dá a adaptação, ou a transposição, desse gênero. Para tanto, as duas séries acima mencionadas serão investigadas à luz de estudos teóricos e textos literários já consolidados no gênero, de modo a demonstrar como as conexões entre diferentes mídias são possíveis independentemente de uma narrativa em comum. Busca-se discorrer a respeito de como os pântanos, as cores, as ideologias, o contexto sócio-histórico e as temáticas político-religiosas — tradicionais do sul dos Estados Unidos — aparecem nessas obras, e como a mídia audiovisual tira proveito de suas particularidades para retratar essas características de forma cinematograficamente interessante. Como referências de estudo, além dos teóricos já citados no corpo desta introdução, serão também utilizados textos literários de Faulkner e O’Connor, bem como o ensaio, de autoria desta, intitulado ***Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction***.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

As condições que determinaram o sul dos Estados Unidos como sendo uma região destoante – em aspectos sociais, culturais e políticos – remontam ao princípio da colonização inglesa na América do Norte, no início do século XVII. Desde então, diferenças e conflitos em relação ao restante da nação foram apenas se agravando, culminando em consequências sociais que são perceptíveis até os dias de hoje.

Os primeiros colonizadores a se apossarem das terras americanas vieram agenciados pela empresa inglesa *London Company*, em 1607. Logo que chegaram, eles procuraram por uma geografia e um clima propícios para o plantio de produtos tropicais de exportação, encontrando nas terras compreendidas pelo estado da Virgínia e seus vizinhos sulistas uma combinação perfeita: o clima quente e os terrenos férteis das posteriormente chamadas Colônias do Sul. A busca por um escopo agroexportador resultou no sistema econômico de *plantation* – agricultura de grandes propriedades rurais com um regime de trabalho escravista. Diferentemente, nas terras ao norte da Virgínia, um outro tipo de mentalidade econômica foi estabelecido. A partir de 1620, esses territórios passaram a ser povoados por ingleses de menor porte econômico, especialmente camponeses e refugiados

religiosos. Em razão de suas limitações monetárias e da geografia imprópria para o plantio em larga escala, esses colonizadores estabeleceram um sistema majoritariamente baseado na agricultura familiar e no trabalho livre.

As divergências de sistema econômico resultaram em níveis distintos de atenção por parte da metrópole inglesa. Como a Inglaterra estava muito mais interessada na exploração dos produtos cultivados no sul, as Colônias do Norte ficaram relativamente livres das práticas exploratórias e monopolizadoras do mercantilismo, de modo que puderam desenvolver-se com muito mais facilidade. Essa dicotomia firmada no século XVII foi essencial para a eclosão, dois séculos depois, da Guerra de Secessão. Enquanto o Sul era majoritariamente agrícola, escravista e exportador, o Norte era principalmente industrial, baseado no trabalho assalariado e voltado para o mercado interno. Diferenças tão gritantes produziram incompatibilidades sociais, culturais e ideológicas entre as duas regiões, de modo que, em 1861, o conflito bélico estava instaurado. Nesse ponto, faz-se necessário ressaltar o que aponta o historiador francês Paul Veyne (1968 *apud* LE GOFF, 1992, p. 106), ao explicar a diferença entre história natural e história humana: “o ser humano delibera, a natureza não; a história humana se tornaria sem sentido se fôssemos ignorar o fato de que nós temos objetivos, intenções e finalidades”. Nessa perspectiva, a história como objeto de estudo, e os elementos históricos aqui embasados, são essencialmente humanos; deve-se ter em mente que Sul e Norte não são entidades, mas um conjunto de complexidades subjetivas e relações sociais que produzem, naturalmente, contradições e incongruências. Tendo isso em conta, é sabido que um dos pontos de divergência entre Sul e Norte na Guerra de Secessão foi a questão escravista: enquanto o Sul, priorizando o sistema econômico de *plantation*, defendia a manutenção da mão de obra escrava, o Norte, movido por questões ideológicas e pelo desejo de que os escravos libertos do Sul pudessem comprar seus produtos, assumia uma posição abolicionista.

O fim da guerra decretou a vitória nortista e a superioridade política e econômica de seus estados. Contudo, o desfecho trouxe consigo uma série de consequências que podem ainda ser percebidas: o Sul foi relegado a um patamar de inferioridade social, uma região tóxica; como explica Bjerre (2017, p. 4) [tradução nossa], “um repositório para todas as deficiências da América: uma região de doença e retrocesso simbolizados por tudo desde febre amarela e ancilostomíase a violências sociais e pessoais.” A questão racial, inicialmente rotulada como uma deficiência moral sulista, não foi, também, resolvida: mesmo com a abolição, a segregação manteve-se através da proibição do acesso de determinados locais à população negra; o preconceito racial, enraizado na sociedade americana, resultou em ondas de violência contra os negros e no surgimento da *Ku Klux Klan*.

DEFINIÇÃO

Levando em consideração os antecedentes históricos, torna-se compreensível a adaptação do gênero gótico à região sul; afinal, uma narrativa que lida com horrores, com o passado e, em última análise, com a realidade social, não poderia encontrar local mais adequado para sua expressividade no país. Combinando essa realidade histórica e elementos do gótico europeu, o gótico sulista mostra-se um gênero de características marcantes, tal como aponta Bjerre (2017):

Características do gótico sulista incluem a presença de pensamentos irracionais, horríveis e transgressivos, desejos e impulsos; personagens grotescos, humor obscuro e uma sensação de alienação geral [...] O gótico do sul traz à luz até que ponto a visão idílica do sul pastoral e agrário repousa sobre repressões maciças das realidades históricas da região: escravidão, racismo e patriarcado. Os textos do gótico sulista também marcam o retorno freudiano de elementos reprimidos: as realidades históricas da região assumem formas concretas em figuras fantasmagóricas que destacam tudo o que não foi dito na versão oficial da história sulista. (BJERRE, 2017, p. 1) [tradução nossa]

Ao discorrer sobre a escrita da região, Flannery O'Connor aponta que o gótico sulista utiliza um tipo peculiar de realismo, que não se enquadra nas convenções realistas nortistas e que, por isso, é pejorativamente chamado de “grotesco”. Segundo ela, “nessas obras grotescas, nós descobrimos

que o escritor deu vida a determinadas experiências que não estamos acostumados a observar no cotidiano, ou que a pessoa comum talvez nunca vá experimentar em sua vida ordinária” (O’CONNOR, 1960, p. 2) [tradução nossa]. Diante disso, serão então analisados os aspectos textuais, sonoros e visuais das séries *True Detective* e *Sharp Objects* em função dos traços característicos aqui mencionados.

TRUE DETECTIVE

Estrelada pelos atores de cinema Matthew McConaughey e Woody Harrelson, a série *True Detective* não inovou apenas na seleção de seus protagonistas, mas também em como o gótico sulista passou a ser representado em obras do audiovisual. Criada e escrita por Nic Pizzolatto, a obra teve seu primeiro episódio em 2014, sendo transmitida pelo canal norte-americano HBO. Capaz de alcançar audiência considerável e aclamação por parte da crítica, a série foi indicada a 5 prêmios *Emmy*, recebendo seu tributo com o prêmio para o diretor Cary Joji Fukunaga. Assim, *True Detective* foi uma série com ótima recepção tanto de crítica quanto de público, recebendo as principais indicações e premiações, protagonizada por vencedores e indicados ao Oscar e que, acima de tudo, retratava a narrativa em um ambiente que acabava por destoar das produções corriqueiras de séries estadunidenses.

Em *True Detective*, Pizzolatto constrói sua história de forma enraizada aos estados do sul, focando, neste caso, na Louisiana e em suas peculiaridades geográficas. Ao mostrar, desde o primeiro momento, os resultados arrasadores dos furacões que assolam a região, Pizzolatto apresenta uma das principais características de uma obra do gótico sulista: a decadência. Tanto personagens quanto ambientes estão em declínio, sejam casas de campo abandonadas, sejam morais desvirtuadas pelo contexto. A sequência de abertura da série, que também foi muito elogiada, sobrepõe os atores às paisagens do interior da Louisiana, fazendo com que campos abertos inundados pelo pântano apareçam em um único plano. Obviamente, as escolhas artísticas não são ingênuas, de forma que é provável que a opção reflita de fato o quanto personagens e ambientações se misturem ou sejam influenciados um pelo outro, revelando, no mínimo, relação entre desenvolvimento de ambiente e narrativa.

Outro modo encontrado pelos criadores para ambientar a obra foi a utilização de uma trilha sonora que reiterasse a caracterização do gótico sulista. A guitarra ritmada da banda *The Handsome Family* dá o tom da abertura original da série, onde a música *Far from any road* aparece como mais uma referência muito contundente à afirmação do gênero aqui proposto. Além do título que remete diretamente ao isolamento característico, o embalo *country* é reforçado pela composição dos versos presentes na música que discorrem sobre uma atmosfera opressora e inóspita. Na primeira estrofe, o narrador nos apresenta uma personagem semelhante a um cacto que machuca quem a toca (E quando eu toco sua pele / Meus dedos correm sangue). A narrativa continua com representações desérticas de ambientes repletos de muito calor e chega a sua conclusão reforçando novamente as características do gênero: desolação e acontecimentos inevitáveis sem solução. Quando a música apresenta "pelas terras silenciosas", remete diretamente às terras desocupadas e solitárias que estão presentes no interior dos estados sulistas, seja pelo abandono por conta do declínio pós-guerra civil, seja pelos desastres climáticos que se repetem eventualmente na região. Já em "E o vento será as minhas mãos" é possível perceber uma ideia de tempo cíclico onde situações se repetem de forma quase inevitável e sem esperança, assim, de forma muito semelhante, como a violência é posta no cânone do gótico sulista onde processos conciliatórios são impossíveis dentro da lógica de um escrito violento e irremediável.

O mesmo acontece em *True Detective*: a violência está presente nas mais distintas formas, seja psicológica, física ou até mesmo imposta pelo Estado. Não há, na história escrita por Pizzolatto, possibilidade de se fugir desse panorama, uma vez que ele está enraizado no sul e faz parte de sua constituição histórica. O diretor, Fukunaga, utiliza a técnica chamada de "plano sequência" para tentar passar ao telespectador um pouco dessa violência estrutural e arrebatadora que é uma das mais fortes características do gótico sulista, de Flannery O'Connor a *True Detective*. A cena está presente no

quarto episódio e consiste em seis minutos e quatro segundos sem que haja cortes, utilizando apenas uma câmera seguindo o personagem de Matthew McConaughey. Se isso já não fosse o bastante para criar a atmosfera necessária, a narrativa ainda mostra a decadência dos planos do personagem, tendo que tomar atitudes desmedidas e impulsivas conforme a situação se mostra cada vez mais irremediável. A sensação de que algo de muito grave está para acontecer (e, conforme a narrativa evolui, essa sensação evolui junto) é algo característico do gênero e acontece de forma muito semelhante com o conto *A Good Man Is Hard to Find* de Flannery O'Connor. No texto literário, a certa altura, um acontecimento agrava a história apresentada ali a ponto de o leitor saber de antemão que os personagens não terão finais felizes. O mesmo ocorre na longa cena ininterrupta de 6 minutos, em que, conforme ela progride, temos certeza de que os acontecimentos cada vez mais desastrosos são apenas um exemplo de que, no gótico sulista, o pior sempre está por vir.

Assim, *True Detective* fez uso de locações abandonadas, pântanos, violência e uma trilha sonora específica para buscar representar a decadência de uma sociedade rodeada pela destruição e pela falta de esperança, mas não apenas nesses aspectos, se faz presente, também, em sua paleta de cores opaca e em sua narrativa que discorre sobre cultos, rituais, corrupção, abuso e negligência por parte do Estado. As cores em *True Detective* não são vivas, pelo contrário, são densas e fechadas assim como a trama da série; há uma névoa envolta na fotografia principal da obra, como se os mistérios da história impedissem uma visão limpa sobre os acontecimentos. Além da opacidade, o calor escaldante também não permite que exista calma nas eventuais decisões tomadas pelos personagens de McConaughey e Harrelson que, por sua vez, sempre são retratados com muito suor no corpo. Esse calor abrasador faz com que a atmosfera seja inóspita em ambientes ao ar livre; o sol está sempre a pino, alguém está se abanando ou os ventiladores giram muito devagar, o que, por sua vez, contribui ainda mais para essa incapacidade de adaptação a ambiente tão hostil quanto o sul dos Estados Unidos.

Por fim, envolta em todas essas características, está a narrativa escrita por Pizzolatto, em que um brutal assassinato expõe uma série de ineficiências por parte do governo, acobertamento de rituais satânicos e famílias detentoras da maior porcentagem de riquezas da Louisiana. A série, desde o princípio, lida com os rituais como forma de trazer a superstição como antagonista à razão, como acontecia também com o gótico tradicional. A racionalidade dos detetives contrasta diretamente com acontecimentos permeados pelo grotesco quase inexplicável. Assim, seguindo quase à risca um manual imaginário de elementos do gótico sulista, *True Detective* agrupa uma série de características típicas para construir um ambiente único onde a carga histórica sulista abafa qualquer tentativa de mudança deste impregnado ambiente desde os primeiros anos da colonização inglesa. No entanto, *True Detective* acaba fugindo da estética do gótico sulista justamente no seu fechamento, talvez como tentativa de propiciar esperança no terreno infértil após os horrores da escravidão, quando o personagem de McConaughey mostra que a escuridão do céu é um reflexo de uma sociedade abarrotada de malefícios, mas que, apesar disso, ainda há muitas estrelas capazes de trazer brilho à vida.

SHARP OBJECTS

Adaptada do romance homônimo de Gillian Flynn e lançada em 2018, a minissérie *Sharp Objects* é uma história gótica *par excellence*: Camille Preaker é uma jornalista de St. Louis que retorna à sua cidade natal, Wind Gap, para cobrir uma série de assassinatos; em função disso, elementos de um passado sombrio são gradualmente trazidos à tona. Estrelada por Amy Adams e Patricia Clarkson, a série foi aclamada pela crítica, tendo sido indicada a oito *Emmys* e dois *Golden Globes*, vencendo este na categoria de melhor atriz coadjuvante com Clarkson. Embora de atuações louváveis, a série também emprega elementos estéticos marcantes: seu estilo de montagem peculiar evanesce as diferenças entre devaneio e realidade, bem como sua fotografia e direção de arte caracterizam os aspectos sulistas de maneira originalmente particular.

Presença característica no gênero gótico, a relação familiar disfuncional se estabelece, em *Sharp Objects*, principalmente entre Adora e suas duas filhas, Camille e Amma. Além de focar na

problemática das próprias relações, a série também evidencia a disfuncionalidade de cada personagem. Assim, como explica O'Connor (1960, p. 2) [tradução nossa], “as qualidades ficcionais dos personagens sulistas se afastam de padrões sociais típicos e se inclinam em direção ao mistério e ao inesperado”. É interessante perceber, nesse sentido, que o mistério da narrativa está relacionado muito mais à profundidade de suas personagens do que à própria trama de assassinato; tal qual *True Detective*, a identidade do assassino é uma questão meramente secundária, de modo que sua revelação serve sobretudo para adicionar camadas de profundidade ainda maiores aos personagens, alavancando as tensões de suas relações. Retomando o que disse O'Connor, pode-se verificar que nenhuma das protagonistas de *Sharp Objects* se enquadra em padrões sociais: Camille, jornalista na cidade de St. Louis, é alcoólatra e sofre transtornos psicológicos que resultam em mutilações por toda a extensão de seu corpo; Adora, aparentemente uma tradicional e amorosa mãe de família, também é acometida por transtornos que, incontrolados, resultam no assassinato de uma de suas filhas e no envenenamento das outras duas; Amma, a mais jovem, distorce completamente as expectativas em relação ao seu aspecto infantil, revelando-se a responsável pela série de assassinatos que motiva a premissa da série.

Nessa perspectiva, *Sharp Objects* utiliza mecanismos de construção de personagem semelhantes aos empregados por O'Connor em suas narrativas — tanto em *Good Country People* quanto em *A Good Man Is Hard to Find*, a autora dá vida a individualidades que desviam das normas e dos estereótipos sociais a elas aplicados: no primeiro, um vendedor de bíblias que esconde bebida alcoólica dentro do livro sagrado comete um horrível ato de violência contra uma jovem; no segundo, uma avó de família mostra-se surpreendentemente egoísta em uma situação em que seus parentes estão à beira da morte. Tais desvios sulistas são apontados por O'Connor como uma das razões para a rotulação pejorativa do gênero como “grotesco”, especialmente pelos estados nortistas; assim, ela exclama: “eu descobri que qualquer pensamento que venha do Sul vai ser considerado grotesco pelo leitor do Norte, a não ser que seja de fato grotesco, nesse caso será considerado realista” (O'CONNOR, 1960, p. 2) [tradução nossa]. A associação do grotesco aos escritos provenientes do Sul encontra, assim, fundamento na argumentação de Bjerre discutida anteriormente: essa região é, aos olhos do restante do país, uma localidade doente e retrógrada.

Allan Lloyd-Smith (2012, p. 163) [tradução nossa] afirma que o gótico é um gênero sobre “o retorno do passado, do reprimido e negado, o segredo escondido que subverte e corrói o presente; o que quer que a cultura não deseja conhecer ou admitir, não irá ou ousará contar a si mesma”. Em *Sharp Objects*, o elemento de repressão a um passado que incomoda é muito evidente. Dessa forma, no segundo episódio, intitulado “*Dirr*”, tem-se um diálogo que explicita essa situação: o detetive Willis pergunta ao barbeiro se o fato de terem deixado flores no local do assassinato de uma das garotas pode ser um sinal de consciência pesada; ao que o barbeiro prontamente responde que é um sinal de educação. Momentos depois, no mesmo diálogo, fica-se sabendo que a população removeu as rochas do rio sobre as quais o corpo da primeira menina havia sido encontrado. Nota-se, portanto, que tanto o barbeiro quanto a população tentam apagar quaisquer vestígios, sejam físicos, sejam psicológicos, da presença do mal na cidade; um mal que já é naturalmente associado à história da região, mas cuja lembrança deve ser constantemente censurada (ROMANO, 2018).

Da mesma forma, Adora, mãe de Camille, reage de forma agressiva quando toma conhecimento das intenções da filha de escrever uma matéria sobre os crimes: ela não somente tenta reprimir os acontecimentos em virtude de sua natureza sórdida, mas, sobretudo, em função da lembrança que os crimes do presente trazem em relação ao infanticídio que ela cometeu no passado. Verifica-se, assim, que a trama dos assassinatos serve de apoio a uma trama narrativamente e emotivamente mais interessante: o segredo que assombra e se esconde nas relações entre as três mulheres dessa família sulista. Como se percebe, o mistério emana também das duas filhas, de modo que os elementos somente se tornam perceptíveis a partir dos vínculos que as personagens estabelecem entre elas, com a cidade, com o passado e com os assassinatos. Em relação a Amma, é particularmente interessante notar que a revelação do segredo se dá por meio de um elemento tradicionalmente sulista: a casa antiga e de grandes proporções. No caso, a garota possui uma versão miniatura da residência em que vive, e um dos cômodos é constituído por dentes das meninas que ela assassinou. Assim, pode-se identificar a casa real e a casa miniatura como os *loci* dos segredos de

Adora e Amma, sendo Camille a responsável por completar esse triângulo e trazer a verdade à tona, estabelecendo uma relação entre as duas casas.

A ambientação da narrativa em *Wind Gap*, cidade interiorana do estado de Missouri, corrobora um traço importante do gótico sulista – a presença do *deep south*. O *deep south* está associado ao interior do sul dos Estados Unidos, onde os aspectos visuais comumente conhecidos das grandes fazendas, dos pântanos e das tradicionais mansões sulistas são mais evidenciados. No *deep south*, o passado parece estar mais próximo, uma vez que a industrialização e a urbanização, aspectos do futuro, não se fazem tão presentes. Consequentemente, o retorno e a repressão do passado são mais ativos; são percebidos quase como uma entidade coletiva que permeia o cotidiano e que é conhecida e obedecida por todos. O *deep south* converge traços psicológicos e geográficos em direção a uma sensação de angústia e padecimento. Essa atmosfera de opressão é descrita por Faulkner (1930, p. 35) em *As I Lay Dying*: “Esta região tem um defeito: tudo, o tempo, tudo dura demais. Nossos rios, nossa terra: opacos, vagarosos, violentos; modelando e criando a vida do homem à sua implacável e soturna imagem”. O autor descreve a vida do indivíduo sulista como sendo moldada por uma espécie de violência geográfica; em *Wind Gap*, esse elemento é perceptível sobretudo no calor: o detetive Willis, por exemplo, está sempre com marcas de suor em suas roupas. Aqui, o desconforto físico sobrepõe-se ao desconforto moral, estabelecendo entre os dois uma relação de representação e, talvez, de causalidade.

Sharp Objects conseguiu, quatro anos após *True Detective*, trazer o gótico sulista de volta às telas da televisão americana; com uma história ainda mais enraizada nas tensões do Sul, a série referenciou elementos já bem retratados e inovou ao tirar proveito de suas próprias particularidades – sobretudo o protagonismo feminino e as relações familiares. O sucesso crítico de ambas as séries mostra que o gótico sulista como produto audiovisual está apenas no início, de modo que o terreno para discussões teóricas a seu respeito é, certamente, amplo e promissor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista o exposto, mostra-se evidente como os peculiares antecedentes históricos do sul dos Estados Unidos acabam por influenciar diretamente na criação do gênero gótico sulista. O grotesco e a obscuridade, que também marcaram a escravidão, estão presentes nas histórias desenvolvidas a partir dessa herança, sem que se negligencie ou esqueça as dissidências sociais desde então presentes. A literatura passou assim a representar grande parcela no serviço de memorização desse passado, encontrando no gótico sulista a oportunidade de expressar as nuances específicas de uma herança conturbada através de elementos que relacionam o gótico tradicional à paisagem subtropical.

A arte foi capaz de incorporar e de valer-se do gênero para expressar narrativas violentas, permeadas pela crítica social mordaz em que disfunções familiares e psicológicas fazem parte do panorama, não se detendo apenas na literatura, mas, pelo contrário, sendo muito bem recebida em outras mídias, como se nota nos parágrafos anteriores. Os principais elementos do gênero são, entre diferentes meios, transpostos de formas variadas, mas são igualmente capazes de evidenciar ambientes e morais decadentes, geografias opressoras e a violência de séculos anteriores.

Flannery O'Connor, uma das mais importantes escritoras do gênero, forneceu um importante suporte, tanto literário quanto teórico, para este artigo. Em suas histórias, a violência aparentemente acontece sem motivo, revelando como a crítica sócio-histórica está constantemente presente nessas obras. Essa mesma crítica aparece tanto em *True Detective* quanto em *Sharp Objects*, nas quais, de forma muito competente, o gênero é adaptado enquanto mantém seus principais aspectos. As duas obras apresentam a tensão típica entre classes em que o poder e a verdade parecem ser inalcançáveis para aqueles que já não os detêm.

A decadência moral e as relações familiares conflituosas aparecem também em O'Connor e nas duas séries de televisão produzidas pela HBO. As três narrativas marcam como egoísmo, desvios psicológicos e abismos nos relacionamentos são partes essenciais desse ambiente criado a partir de conflitos sociais. Se o ambiente está abandonado, decadente e continuamente lembrando o passado

que um dia ocorreu naquelas terras, não há modo de suas personagens habitarem o espaço sem que sejam submetidas a esse condicionamento estrutural. De uma família que silencia a infidelidade, passando por uma mãe controladora até chegar à avó que age de modo egoísta quando confrontada com a morte, as três histórias são exemplos de como ambiente e personagens se misturam tornando-se incapazes de vencer o meio em que estão inseridos e seu contexto histórico incandescente.

Por fim, a presente reflexão demonstra que o gótico sulista aproveita sua essência europeia, assim revelando-se um gênero maleável, capaz de assumir diferentes textos: escrita, imagem e som. Essa maleabilidade verifica-se não apenas na transposição textual, mas sobretudo na capacidade de abarcar narrativas formal e substancialmente distintas em uma ambientação psicológica e geográfica tão similar. *True Detective* e *Sharp Objects* trazem o gótico sulista ao contexto contemporâneo das intermedialidades, ensejando discussões futuras acerca de um gênero que está distante de ser exaurido.

REFERÊNCIAS

- BOTTING, F. *Gothic*. London & New York: Routledge, 1996.
- BJERRE, T. Æ. *Southern gothic literature*. In: *Oxford Research Encyclopedias*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- FAULKNER, W. **Enquanto agonizo**. Rio de Janeiro: Expansão Editorial, [S.I.].
- FIGUEIRA, D. **História**. São Paulo: Editora Ática, 2011.
- GODDU, T. *Introduction to the American Gothic*. In: GELDER, K. (ed.). *The Horror Reader*. London & New York: Routledge, 2000. p. 265-70.
- THE HANDSOME FAMILY. *Singing Bones*. London: Loose Music, 2003. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/1B1p6CMiulqeNt3oYTS0Tj>>. Acesso em: 21 jan. 2020.
- LE GOFF, J. *History and Memory*. Tradução de Steven Rendall e Elizabeth Claman. New York: Columbia University Press, 1992.
- LLOYD-SMITH, A. *American Gothic Fiction: An Introduction*. New York: Continuum, 2004.
- MALCHOW, H. L. *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain*. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- MARTONI, A. **A estética gótica na literatura e no cinema**. XII Congresso Internacional da ABRALIC, 12. 2011. Curitiba, **Anais [...]**. Curitiba, UFPR, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0607-1.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2020.
- O'CONNOR, F. *A good man is hard to find and other stories*. Boston: Mariner Books, 1977.
- O'CONNOR, F. *Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction*. [S.l.: s.ed.], 1960.
- ORTIZ, F. *Contrapunto Cubano del Tabaco y el Azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- PRATT, M. L. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 1992.
- ROMANO, A. *Sharp Objects is reclaiming Southern gothic tropes for rebellious girls*. 15 de jul. de 2018. Disponível em: <<https://www.vox.com/culture/2018/7/15/17563868/sharp-objects-episode-2-dirt-recap>>. Acesso em: 21 jan. 2020.
- SCHMIDT, R. T. *Difference and Subversion: Gothic Migrations in Nineteenth Century Latin American Novels*. In: EDWARDS, J. D.; VASCONCELOS, S. G. (ed.). *Tropical Gothic in Literature and Culture*. New York: Routledge, 2016. p. 218-39.
- SHARP Objects** (temporada 1). Direção: Jean-Marc Vallée. Produção: Amy Adams, Jason Blum, Gregg Fienberg, Gillian Flynn, Charles Layton, Marti Noxon, Jessica Rhoades, Nathan Ross, Jean-Marc Vallée. Estados Unidos: HBO, 2018.

TRUE Detective (temporada 1). Direção: Cary Joji Fukunaga. Produção: Richard Brown, Cary Joji Fukunaga, Steve Golin, Woody Harrelson, Matthew McConaughey, Nic Pizzolatto, Scott Stephens. Estados Unidos: HBO, 2014.

ZANINI, C. Pactos Sinistros e Algumas Coincidências Cinematográficas: Estudos do Gótico e Vertigo. In: ZANINI, C.; ROSSI, C. (org.). ***Vertigo***: vertentes do gótico no cinema. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 07-12.

**DO PAPEL ÀS TELAS? O
CENÁRIO GÓTICO EM
*HARRY POTTER E A PEDRA
FILOSOFAL (2000)* E EM
*HARRY POTTER E A CÂMARA
SECRETA(2000)*, DE J. K.
ROWLING**

*From paper to the big screen? The
gothic setting in J. K. Rowling's Harry
Potter and the Philosopher's Stone
(2000) and Harry Potter and the
Chamber of Secrets (2000)*

Caroline Navarrina de Moura¹
Fabian Quevedo da Rocha²

***Abstract:** With new forms of world organization and socioeconomic structures, new forms of aesthetic representation are needed to identify the reading public with the possible representations of reality in the literary sphere. The novel and its gothic subgenre are examples of these constant changes (DAVISON, 2009). JK Rowling's **Harry Potter** books are a significant representation of this literature as they have established themselves as popular classics and, since the release of the first volume, **Harry Potter and the Sorcerer's Stone** (2000) To date, over one hundred and seven million copies have been sold worldwide. In addition to being translated into many languages, the books in the series feature a number of adaptations, ranging from theme parks to musicals and plays, as well as digital games, fanfictions and, of course, movies. Given that the series takes into account Gothic conventions as the center of its narrative, such as the structure of a story within another story, the terrifying environment, and the transference of fear from within, causing the sensation of strangeness (FREUD, 1955), this research addresses Chris Columbus' film adaptations of the novels **Harry Potter and the Philosopher's Stone** (2000) and **Harry Potter and the Chamber of Secrets** (2000), more specifically by analyzing how the main scenario of the author's works is represented: the castle of Hogwarts, in order to intensify the representation of these gothic elements to the canvases. Such a scenario of the writer's fictional universe has great relevance in the series: the plot is almost entirely set in Hogwarts or its dependencies, and rather than merely as a backdrop to the plot's unfolding, the castle is intrinsically linked to central aspects of the narrative: the locus horribilis, the ghostly presence of the past, and the attempt to evade death. All these elements, strongly marked in the written work, become even more expressive in Columbus's filmic representation. For Linda Seger (1992), one of the fundamental aspects of the novel is its theme and, therefore, it is of great importance that, in filmic adaptations, the themes serve not only for the development of the plot, but also to reinforce and redimension it. Along with the assumptions of Ortiz (1982), Xavier (2003) and Rebello (2012), the methodology used is the detachment of the literary and filmic passages that contain, in the trajectory*

¹ Professora Ma. (UFRGS). Doutoranda em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: <carolinenmoura@yahoo.com.br>.

² Professor Me. (UFRGS). Bolsista (CAPES) e doutorando em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: <fabianway07@gmail.com>.

of the title character, the presence of such represented elements, showing that the representation of the primordial scenario is the link that unites the book, the film and the Gothic genre.

Keywords: *adaptation; gothic; Harry Potter and the Chamber of Secrets; Harry Potter and the Philosopher's Stone; J. K. Rowling.*

Resumo: Com novas formas de organização mundial e de estruturas socioeconômicas, novas formas de representação estética são necessárias para a identificação do público leitor com as possíveis representações da realidade no âmbito literário. O romance e seu subgênero gótico são exemplos dessas constantes mudanças (DAVISON, 2009), sendo os livros da série **Harry Potter**, de J. K. Rowling, uma significativa representação dessa literatura já que se estabeleceram como clássicos populares e, desde o lançamento do primeiro volume, **Harry Potter e a pedra filosofal** (2000), até os dias de hoje, mais de cento e sete milhões de cópias foram vendidas mundialmente. Além de terem sido traduzidos para diversos idiomas, os livros da série contam com um grande número de adaptações, que vão de parques temáticos a musicais e a peças de teatro, assim como jogos digitais, fanfictions e, claro, filmes. Tendo em vista que a série leva em consideração as convenções góticas como centro de sua narrativa, como a estrutura de uma história dentro de outra história, o ambiente aterrorizante e a transferência do medo exterior para o interior, causando a sensação de estranhamento (FREUD, 1955), esta pesquisa aborda as adaptações cinematográficas, de Chris Columbus, dos romances **Harry Potter e a pedra filosofal** (2000) e **Harry Potter e a câmara secreta** (2000), mais especificamente, analisando como é representado o cenário principal das obras da autora, o castelo de *Hogwarts*, a fim de intensificar a representação desses elementos góticos para as telas. Tal cenário do universo ficcional da escritora possui grande relevância na série: a trama, em sua quase totalidade, é ambientada em *Hogwarts* ou em suas dependências e, mais do que servir de simples pano de fundo para o desenrolar do enredo, o castelo está intrinsecamente ligado a aspectos centrais da narrativa: o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado e a tentativa de evadir a morte. Todos esses elementos, fortemente marcados na obra escrita, tornam-se ainda mais expressivos na representação filmica de Columbus. Para Linda Seger (1992), um dos aspectos fundamentais do romance é sua temática e, conseqüentemente, é de grande importância que, em adaptações filmicas, os temas sirvam não apenas para o desenvolvimento do enredo, mas também para reforçá-lo e redimensioná-lo. Juntamente com os pressupostos de Ortiz (1982), Xavier (2003) e Rebello (2012), a metodologia utilizada é o destacamento das passagens literárias e filmicas que contêm, na trajetória da personagem título, a presença de tais elementos representados, mostrando que a representação do cenário primordial é o elo que une o livro, o filme e o gênero gótico.

Palavras-Chave: *adaptação; gótico; Harry Potter e a câmara secreta; Harry Potter e a pedra filosofal; J. K. Rowling.*

INTRODUÇÃO

Com novas formas de pensamento e de organização mundial, surge a necessidade de uma nova representação estética, a fim de que essa identificação entre personagens e leitores permaneça e seja possível de acordo com as prováveis representações de realidade no âmbito literário. O gênero romance, surgido na Inglaterra do século XVII, por meio dos trabalhos de Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding, centraliza a trajetória de personagens que representam e são descritos como indivíduos únicos que pertencem a uma noção de mundo racional e empírico ao contrário das personagens que os antecedem nas epopeias clássicas, cujo foco se localiza na trajetória heroica de indivíduos nobres, como guerreiros, príncipes e reis (WATT, 1957). O subgênero gótico é outro exemplo dessas mudanças estéticas, visto que, surgido no século XVIII, torna-se um tipo de romance em que é possível a representação dos maiores horrores e terrores da sociedade ocidental da época, já que, com isso, o âmbito literário direciona-se no caminho contrário à racionalidade dos séculos XVIII e XIX, que presenciam três dos maiores eventos históricos que mudariam a configuração

mundial por diante, a Revolução Francesa e as Revoluções Industriais I e II. Redefinindo a ordem social, esses eventos garantiram à sociedade da época melhores condições de vida, de trabalho e de escolaridade, expandindo em grande escala o alcance do público leitor. Com isso, um contexto favorável se formava a fim de que o gênero romance, juntamente com seu subgênero gótico, ganhasse espaço e se tornasse popular até o momento presente.

A saga **Harry Potter**, apesar de não se classificar diretamente como romance gótico, pode ser considerada um exemplo resultante dessas constantes mudanças. Lançada na última década do século XX, a coleção de livros **Harry Potter** tem conquistado o público leitor e, por consequência, feito parte do imaginário coletivo de gerações e gerações. Ao narrar a trajetória de um menino inglês, dos onze aos dezessete anos, e suas aventuras ao descobrir que não pertencia à representação de realidade racional, mas, sim, a um contexto mágico, o que garante a qualidade fantástica da obra, o público leitor pôde reagir, refletir e mais especificamente se identificar com as diferentes fases de crescimento da personagem ficcional. Como uma série de narrativas de fantasia permeada por elementos góticos, pertence ao fenômeno definido por Fred Botting (1996) como difusão e caracterizado como a aparição de temas e de elementos góticos em uma multiplicidade de gêneros e *medias*, tais como a ficção científica, a ficção romântica, o romance de fantasia e as narrativas filmicas. Como se sabe, os sete volumes da saga **Harry Potter** foram adaptados para o cinema, resultando em oito produções cinematográficas que resultaram em uma maior popularização da série e reforçando sua já estabelecida posição como clássico popular. Sobre o processo de adaptação das narrativas de Rowling, Susan Gunelius (2008) salienta o fato de que a escritora esteve envolvida desde o início das filmagens: Rowling teve um papel ativo tanto na escolha do elenco e na elaboração dos *scripts*, quanto na (não) aprovação de ideias.

Dessa forma, tendo em vista que a série leva em consideração as convenções góticas como centro de sua narrativa, como a estrutura de uma história dentro de outra história, o ambiente aterrorizante e a transferência do medo exterior para o interior, causando a sensação de estranhamento (FREUD, 1955), o objetivo desse trabalho é analisar como a representação filmica de *Hogwarts*, o cenário principal dos romances de Rowling, potencializa a temática gótica da narrativa escrita nos seguintes elementos: o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado e a tentativa de evadir a morte. Para os fins de nossa investigação, trabalharemos com os dois primeiros romances da série: **Harry Potter e a pedra filosofal** (1997) e **Harry Potter e a câmara secreta** (1998). Nossa escolha por esses dois volumes e suas respectivas adaptações filmicas baseou-se no fato de que elas representam o primeiro contato tanto do público quanto do protagonista das obras com o mundo criado por Rowling e, também, pelo fato de que os dois primeiros filmes contaram com a direção do mesmo diretor, Chris Columbus. A fim de que a análise possa ser completada, a metodologia abordada nessa pesquisa consiste na identificação dos momentos narrativos em que os três elementos citados anteriormente se apresentam e também no destacamento de tais passagens para que possa ser analisada a hipótese inicial de que o cenário principal das obras da autora, o castelo de *Hogwarts*, é representado de forma a intensificar a representação desses elementos góticos para as telas. Tal cenário do universo ficcional da escritora possui grande relevância na série: a trama, em sua quase totalidade, é ambientada em *Hogwarts* ou em suas dependências e, mais do que servir de simples pano de fundo para o desenrolar do enredo, o castelo está intrinsecamente ligado a aspectos centrais da narrativa. Todos esses elementos, fortemente marcados na obra escrita, tornam-se ainda mais expressivos na representação filmica de *Columbus*.

O embasamento teórico, então, utilizado para dar suporte e aprofundar a discussão analítica será de acordo com os pressupostos teórico-literários dos professores e pesquisadores Ian Watt e G. M. Trevelyan, para que as condições de formação e de representação do gênero romance, do âmbito literário e do público leitor possam ser devidamente expressadas nessa pesquisa. Já, os conceitos de gênero gótico, sua evolução, seus elementos e também sua condição de formação serão levados em consideração de acordo com os trabalhos do professor e psiquiatra Sigmund Freud (1925), expandido pelas afirmações das professoras e teóricas Eve Kosofsky Sedgwick (1986) e Carol Margaret Davison (2009). Por fim, a discussão filmica será direcionada principalmente de acordo com os pressupostos

dos professores e pesquisadores Ortiz (1982), Xavier (2003) e Rebello (2012) a fim de mostrar que a representação do cenário primordial é o elo que une o livro, o filme e o gênero gótico.

LOCUS HORRIBILIS, PASSADO E EVASÃO DA MORTE – HOGWARTS NOS FILMES E NOS LIVROS

As narrativas góticas fazem uso de elementos aterrorizantes, fantasmagóricos e fantásticos para ilustrar e demonstrar os maiores medos, anseios e desejos de uma sociedade, em parte traumatizada pelas mudanças e pelos questionamentos constantes dos últimos eventos e, também, em parte pela nova geração, que ansiosamente desejava colocar em prática a nova dominante ordem social. As revoluções dos séculos XVIII e XIX alteraram as condições de vida, as noções de mundo, os valores e, principalmente, as convenções que vinham sendo defendidas, sustentadas e institucionalizadas até então. A Revolução Francesa configurou o término definitivo do sistema feudal europeu em que todos os poderes e, assim, as decisões públicas, que eram centralizadas na figura da monarquia. É nesse período também em que presenciamos a primeira tentativa de código de direitos civis, a publicação de *Declaration of the Rights of Man*, e a figura do Estado tornou-se responsável por seus cidadãos. As Revoluções Industriais, ocorridas em dois momentos diferentes, configuram a intensa valorização do pensamento racional, caracterizada pelo avanço tecnológico da época, pelo surgimento das fábricas, dos trens e dos carros. Dessa forma, os indivíduos não eram mais definidos por suas posições sociais, como acontecia nos períodos anteriores, mas, pela primeira vez, era possível ascender socialmente sem que uniões matrimoniais fossem consideradas como destinos únicos (DAVISON, 2009). Por conseguinte, não havia mais motivo para a construção de personagens que ainda remontavam às antigas convenções do pensamento aristocrático europeu. Com melhores condições de vida, uma nova classe emerge na sociedade, a classe média, ou seja, a recém-formada burguesia, que resulta das constantes mudanças sociais, filosóficas e históricas, deseja se ver representada nas páginas de grandes obras.

A partir da publicação de *O castelo de Otranto* (1764), Horace Walpole³, com a diversificada e exagerada seleção de elementos góticos, como mãos e capacetes que literalmente caem do céu e fantasmas que assombram o mundo dos vivos, dá início a um novo gênero romanesco, definido pelo professor e psiquiatra alemão, Sigmund Freud, como o estranho⁴. A professora e crítica norte-americana, Eve Kosofsky Sedgwick, após analisar três romances góticos clássicos, como *O monge*, de Matthew G. Lewis, *O italiano* e *Os mistérios de Udolpho* (1798), de Ann Radcliffe, expande essa noção do gênero gótico para a relação entre as personagens das obras, ou seja, os elementos físicos, como fantasmas e monstros, abriam espaço para a interatividade entre os indivíduos representados nos textos literários, surgindo, assim, uma segunda geração de romances góticos que consideravam e questionavam os conflitos de comprometimento social e de moralidade dessa nova ordem social. De acordo com Sedgwick (1986), há três aspectos que constroem o contexto gótico e que conduzem a abordagem de sua análise, o efeito fenomenológico, ou seja, a observação desses elementos através do tempo e do espaço e as devidas reações causadas em seus leitores, a saber, a psicanalítica, referindo-se aos impulsos e aos desejos reprimidos daquele determinado público leitor, a estrutural, a forma com a qual os romances góticos são estruturados — a história dentro de outra história que cabe em outra história —, juntamente com a função dos cenários criados pelos narradores a fim de criar os efeitos desejados da revelação dos conteúdos mais íntimos das camadas mais profundas da psique humana: o efeito do elemento estranho.

Para Fred Botting (1996), a inserção de elementos góticos em narrativas de outros (sub)gêneros literários, funciona de forma análoga ao que o romance gótico do século XVIII se

³ Autor inglês do século XVIII, que publica a primeira versão do romance anonimamente e que afirma que se tratava de uma tradução de um manuscrito medieval italiano. Com o sucesso da obra, revela-se como verdadeiro autor na segunda edição do romance.

⁴ *Das Unheimlich*, na língua original, alemão, visto que, após pesquisar em diversos idiomas clássicos, como Grego, Latim, Sânscrito, e modernos, como Francês e Italiano, descobre que somente essa expressão exprime a contradição de que algo pode ser altamente familiar e amigável e simultaneamente aterrorizante.

propunha: abordar e comentar as diferentes ansiedades culturais do período em que tais narrativas estão inseridas. Curiosamente, Botting chama a atenção para um tipo específico de representação artística que tem perpetuado elementos góticos de modo mais proeminente: o cinema. Afirma ele:

A partir dos anos 1930, vampiros, Jekylls e Hydes, Frankensteins e monstros têm povoado telas de cinema e televisão em uma variedade de formas, que vão do sinistro ao cômico e ridículo. Sua popularidade, assim como a maneira como refletem ambivalentemente as ansiedades culturais, as localiza firmemente na tradição cultural não literária, que convencionalmente permanece o verdadeiro *locus* do gótico. Na tela e em alguns romances, as narrativas góticas exibem um aspecto "literário" ou autoconsciente mais sério. Nesse sentido, elas ecoam as preocupações sobre a narrativa que estão incorporadas na escrita gótica desde o seu início, preocupações com os limites, efeitos e poder da representação na formação de identidades, realidades e instituições. (BOTTING, 1996, p. 9⁵)

Como se sabe, os sete volumes da saga **Harry Potter** foram adaptados para o cinema, resultando em oito produções cinematográficas que resultaram em uma maior popularização da série e reforçando sua já estabelecida posição como clássico popular. Sobre o processo de adaptação das narrativas de Rowling, Susan Gunelius (2008) salienta o fato de que a escritora esteve envolvida desde o início das filmagens: Rowling teve um papel ativo tanto na escolha do elenco e na elaboração dos *scripts*, quanto na (não) aprovação de ideias. De acordo com Gunelius, Rowling queria ter certeza de que os fãs não se decepcionariam com os filmes. No entanto, como os estudos de Linda Hutcheon (2006) propõem, adaptar envolve, sobretudo, tomar decisões, principalmente no que tange o que e como adaptar. Seguindo essa linha de raciocínio, a teórica argumenta que os elementos narrativos que são mais frequentemente visados no processo de adaptação são os temas, pois estes são, ela acredita, os elementos vistos como mais fáceis de serem adaptados para diferentes *medias*.

Sendo assim, podemos observar que a narrativa da saga **Harry Potter** segue justamente essa estrutura quando somos apresentados no volume I, **Harry Potter e a pedra filosofal** (1997), a trajetória de um menino que, por motivos externos, ou seja, pela chegada de cartas de longe e pela mensagem de personagens ainda não apresentados ao público leitor, descobre que é um bruxo e, assim, deve se preparar para as consequências dessa notícia, instruir-se em uma das escolas de magia e bruxaria espalhadas pelo mundo, seguir regras e convenções que ainda permanecem estranhas e o mistério velado (SEDGWICK, 1986). Isso envolve a história que o excluiu desse mundo sobreposto pelos primeiros onze anos de sua vida. Por conseguinte, temos a visão da continuidade da trajetória através da perspectiva da personagem título e, conforme suas ações o levam adiante na saga, descobrimos parcialmente e desvelamos os elementos centrais que formam a aura misteriosa em volta da personagem Harry Potter, configurando a estrutura mencionada anteriormente. É assim que nos deparamos com o cenário primordial da série nas telas do cinema.

Na passagem em que os alunos do primeiro ano, ou seja, os recém-chegados veem *Hogwarts* pela primeira vez, temos a imagem de um castelo distante, imenso, com inúmeros andares e janelas, com torres pontudas. Destaquemos também que, na imagem referida, os alunos encontram-se em pequenos botes, no nível da água do lago que circula *Hogwarts*, ou seja, um plano mais baixo, o que intensifica a magnitude do cenário do castelo e concede à cena uma aura que alude ao sublime. Emoções sublimes, Botting (1996) argumenta, derivam de objetos que possuem características como imensidão, magnificência e obscuridade, todas presentes na representação fílmica de *Hogwarts*. Para Burke (1764), a sublimidade está associada com um tipo de excesso que não pode ser processado racionalmente, uma mistura de emoções opostas, tais como o horror e o deleite, o terror e a tranquilidade. Além disso, como Sedgwick (1986) e Davison (2009) lembram, o cenário gótico, como descrito, é fundamental nas tramas e nas narrativas, a fim de que a estrutura do romance seja completa, visto que a complexidade do ambiente interno e doméstico auxilia revelação esporádica dos segredos obscuros de segundo plano. Ao acompanharmos a trajetória da personagem, a cada ação, a cada cômodo novo, um fato desconhecido é iluminado para que o quebra-cabeça original possa ser terminado. Ao compararmos o primeiro encontro dos estudantes de *Hogwarts* e do público com o

⁵ Nossa tradução.

castelo na narrativa fílmica (vide descrição acima) com a versão literária da cena (abaixo), pode-se argumentar que a aura gótica e o efeito sublime é potencializado na versão para as telas:

O caminho estreito se abriu de repente até a margem de um grande lago escuro. Encarrapitado no alto de um penhasco na margem oposta, as janelas cintilando no céu estrelado, havia um imenso castelo com muitas torres e torrinhas. [...] Então eles subiram por uma passagem aberta na rocha, acompanhando a lanterna de Hagrid, e desembocaram finalmente em um gramado fofo e úmido à sombra do castelo. Galgaram uma escada de pedra e se aglomeraram em torno da enorme porta de carvalho. (ROWLING, 2000, pp. 99-100)

Tal efeito repete-se ao longo de grande parte das narrativas fílmica e escrita, incutindo no público a sensação de que *Hogwarts*, ao invés de ser um ambiente acolhedor, como espera-se que uma escola seja, é, na verdade, um ambiente hostil: após a impressão externa do cenário que dará espaço a história, temos a segunda impressão dos corredores internos da propriedade. A primeira impressão é confirmada com escadarias gigantes que não param de se mover, um salão principal gigantesco e de teto alto que dá espaço ao público da escola inteira e uma série de outros aspectos que reforçam o aspecto hostil de *Hogwarts*:

Havia cento e quarenta e duas escadas em Hogwarts: largas e imponentes; estreitas e precárias; umas que levavam a um lugar diferente às sextas-feiras; outras com um degrau no meio que desaparecia e a pessoa tinha que se lembrar de saltar por cima. Além disso, havia portas que não abriam a não ser que a pessoa pedisse por favor, ou fizesse cócegas nelas no lugar certo, e portas que não eram bem portas, mas paredes sólidas que fingiam ser portas. Era também muito difícil lembrar onde ficavam as coisas, porque tudo parecia mudar frequentemente de lugar. As pessoas nos retratos saíam para se visitar e Harry tinha certeza de que os braços andavam. Os fantasmas também não ajudavam nada. Era sempre um choque horrível quando um deles atravessava de repente uma porta que a pessoa estava querendo abrir. (ROWLING, 2000, p. 116)

Fora os itens acima, *Hogwarts* conta, também, com masmorras onde alunos que transgridem regras são presos e punidos, corredores proibidos e casos de alunos que morreram nas dependências da escola. Tais elementos tendem a produzir certo tipo de inquietação e estranhamento no público, do tipo que Freud (1955) atribui a instâncias em que aquilo que é familiar e que, por conseguinte, deveria estar atrelado a segurança e bem-estar, torna-se algo nocivo e ameaçador, como é o caso de *Hogwarts*. Nesse sentido, o cenário principal de **Harry Potter** é, também, o *locus horribilis* da trama. Tendo definido *Hogwarts* de tal forma, passamos à análise dos outros dois aspectos narrativos que nos propomos a discutir: a presença fantasmagórica do passado e a tentativa de evadir a morte.

Em **Harry Potter e a pedra filosofal**, conforme Harry transita e consequentemente transgride na sua trajetória, descobre-se o fato de que uma figura bruxa, há muito desaparecida, foi a causadora da necessidade de proteger Harry e sua família desse mundo mágico e que ainda há a possibilidade de esse ser continuar sua perseguição. Conforme as evidências são reveladas ao longo da narrativa, a personagem homônima descobre que esse bruxo, Voldemort, continua sua ameaça ao manipular uma das personagens que dá vida ao professor Quirrel. Para ir à busca de todos os fatos, Harry direciona-se cada vez mais ao cerne do problema, chegando literalmente ao centro do castelo ao encontrar uma câmara, onde está o professor. Curiosamente, é nas profundezas do castelo que o protagonista se depara com uma situação que ilustra dois temas centrais do gótico clássico: o retorno fantasmagórico do passado e a tentativa de evadir a morte.

No filme, ao adentrar a câmara, Harry encontra uma figura em frente a um grande espelho. O espelho em frente ao qual o Professor Quirrel está posicionado trata-se de o espelho de Ojesed, um objeto mágico que mostra “nada mais nem menos do que o desejo mais íntimo, mais desesperado de nossos corações”. (ROWLING, 2000, p. 184) Ao olhar-se no espelho, Quirrel vê-se em posse da pedra filosofal, item mágico utilizado para produzir o elixir da vida eterna. Durante essa mesma cena, Harry descobre que Voldemort está possuindo Quirrel e influenciando suas ações. Voldemort, que se acreditava estar morto, deseja obter a pedra filosofal a fim de poder reassumir sua forma corpórea e dar continuidade aos seus planos de dominação do mundo bruxo. Harry, que não deseja a pedra para si mesmo, olha-se no espelho,

A princípio viu a sua imagem, pálida e apavorada. Mas um segundo depois, a imagem sorriu para ele. Levou a mão ao bolso e tirou uma pedra cor de sangue. Aí piscou e devolveu a pedra ao bolso – e ao fazer isto, Harry sentiu uma coisa pesada cair dentro do seu bolso de verdade. De alguma forma – inacreditável – *estava de posse da Pedra*. (ROWLING, 2000, p. 249)

Ao descobrir que Harry está em posse da pedra, Voldemort ordena que Quirrel mate o protagonista. Ao tentar assassiná-lo, no entanto, Quirrel acaba perdendo a própria vida e Voldemort retorna a sua forma não corpórea e desaparece. Em **Harry Potter e a câmara secreta** temos o mesmo padrão narrativo: *Hogwarts* nos é apresentado como o *locus horribilis* da trama, onde o passado retorna para assombrar o protagonista.

Logo nos primeiros minutos de **A câmara secreta**, Harry recebe a visita de Dobby, um elfo doméstico⁶. Dobby aparece no quarto do protagonista a fim de alertá-lo que ele não deve retornar a *Hogwarts* para o seu segundo ano letivo; de acordo com a criatura, existem planos sendo tramados para fazerem coisas terríveis acontecerem na escola. No filme, Dobby limita-se a apenas essa informação, mas na narrativa escrita, por outro lado, a criatura é mais direta, informando que caso ele "voltar a *Hogwarts*, vai encontrar um perigo mortal". (ROWLING, 2000, p. 20) Apesar do alerta do elfo doméstico, o protagonista retorna à escola. Já em *Hogwarts*, Harry começa a entender o alerta de Dobby a partir de uma série de eventos inusitados e sombrios: vozes que só ele escuta, personagens misteriosamente petrificados em meio aos corredores e, mais importante, a notícia que a sinistra e ameaçadora Câmara Secreta fora reaberta. No decorrer da narrativa, Harry descobre que, da primeira vez que tal local foi aberto, uma estudante foi misteriosamente assassinada. A fim de evitar que tal incidente se repita, o protagonista começa a investigar quem ou o que pode estar por trás de tais feitos.

Cabe observar que a representação filmica do castelo, com seu aspecto labiríntico e opressivo, parece incutir no público a sensação de que o perigo espreita cada porção do castelo e que não se está seguro em suas dependências. Uma cena que corrobora tal ideia ocorre quando Harry, ao terminar de cumprir sua detenção com o professor Gilderoy Lockhart e está a caminho de seu dormitório, escuta uma voz misteriosa vinda, aparentemente, de dentro das paredes da escola. Tal voz repete constantemente a palavra "matar". Ao seguir a voz pelos corredores da escola, o protagonista depara-se com Madame Nor-r-ra, a gata de estimação de Argus Filch, o zelador de *Hogwarts*, petrificada e pendurada pelo rabo em um porta-tocha. Ao lado do animal, em uma parede, encontra-se a seguinte mensagem, escrita com sangue: "a câmara secreta foi aberta. Inimigos do herdeiro, cuidado".

Tem-se, até esse ponto da narrativa, a presença do *locus horribilis* e do retorno fantasmagórico do passado. O terceiro elemento, a tentativa de evadir a morte, surge por volta da metade da obra, quando Harry encontra um velho diário nas dependências da escola. O protagonista logo descobre que tal objeto pertenceu a um personagem chamado Tom Riddle e, além disso, possui propriedades mágicas: o diário é capaz de comunicar-se, através da escrita, com aqueles que nele escrevem. Ao conversar com o diário, Harry é transportado para dentro das memórias de Tom Riddle, que lhe mostram sua perspectiva sobre o que ocorreu quando a Câmara Secreta foi aberta pela primeira vez, anos atrás. Com as informações que obtém, Harry segue investigando como acessar a Câmara Secreta e quem poderia estar envolvido com sua reabertura. Próximo do fim da narrativa, Harry finalmente consegue descobrir como acessar tal local. De forma semelhante ao que ocorre em **Harry Potter e a pedra filosofal**, o grande mistério da trama se desenrola nas profundezas da escola: a câmara secreta é acessada através de uma série de túneis descendentes que têm sua origem no banheiro feminino e terminam em uma grande e sinistra câmara.

Já na Câmara, Harry descobre que Tom Riddle é a versão adolescente de Voldemort que estava aprisionada no diário encontrado pelo protagonista. Riddle, manipulando a personagem Gina Weasley, consegue sair do diário em que estava preso, como está explicado no romance de Rowling:

A pequena Gina anda escrevendo [em meu diário] há meses, me contou suas tristes preocupações e mágoas [...]. Ainda que seja eu a dizer, Harry, sempre fui capaz de encantar as pessoas de quem precisei. Então Gina me revelou sua alma, e por acaso essa alma era

⁶ Uma espécie de criatura mágica que habita o universo ficcional de Rowling.

exatamente o que eu queria... fui ficando cada vez mais forte com a dieta dos seus medos mais arraigados e segredos mais íntimos. Fiquei poderoso, muito mais poderoso do que a pequena Srta. Weasley. Suficientemente poderoso para começar a alimentá-la com alguns dos meus segredos, e começar a instilar nela um pouco da minha alma... (ROWLING, 2000, p. 260-261)

Alimentando-se dos medos de Gina Weasley, Riddle consumiu sua vitalidade a fim de conseguir retornar a vida e matar Harry.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como discutido anteriormente neste trabalho, os livros da saga **Harry Potter** podem ser classificados como narrativas de fantasia permeadas por elementos góticos.

No processo de adaptação, o cineasta pode optar por uma adaptação parcial da obra, por uma síntese das obras de um autor, ou ainda pela tradução fiel. Cabe indagar: qual das capas de significação (e interpretações possíveis) co-presentes no(s) texto(s) literário(s) será privilegiada pelo cineasta-tradutor na tradução filmica? (REBELLO, 2012)

A fim de potencializar os traços góticos da narrativa escrita, a escritora Rowling e o diretor Chris Columbus optaram por adaptar os livros partindo de sua temática, ou seja, a atmosfera gótica que envolve os romances. Ao alterar o cenário principal da história, ou seja, o castelo de *Hogwarts*, de um castelo antigo e medieval para um castelo de características góticas, os três elementos trabalhados aqui, *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado e a evasão da morte, fazem com que um elo seja formado para conectar todos os outros elementos narrativos de fantasia, a fim de que o enredo aconteça e se desenvolva.

REFERÊNCIAS

- BOTTING, F. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996.
- BURKE, E. *A philosophical enquiry into the origins of our ideas of the sublime and beautiful*. Londres: R&J Dodsley, 1764.
- DAVISON, C. M. *History of the gothic: gothic literature 1764 – 1824*. Valeta: Gutenberg Press, 2009.
- FREUD, S. *The uncanny*. In: FREUD, S. *An infantile Neurosis and other works*. Londres: The Hogarth Press, 1955.
- HARRY POTTER e a câmara secreta**. Direção de Chris Columbus. Londres: Heyday Films, 2002.
- HARRY POTTER e a pedra filosofal**. Direção de Chris Columbus. Londres: Heyday Films, 2001.
- HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. Londres: Routledge, 2006.
- ORTIZ, A. M. B. (1982). O texto literário no cinema. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 de jun. de 1982.
- REBELLO, L. S. Literatura comparada, tradução e cinema. **Organon: Revista do Instituto de Letras da UFRGS**, Porto Alegre, v. 27, n. 52, p. 139-158, 2012.
- ROWLING, J. K. **Harry Potter e a câmara secreta**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.
- ROWLING, J. K. **Harry Potter e a pedra filosofal**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.
- TREVELYAN, G. M. *English Social History*. Londres: Longman, 1985.
- WALPOLE, H. *The Castle of Otranto*. Nova Iorque: Dover Thrift, 2004.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In*:
PELLEGRINI, T. *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003. p. 61-89.

CHARACTER DEVELOPMENT IN NOVELIZATIONS OF ORIGIN STORIES OF THE X-FILES

*O desenvolvimento de personagens na
romantização de histórias de origem de
The X-Files*

Eduarda De Carli¹

Resumo: A série de televisão *The X-Files*, conhecida no Brasil como *Arquivo X*, foi ao ar pela primeira vez na televisão americana em 1993 e sua temporada mais recente terminou em 2018, com um número de 218 episódios ao total. A série foca nos casos investigados por Fox Mulder, interpretado por David Duchovny, e Dana Scully, interpretada por Gillian Anderson, dois agentes do FBI que lidam com arquivos cujos mistérios são inexplicáveis através da ciência, remetendo ao sobrenatural ou à grande mitologia do programa: extraterrestres — e esses casos estranhos são chamados de x files. Um dos fatores importantes que a série traz é ter uma mulher detetive em um papel de protagonista por tanto tempo que acaba se tornando referência para novas personagens — o que podemos especular que ajudou na escalação da atriz para a investigadora principal na série *The Fall* (2013-2016). Algumas obras literárias publicadas que fazem parte do universo do seriado são romantizações, ou seja, histórias criadas a partir do produto audiovisual (NEWELL, 2017). As romantizações estão presentes desde o início do cinema (BEATENS, 2007), quando os filmes eram lançados junto com as suas adaptações — ou antiadaptações, como a autora propõe — em prosa. E na década de 60 começou a surgir as primeiras romantizações de programas de televisão, com dois tipos de produções; um tipo seguia o mesmo modelo Hollywoodiano trabalhando em cima de um roteiro, mas o outro tipo inovou o gênero e apresentou narrativas novas utilizando elementos dos programas (NEWELL, 2017), explorando o universo e personagens já criadas. Com *The X-Files* não poderia ser diferente. Parte de uma série de livros intitulada *The X-Files: Origins*, o livro *Devil's Advocate*, de Jonathan Maberry (2017) é uma romantização que conta a história de origem de Dana Scully, focando em como ela primeiro entrou em contato com o universo que é apresentado no seriado, tendo como sua base momentos em que fatos dos passados das personagens são mencionados mas não são completamente desenvolvidos. Levando esses elementos em consideração, este trabalho tem como objetivo analisar a criação de um passado da personagem Dana Scully e sua construção enquanto personagem literária no romance *Devil's Advocate*, observando as relações intermediárias (ELLESTRÖM, 2017; RAJEWSKI, 2005) com a série de televisão e o desenvolvimento da personagem no audiovisual (MITTELL, 2015). É possível ver, então, que o preenchimento das lacunas deixadas pelo seriado tendo como base eventos e pistas proporcionadas pelos roteiristas e pela interpretação da atriz são capazes de trazer novos elementos para o universo criado e também aprofundar e explorar mais as personagens, reforçando a quebra da hierarquia do produto literário sobre o produto audiovisual enquanto relacionados intermidiaticamente.

Palavras-Chave: adaptação; intermedialidade; personagem; romantização; televisão.

Abstract: The television series *The X-Files*, known in Brazil as *Arquivo X*, aired for the first time in American television in 1993 and its most recent season ended in 2018, with a total of 218 episodes. The series presents cases investigated by Fox Mulder, portrayed by David Duchovny, and Dana

¹ Master in Literary Studies by UFRGS. PhD Student in Literary Studies at UFRGS. E-mail: <eduarda.carli@ufrgs.br>.

Scully, portrayed by Gillian Anderson, two FBI agents that deal with cases whose mysteries are unexplained through science, suggesting a supernatural or extraterrestrial explanation, which is the underlying mythology of the series. These strange cases are called the x files. An important detail about this series is that it presented a woman detective in a protagonist role for so long that she ended up becoming a reference for new characters. With this, we can speculate that this one of the main reasons why Anderson was the chosen one to portray the main investigator in the series **The Fall** (2013-2016). Some literary works that were published that are part of the established universe of the series are novelizations, that is, stories created from the audiovisual product (NEWELL, 2017). Novelizations have been around since the emergence of the cinema (BEATENS, 2007), when films were released simultaneously with their written counterparts — or antiadaptations, as the author proposes — in prose. It is in the 60's that the first novelizations from television series emerge, with two types of productions: one followed the same Hollywoodian model working from the script, but the other type inovated the genre and presented new narratives using elements from the programs (NEWELL, 2017), exploring the created universe and characters. It couldn't have been different with **The X-Files**. Part of a series entitled **The X-Files: Origins**, the novel **Devil's Advocate**, by Jonathan Maberry (2017), is a novelization that tells Dana Scully's origin story, focusing on how she first got into contact with the universe that is presented in the series, having as a departure point the moments in which facts from the character's past are mentioned but not developed. Taking this elements into consideration, this article has as objective to analyze the creation of a past for the character Dana Scully and her construction as a character in the novel, paying attention to the intermedial relations (ELLESTRÖM, 2017; RAJEWSKI, 2005) with the series and the development of the character in the audiovisual (MITTELL, 2015). It is possible to see, then, that the filling in the gaps created by the series can bring new elements to the established universe and also explore more the characters, reinforcing the break in the hierarchy of the written text over the audiovisual.

Keywords: adaptation; character; intermediality; novelization; television.

INTRODUCTION

The television series **The X-Files**, a production by Fox, aired for the first time in American television in 1993 and its most recent season ended in 2018, with a total of 218 episodes and 2 movies. The series went through a hiatus from 2002 to 2006, when it got a revival by the same network, presenting two new seasons to the public. From seasons 1 to 9, from 1993 to 2002, there are usually 20 to 25 episodes; seasons 10 and 11 are much shorter, with 6 and 10 episodes respectively, and there are no current plans for a continuation after this “new” ending to the series. The show presents two FBI Special Agents, Fox Mulder, portrayed by David Duchovny, and Dana Scully, who is played by Gillian Anderson, who work at a section entitled “The X-Files”, which deals with unexplained cases. Scully first transfers there, as will be mentioned later again, to monitor Mulder’s work and prove its value to the FBI, and becomes a rational and scientific mind in the midst of conspiracy theories, paranormal explanations, and extraterrestrial beliefs.

But in addition two new seasons starting in the year of 2016, two more works of fiction were released in this new revival period: **Devil's Advocate**, written by Jonathan Maberry, and **Agent of Chaos**, written by Kami Garcia, both published in 2017. The two novels are part of the series entitled **The X-Files: Origins** and have been advertised as “How did Dana Scully become a skeptic?” and “How did Fox Mulder become a believer?” respectively. The idea behind these novels is that of the origin stories that are so common in current blockbuster cinema: present how the characters became who they are today or what made them who they are. In lieu of these new movies being released, mostly superhero origin stories, alongside with new comics and novels, this book series of **The X-Files** emerges as novelizations, that is, written narratives, usually in prose, that are created from a pre-existing audiovisual product (NEWELL, 2017). These are not the first novelizations of the television series; however, they are the most recent and different in style, as they present teenager

versions of the well-known Special Agents, adding new elements to the universe of the series while at the same time reinforcing some characteristics.

The aim of this paper is to analyze the creation of a past for the character Dana Scully and her construction as a literary character in the novel **Devil's Advocate**, paying attention to the intermedial relations with the television series and the construction of the character in the audiovisual medium. The methodological procedures include two main steps: an analysis of how television character Dana Scully is presented to the viewer in two episodes of the first season of the show, more specifically the 1st, entitled "Pilot", and the 13th, entitled "Beyond the Sea"; and an analysis of the literary character Dana Scully, focusing on which elements exploited in the novel are used to reinforce the characterization in the television series, considering the literary work presents Scully's past and how the character became who she is at the beginning of the television work.

CHARACTERIZATION IN TELEVISION AND LITERARY NARRATIVES : AN INTERMEDIAL APPROACH

The theoretical framework for the analyses can be divided into three "parts". The first, television theory, brings the necessary vocabulary and specific considerations about the construction of television characters. The second, literary narratology, will bring the considerations we need to make regarding the literary character. The analyses will then converge in intermediality theory, which aids us in making considerations about the specificities of each medium, in the case of this paper, the audiovisual and the written media.

Roberta Pearson (2007), in an article about television characters — more specifically Grissom, of **CSI: Las Vegas** —, proposes a taxonomy for the analysis, stating that there are six elements that are key to the understanding of TV characters; the psychological traits and habitual behaviors, physical characteristics and appearance, speech patterns, interactions with other characters, environment, and their biography. To complement her taxonomy, Jens Eder (2010) brings the idea that there are four aspects to be considered when we talk about characters. He brings elements that are similar to Pearson's taxonomy, but he divides them into four categories in which he establishes an order to the analytical procedure so that we can have a deeper and more thorough understanding of a character. First, we analyze the characteristics, then the character's construction as an artifact, then the relations between the characters, actions, and constellations, so that we can look at them as symbols and symptoms.

Because the television system has a longer time for character development than movies, when we analyze characters in television series, we need to consider the arcs of narration. It's also important to mention that, even though characters are capable of change, the production takes into consideration the fact that the spectator has expectations regarding the consistency of the characters, so if there are indeed changes, they need to be consistent with what has been previously presented. Jason Mittell (2015) argues that most of what we consider to be changes of characters is actually their development and slow unveiling of characteristics and unseen aspects throughout the work. For the purposes of this paper, the first season will be considered for the construction of the character, but there will be a more focused analysis of two episodes.

It is with the establishment of the construction of the television character that we will be able to look at the literary character. The first consideration one needs to make is about the textual details: the narration can happen through a character-narrator or an external-narrator (BAL, 2009), which in turn can present internal and external focalizations; an internal focalization, more specifically a character-bound focalization, brings the interior of a specific character or set of characters, while external focalizations present views of subjects that lie outside of the diegesis. This is important because it is through focalization that we get to know the world of the narrative and its characters.

But of course, we are not entering the universe of this specific novel without any prior knowledge of the characters. When we start reading, Dana Scully's characterization in our minds will already be influenced by our previous knowledge of the character in the television series. According to Bal (2009), we make assumptions about the characters from the first time we read about them;

readers who have watched the show or at least have some knowledge of it start the novel with a set of previous assumptions and expectations, — a frame of reference, according to the author — that will be either confirmed and reinforced or will be proven wrong according to how this character will be constructed in the narrative. And it is through narration, including descriptions of physical appearance, portrayal of actions, thoughts, accumulation of information, relationships with other characters, and changes that we are going to have a more in-depth knowledge of a character in literary works, according to Mieke Bal (2009).

Wolf (2011) states that when there is crossing of boundaries and transference between two media, we have a case of intermediality, and the most common example is the adaptation of a novel into a movie, or, in the present case, the opposite: the novel emerges from a previous television series. Considering that they are distinct media, one, textual, and the other, audiovisual, we need to pay attention to the media characteristics, that is, the features associated to form and content: structure, stories, rhythms, compositions, contrasts, themes, motifs, characters, ideas, events, etc (ELLESTRÖM, 2017). We need to use the adequate language to talk about these media when analyzing them, which is why presenting both television and literary theory is important. Besides, the matrix of analysis proposed by Ryan (2005) regarding audiovisual media, with its elements of spatio-temporal extension, semiotic codes, technological support, and others, is also intrinsically related to the analyses proposed in this paper that takes into consideration the media specificities.

And considering this theoretical framework, we can now step into the analyses of both episodes of the television series and the novel.

DANA SCULLY, FROM FBI AGENT TO TEENAGER

First episodes of television series are always important in the construction of the image of characters. Of course, we cannot know everything there is to know about them just from a single episode, especially the first one, but it is in them that the characters are introduced to us in the way producers, writers, and directors want us to perceive them. More characteristics and subtleties will be developed throughout the episodes and seasons, according to characters arcs and plots, but it is in the very first episode that the characters start to take shape in our minds and we start to make assumptions and form alliances with them, choosing sides.

It is no different with the “Pilot” episode of **The X-Files**. Dana Scully is introduced to us as the outsider who arrives in this new universe and must learn the rules of behavior alongside the spectator (SEABRA, 2016). It is with her that the viewers must bond in the first place. She has already been part of the Federal Bureau of Investigation (FBI), but this is her introduction to the sector she will be working at from that point on. In the first conversation she has with her boss, we learn a lot of information about her. We learn her educational background – undergrad in Physics and then she went on to Med school, where she was recruited by the FBI. But more than that, we learn she has been transferred so she can monitor what goes on in the X-Files, the sector responsible for the investigation of unexplained phenomena, and more specifically, monitor Fox Mulder. She has to write field reports so they can see the validity of his work and the necessity of the existence of the X-Files. We will find out later that they need to keep an eye on him because he comes too close to uncover government conspiracies and case files that cannot go public.

When they go into the investigation, she is seen reading the case files thoroughly on the airplane and in the car on the way, showing she does not arrive unprepared, and this will be a pattern that we will constantly see with her. We can assume she likes to be prepared and does not like to be taken by surprises when she needs to investigate. Due to her background in Medicine, she can perform new autopsies on the bodies and find elements that had been covered up, such as a piece of a metal that does not exist on Earth inside the victim’s nostrils. She insists that there must be a logic and scientific explanation to that, but the investigation will never come to the surface, as all their evidence is destroyed when someone sets fire to their motel rooms. Because of this, her report at the end cannot be substantiated with the necessary evidence to corroborate the possibility of the existence of something extraterrestrial.

It is in the “Pilot” that her relationship with Mulder is established, more importantly than her relationship with other characters, because it is with him that she will spend most of her screen time. They are colleagues — she is monitoring him and he knows that, so there is an initial strain due to that —, but there is the creation of an underlying sexual tension that culminates in a scene in which she goes to his motel room in her underwear and a robe so he can check if she has the same marks on her back as the victims. She could have gone dressed as usual, but this choice to have her in her underwear and for him to inspect her body closely, softly touching her, creates this initial expectation that somehow and someday they could be more than just colleagues. It is due to this that they are considered one of the most famous couples to make use of the trope “will-they-won’t-they” (SEABRA, 2016), that is, the series plays with the viewers so they keep wondering whether the characters will have a romantic relationship or not, as they are put together in strenuous situations over and over again investigating the cases. They were certainly not the first on television to do so, but the series is certainly famous for this relationship, and television series of the procedural genre that follow will also have used this trope, such as **Law and Order: Special Victims Unit** (1999-present), with Olivia and Elliot, **CSI** (2000-2015), with Grissom and Sara, **Bones** (2005-2017), with Booth and Brennan, **The Mentalist** (2008-2015), with Rigsby and Grace... the list goes on. This trope usually occurs when the two main characters are colleagues of opposite gender, and when this tension occurs between two main characters of the same gender is usually referred to as “bromance”, but the outcome is still not as romantic as it is with opposite genders in most networks.

It is also due to this tension between these characters that since this first episode, Scully is presented as a skeptic, in contrast to Mulder, who is a believer. She is the one to always doubt supernatural and extraterrestrial explanations, looking for scientific data and proof that the cases are ordinary, and he is the one to always believe and insist on out of the ordinary theories and solutions. The viewer gets to see the evidence that some cases are indeed supernatural or extraterrestrial alongside with Mulder; however, whenever there is hard proof of the existence of different creatures, Scully is never around to see it too, so she can continue her role as a doubter with a skeptic and scientific-driven mind.

In episode 13, “Beyond the Sea”, their roles are reversed, therefore this episode is relevant to this paper not only because it exploits her relationship with her family for the first time, but because Mulder and Scully’s own work relationship is played upon. In this episode, a convict who is about to receive his death penalty claims he has psychic abilities and has information on two missing teenagers. For the first time, we see Mulder as the skeptic, not believing the man, while Scully is strongly inclined to believe him, especially after he calls her “Starbuck”, which was her father’s nickname for her.

The episode starts with Scully’s mother and father at her house after having dinner, leaving. They ask her about her work, but it is clear to the viewer that there is some straining in this question, that maybe they are not comfortable with the work that she does or that they do not approve — and we will find later that her father wasn’t happy when she decided not to practice Medicine and instead join the FBI. After they leave, Scully falls asleep on the couch, and when she wakes up, she sees her father on an armchair, opening and closing his mouth, as if he wants to speak, but can’t. She is confused, and when the phone rings and she picks up, her father isn’t there anymore. The caller is her mother, informing her that her father had a heart attack and passed away.

With the plot that the convict is psychic, the creators are able to exploit her father’s recent death, with the man calling her by the aforementioned nickname, and also singing the song that played at her parents’ wedding and at his funeral. Mulder is the one who is right, telling Scully not to believe the prisoner, that he is just trying to escape his death penalty, but the viewer can see she is not convinced and events in the investigation make her believe him and try to help him when he convinces her he has a message from her father. So, Mulder and Scully’s duality is reversed throughout the episode, and this shift in dynamics is strengthened when Mulder gets hospitalized after an accident the man warned them about.

Mulder attributes her believing to the fact that she is shaken up by her father’s death and should be resting, not investigating this case with a criminal playing her mind. She goes on believing

and disagreeing with Mulder — which is what usually happens, as disagreements are what makes their dynamic so intriguing and creates the tension between the characters —, while Mulder questions everything and doubts the possibility of the convict actually being psychic. Jason Mittell (2015) states that even though characters can indeed change, when they go through an overhaul, which is the most drastic shift a character can go through in a television series, they usually go back to the initial status by the end of the episode, and this is what happens here. So even though we see Scully in a complete opposite of her usual behavior, by the end, she goes back to doubting, attributing the so-called “psychic” events to the existence of an accomplice to the kidnapping, and that’s how he would logically know certain details. And as Scully goes back to her skeptic self, Mulder also returns to his usual behavior, questioning her how she can still doubt after everything she has seen in this case.

And it is with these considerations in mind that we can now look at the literary work. To differentiate the two phases in her life, that is, the FBI Special Agent Dana Scully and the 15-year-old Dana Scully, from here on, when talking about the literary character, she will be referred to as Dana.

The novel **Devil’s Advocate** (2017) is narrated by an external narrator with a focalization on three characters: Dana Scully, the “Angel” who is killing teenagers, and one of the men in black that are part of a governmental conspiracy and are constantly surveilling Dana. With this, we can learn about the character through varied perspectives according to their thoughts about her, in addition to dialogues and lines from other characters when talking to and about her. The intention behind the work is to fill in some gaps left by episode 13 of the first season about her relationship with her father and the fact that she saw his ghost, as previously mentioned.

One of the main elements that is explored is the relationship amongst the members of the Scully family. Dana has three siblings; her older brother who is in the Navy, her older sister, who is also in high school, and a younger brother. Just as she is presented in opposition to Mulder in the television series, in this novel she is presented in opposition to her sister Melissa. While Melissa easily believes and is open to more esoteric ideas, Dana is her opposite. She has the tendency to have faith, after having studied in a Catholic school for several years, but she questions the beliefs, establishing her doubting behavior that we see in the series.

Dana was not as diligent as she wanted to be. Faith, like belief in anything that was part of the spiritual world, took effort for her, but at the same time it interested her. She liked the orderliness and structure of the rituals and prayers; they were like formulae to her. [...] There were answers there, she knew, but maybe not to her own questions. Or maybe it was that her instincts told her that church wasn’t going to answer all her questions. She wasn’t sure. (MABERRY, 2017, loc 93)

Something that she finds comforting in faith is the structure it entails, especially in the Catholic Church, and we can speculate that this is why she decided to not practice Medicine and instead accept the FBI’s recruitment, against her father’s wishes. Which brings us to the next relationship, that is between Dana and him. It is mentioned in the novel that they had a close relationship when she was younger, with their affectionate nicknames “Starbuck” and “Ahab”, characters from **Moby Dick**, which they used to read together. As she grows into her teenage years, their relationship becomes a little more strained, especially after she starts having visions of the teenagers that are being killed in the city and needs to hide it from him. They get even more distant when she decides to investigate the relation between her visions and what is happening in the city, also already establishing her as someone who has interest in mysteries and solving cases, extremely relevant to her future position as a Special Agent of the FBI. But even though their relationship is as such, she still strives for his approval.

A lot of Dana’s focalization are paragraphs of non-narrative comments (BAL, 2009), in which she expresses her thoughts about the situations, other characters, and even informs us of facts of her past, helping construct the biography that is only hinted at in the television series. These non-narrative instances also help establish the character’s introspection as a main feature, and she herself affirms — through the narrator’s focalization — that she spends a lot of time in her own head. She doesn’t have a lot of friends, in fact, the one character with whom she spends most of her time is her own sister, and then Ethan is introduced in the picture, and we can see Scully having the beginning of a

romantic relationship. Through the focalization of the other characters already mentioned, they emphasize the fact that she has no friends besides her sister, and how she is seen as a “weird kid” by fellow teenagers after having a vision in the school, which makes her even more of an outcast.

So, while Dana was very much isolated from other people, her sister was the opposite, being popular and having a lot of friends — who also ended up talking to Dana. Dana attributes this difference between them to the very fact that they have moved towns and schools; Dana thrived in a more strict and ruled environment, and leaving such a school for a new one without as many rules left her lost, while her sister thrived in this new and more free environment, as we can see in the paragraph below.

She knew she was a difficult person to like because she was inside her own head a lot of the time. The switch from nine years of Catholic school to tenth grade in a public school wasn't helping. Dana was unnerved by the lack of structure here — she was used to everyone being in uniforms and everyone following the rules. She was struggling to fit in at school, while Melissa acted like she'd been freed from prison. (MABERRY, 2017, loc 109)

Her relationship with her sister stays strong, though, and they go to yoga classes together in the place called “Beyond Beyond” in the novel. But they are always set in comparison, even as to the color of their hair: Dana's is redder than Melissa's. Melissa ends up as a replacement for the future Fox Mulder: while in the television show he is the believer, in the novel Melissa is; the difference is that even though Dana is more rational and already seeks scientific explanations, she wants to believe in the things that are happening around her that have an out-of-the-ordinary justification. The selling tagline for this novel, as mentioned in the Introduction, was “How did Dana Scully become a skeptic?”, meaning that this work has the explanation for that. Throughout the novel, we see her wanting and trying to believe, but in the end, she attributes her visions to the effect of drugs. In the “Beyond Beyond”, she started having lessons to broaden her mind and embrace her visions, and these lessons always had a lit incense in the room. Dana and her friends do find out that there were drugs in that, but she has visions even before she starts frequenting this place. And, as we already know due to her characterization in the television series, she finds a reason to make it rational and logical.

Dana also practices jiu-jitsu, establishing a background to the fighting and chasing scenes we will watch in the series. Her aptitude for the biological sciences is also established in the novel; it starts with her perfect dissection of a frog, to researching the elements that make up this new drug that has been found in the bodies of the murdered teenagers, and also in the following quote: *“Identifying plants, flowers, trees, birds, and insects was fun for her. Anything that was orderly and precise kept her steady, helped her find solid footing no matter how weird her dreams got”* (MABERRY, 2017, loc 251). Her hobbies, skills, and aptitudes then are presented in such a way that they both fill in the empty spaces left by the series regarding her past and also complement her construction as a character in the program. Therefore, the novel fulfills its proposal of being an origin story for Dana Scully. The television show supplies its initial elements, and through this intermedial relation culminating in the novelization, the literary work supplies more information to viewers and expands the characterization.

FINAL CONSIDERATIONS

According to Pearson's taxonomy (2007), the characterization of Dana Scully in the television series **The X-Files** (1993-2018) establishes the character as a skeptic, scientific-driven person, usually presented in contrast and comparison to Fox Mulder. This opposition between the two main characters' and their beliefs — or lack thereof — is a crucial element that fuels the narrative in the cases they investigate. In identifying the elements that are part of Scully's taxonomy, the viewer is also able to notice that there are gaps in her biography as presented in the audiovisual product; some events and facts are mentioned, but there is a lot that we interpret from Gillian Anderson's acting as Dana Scully and the character's reactions to other characters and situations that she goes through.

And it was with the lack of information and lack of a thorough development of her past in the series that the novel **Devil's Advocate** (2017) emerged, presenting a background and explanations for why the character behaves the way she does; the teenager of the novel is constructed as a response to the adult Dana Scully of the television series. The novelization presents a lot of information with the focalization of Dana's introspection, adding a dimension that we do not have access to in the audiovisual in the way the series is constructed, and, according to Bal (2009), part of one's characterization in literature happens through the accumulation of information, whether it be through dialogue or descriptions, so the viewer/reader has access to more information in order to complement the image of Dana Scully. It is possible to see, then, that the filling of the gaps the series creates with events and clues that are provided by the screenwriters and even the actress's performance is capable of bringing new elements to the universe and also deepen our understanding and explore more the characters.

REFERENCES

- BAL, M. **Narratology**: introduction to the theory of narrative. Toronto: University of Toronto Press, 2009. 3rd ed.
- BEATENS, J. From screen to text: novelization, the hidden continent. *In*: CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. (ed.). **The Cambridge Companion to Literature on Screen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 226-238.
- EDER, J. Understanding Characters. *In*: **Projections**: The Journal for Movies and Mind, v. 4, n. 1, p. 16-40, 2010.
- ELLESTRÖM, L. Adaptation and Intermediality. *In*: LEITCH, T. (ed.). **The Oxford Handbook of Adaptation Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- GARCIA, K. **Agent of Chaos**. EUA: Imprint, 2017. (ebook)
- MABERRY, J. **Devil's Advocate**. EUA: Imprint, 2017. (ebook)
- MITTELL, J. **Complex TV**: The Poetics of Contemporary Television Storytelling. EUA: New York University Press, 2015. (ebook)
- MITTELL, J. Film and Television Narrative. *In*: HERMAN, D. (ed.). **The Cambridge Companion to Narrative**. UK: Cambridge University Press, 2007.
- MITTELL, J. **Genre and Television**: From Cop Shows to Cartoons in American Culture. New York: Routledge, 2004.
- MITTELL, J. Narrative Complexity in Contemporary American Television. **The Velvet Trap**, v. 58, n. 1, p. 29-40, 2006.
- MÜLLER, A. *Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade*. **Outra travessia**, Florianópolis, n. 7, p. 47-53, nov. 2009.
- NEWELL, K. **Expanding Adaptation Networks: From Illustration to Novelization**. London: Palgrave Macmillan, 2017.
- PEARSON, R. Anatomising Gilbert Grissom: The Structure and Function of the Televisual Character. *In*: ALLEN, M. (ed.). **Reading CSI: Crime TV Under the Microscope**. London: I. B. Tauris, 2007. p. 39-56.
- RAJEWSKI, I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *In*: **Intermedialités**, n. 6, 2005. p. 43-64.
- RYAN, M. L. Media and Narrative. *In*: HERMAN, D. (ed.). **The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. London: Routledge, 2005. p. 288-292.

SEABRA, R. *Renascença: a série de TV no século XXI*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

VEREVIS, C. Remakes, Sequels, Prequels. *In*: LEITCH, T. (ed.). **The Oxford Handbook of Adaptation Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

WOLF, W. (Inter)mediality and the Study of Literature. **Comparative Literature and Culture**, v. 12, n. 3, 2011.

**“YOU DON’T OWN ME”: O
PAPEL DA TRILHA SONORA
NA CARACTERIZAÇÃO DA
PERSONAGEM JUNE
OSBORNE EM *THE
HANDMAID’S TALE***

*“You Don’t Own Me”: The role of the
soundtrack in June Osborne’s
characterization in The Handmaid’s
Tale*

Fernanda Nunes Menegotto¹

Abstract: *This paper analyzes the end credits of the TV series **The Handmaid’s Tale** (Hulu, 2017-), adapted from the dystopian novel written by Canadian author Margaret Atwood, to describe how their accompanying soundtrack contributes to the characterization of its protagonist, June Osborne. The soundtrack accompanying the end credits of **The Handmaid’s Tale** changes every episode, and a vast array of popular songs by Nina Simone, Lesley Gore and Tom Petty, among others, as well as instrumental tracks composed for the series, are used for this purpose. As a basis for the analysis, we use Jason Mittell’s (2015) discussion of television narratives as serialized experiences, characterized primarily by the gaps between episodes. Mittell highlights the role of the initial and final markers of each episode (such as title sequences, recaps of previous moments and previews of future events) for this experience. We also use the propositions made by Annette Davison (2014) regarding the role of what she refers to as “music postfaces” in television series. The term refers to the relatively recent practice of modifying the soundtrack accompanying the end credits from episode to episode, which begins with **The Sopranos** (1999-2007). Based on this theoretical framework, the analysis proposed here focuses on the role of the end songs used in the first season of **The Handmaid’s Tale**. We propose that these songs are strategic to reinforce the characterization of the protagonist as someone heroic, something that is explored in several critical reviews, such as Emily Nussbaum’s (2017) and Constance Grady and Emily VanDerWerff’s (2017). Such characterization exists in opposition to the character’s more ambiguous role in Atwood’s novel — she is often interpreted as a passive victim or even complicit with the horrors of the authoritarian regime, as seen in readings such as Stephanie Barbé Hammer’s (1990), Jamie Dopp’s (1994) and S. C. Neuman’s (2006), among others. We explore the ideas discussed by Linda Hutcheon and Siobhan O’Flynn (2013) in order to analyze the series as an adaptation and, therefore, as the result of a process of interpretation and creation.*

Keywords: *adaptation; television adaptation; serial narrative; paratext; **The Handmaid’s Tale**.*

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar como a trilha sonora que acompanha os créditos finais de cada episódio da série de televisão **The Handmaid’s Tale** (Hulu, 2017-), adaptação do romance distópico de mesmo nome, da autora canadense Margaret Atwood, contribui para a caracterização de sua protagonista, June Osborne. A trilha sonora que fecha **The Handmaid’s Tale** varia a cada episódio, utilizando-se por vezes de uma gama variada de canções populares de Nina Simone, Lesley Gore e Tom Petty, por exemplo, e por outras de faixas instrumentais criadas para a série. Para embasar a análise são utilizadas as propostas de Jason Mittell (2015) a respeito das

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: <fernanda.menegotto@ufrgs.br>.

narrativas televisivas enquanto experiências serializadas, caracterizadas primeiramente pelos intervalos entre seus episódios. Nesse sentido, Mittell destaca o papel dos marcadores iniciais e finais de cada episódio (tais como as sequências de créditos, as recapitulações de momentos anteriores e as prévias de revelações futuras, por exemplo) para constituir tal experiência. O trabalho se atém ainda sobre as proposições de Annette Davison (2014), que explora o papel do que chama de “posfácios musicais” nas séries de televisão. Tais posfácios seriam justamente a prática relativamente recente, originada com a série *The Sopranos* (1999-2007), de modificar a cada episódio a trilha sonora que acompanha os créditos finais. A partir dessa base teórica, explora-se o papel das canções finais utilizadas na primeira temporada de *The Handmaid's Tale*. Propõe-se que as canções escolhidas são estratégicas para reforçar a caracterização da protagonista como uma personagem pintada em tons heroicos, conforme explorado em diversas avaliações críticas, tais como as de Emily Nussbaum (2017) e de Constance Grady e Emily VanDerWerff (2017). Tal caracterização existe em oposição ao papel mais ambíguo da personagem — frequentemente interpretada como uma vítima passiva ou até mesmo conivente com os atos do regime autoritário — no romance de Atwood, conforme se vê nas leituras de autores como Stephanie Barbé Hammer (1990), Jamie Dopp (1994) e S. C. Neuman (2006), dentre outros. Por isso, o trabalho parte das propostas de Linda Hutcheon e Siobhan O’Flynn (2013) para pensar a série enquanto adaptação e, portanto, como fruto de um processo de interpretação e criação por parte daquele que adapta.

Palavras-Chave: adaptação; adaptação televisiva; narrativa serializada; paratexto; *The Handmaid's Tale*

INTRODUÇÃO

Praticamente desde a primeira publicação de *The Handmaid's Tale* [O Conto da Aia no Brasil], romance de autoria da canadense Margaret Atwood, em 1985, o papel que sua protagonista desempenha dentro da narrativa tem sido um tópico de constante discussão. O romance imagina uma realidade em que os Estados Unidos da América — agora com outro nome, Gilead — sofre um golpe de estado e passa a ser controlado por um grupo cristão fundamentalista que força todos a viverem de acordo com suas crenças; em *The Handmaid's Tale*, os Estados Unidos se tornam uma teocracia autoritária com rígido controle social e vigilância constante. A protagonista do romance, uma mulher que conhecemos apenas por Offred, é forçada a tornar-se uma Aia, uma categoria que serve para designar mulheres férteis forçadas pelo regime a gerar filhos para a classe dominante de Gilead, visto que muitas das Esposas dos Comandantes, os membros mais poderosos dessa sociedade, não conseguem engravidar. “Offred”, logo descobrimos, não é um nome real, mas um patronímico: o nome do comandante a quem a protagonista é designada é Fred e, em Gilead, ela é oficialmente propriedade dele, portanto é “de Fred”/“of Fred”. O nome deixa antever uma característica importante das Aias: a identidade é retirada delas, que não podem mais ter um nome, uma família, uma casa ou uma história. Além disso, em Gilead nenhuma mulher tem permissão para trabalhar fora de casa, possuir propriedades ou dinheiro, ler, escrever ou acessar e compartilhar qualquer tipo de conhecimento.

Offred é também a narradora do romance. Embora nunca diga ao leitor qual é o seu nome verdadeiro, ela mantém uma identidade individual, a qual deveria ter renunciado completamente, por meio de seu ato de narrar, que é permeado por suas constantes digressões à época antes de Gilead — quando ela tinha um marido e uma filha, mãe e amigos, um emprego e uma formação. Nesse sentido, alguns críticos, como David Hogsette (1997) e Jennifer Wagner-Lawlor (2003), interpretam seu ato de contar a própria história e sua crescente consciência para a possibilidade de manipular a linguagem e expressar as ironias do regime por meio dela como inerentemente subversivas. Wagner-Lawlor sugere que “mesmo que alguém culpe Offred por sua falta de ação durante o ‘tempo real’ da narrativa, ela alcança uma espécie de heroísmo moderno e silencioso através do ato de *contar* sua história, que registra não a educação sentimental dos heróis e heroínas do passado, mas a educação irônica de nosso presente” (2003, p. 91). Outros críticos, no entanto, não leem Offred como uma heroína: Jamie

Dopp (1994) sugere que ela é uma vítima que nunca tenta escapar verdadeiramente de sua vitimização; Stephanie Barbé Hammer (1990) a enxerga como alguém constantemente passiva durante todo o romance; e S. C. Neuman (2006) propõe que embora Offred busque rejeitar sua vitimização, ela é frequentemente cúmplice em relação aos horrores do regime. Neuman sugere que o leitor “deve ser cauteloso quanto ao impulso de fazer da Offred do romance uma heroína absoluta. Seu desejo de sobreviver e saber carrega um grau necessário de cumplicidade e uma tendência a recaídas” (2006, p. 863).

Em 2017, uma adaptação serializada de *The Handmaid's Tale* foi lançada pela plataforma de *streaming* norte-americana Hulu, gerando comoção significativa em sua recepção, especialmente no contexto do governo Donald Trump que então se iniciava — no *The New York Times*, por exemplo, Katrina Onstad (2017) discute sua “nova e inesperada ressonância na América de Trump”. Nesse contexto, Offred tornou-se a “nova grande heroína da TV”, frase retirada da resenha publicada pela revista *Time* (D’ADDARIO, 2017) e estampada em *outdoors* espalhados por Los Angeles durante a temporada de premiações televisivas naquele ano (DAILY BILLBOARD, 2017). Em entrevista, Margaret Atwood sugeriu que a Offred da nova adaptação era “muito mais ativa” do que a de seu romance (VINEYARD, 2017), enquanto outros críticos previamente familiarizados com o romance também enxergaram um novo papel dado a Offred na série. A colunista da revista *The New Yorker* Emily Nussbaum (2017), por exemplo, cita o primeiro uso, dentro da série, da frase “*Nolite te bastardes carborundorum*” (que, embora em realidade não tenha significado algum, não sendo realmente uma frase em latim, no contexto do romance traz a ideia de que *não se deve deixar que os bastardos o esmaguem*), como um momento de *girl power*. Para Nussbaum, a série tenta tornar a história de Offred “inspiradora”, o que ela enxerga como essencialmente diferente do romance de Atwood:

O livro nunca é inspirador, não explicitamente. Offred é uma testemunha, não uma heroína. Muitas vezes ela sente vergonha ou uma sensação de entorpecimento. Ela é até mesmo um tanto fria. É doloroso lembrar da filha, mas seu desejo não é encontrar sua família; é manter sua sanidade. Seus pensamentos a respeito de [seu marido] Luke também são complexos: ela suspeita que quando ela perdeu seu poder, ele gostou um pouco da situação.

A crítica Constance Grady, da *Vox Media*, também enfatiza os papéis diferentes das duas Offreds; ligando o romance de Atwood à hoje clássica distopia moderna de George Orwell *1984*, Grady sugere que Atwood, como Orwell, “acredita que o estado tem o poder de esmagar o indivíduo” e que “se a série postula que Offred tem um núcleo interno invencível que Gilead não pode alcançar, isso reduz significativamente os riscos” (VANDERWERFF; GRADY, 2017). Na percepção das críticas em questão, portanto, uma nova caracterização da protagonista torna a história contada pela adaptação essencialmente diferente.

Tal caracterização da personagem na série se dá através de uma junção de fatores: dos diálogos à performance de sua intérprete — a atriz Elisabeth Moss —, dos figurinos aos usos de cor e iluminação, da trilha sonora ao encadeamento de eventos nos roteiros. Este trabalho postula que um elemento particularmente significativo para a caracterização da personagem são as escolhas musicais que acompanham os créditos finais de cada novo episódio. Conforme explorado por Annette Davison (2014), embora a seção de créditos seja um elemento historicamente estático nas narrativas televisivas, sendo normalmente acompanhados por uma trilha instrumental que se repete a cada episódio, a série *The Sopranos* (1999-2007), da *HBO*, inaugurou uma nova maneira de pensá-la, a qual a autora denomina de “posfácio musical”: trata-se da estratégia de variar a trilha sonora a cada episódio e utilizar principalmente canções pré-existentes para desempenhar este papel. Partindo do pensamento do teórico Gérard Genette, que conceitua o posfácio como um tipo de paratexto que presume um conhecimento compartilhado que o leitor só pode ter depois de concluída a leitura, Davison considera os “posfácios musicais” elementos formais significativos do episódio, os quais “mudam o foco do geral (a série como experiência repetida) para o particular (o episódio em si). O que pode funcionar como uma provocação para o espectador: qual é a música? Quem canta? Como ela se relaciona com o que acabei de experienciar?” (2014, p. 198). É esta a estratégia adotada também em *The Handmaid's*

Tale, e, portanto, postula-se aqui que a seleção musical é um elemento significativo na construção da série — e de sua personagem central.

OFFRED E JUNE OSBORNE: DUAS MULHERES

Para pensar uma adaptação, é necessário primeiramente esclarecer de que maneira o fenômeno é entendido. Este trabalho segue o que postula a teórica Linda Hutcheon em seu livro *A Theory of Adaptation* (2013) quando esta propõe que “a adaptação é uma forma de repetição sem replicação, [e, portanto], mudanças são inevitáveis, mesmo sem nenhuma atualização consciente ou alteração de cenário. E com as mudanças vêm as modificações correspondentes na valência política e até mesmo no significado das histórias” (p. XVI). As mudanças são inevitáveis porque aqueles que adaptam são “primeiro intérpretes e depois criadores” (p. 18), para quem “o texto adaptado [...] não é algo a ser reproduzido, mas algo para ser interpretado e recriado” (p. 84). Hutcheon também enfatiza que quem adapta “não só interpreta a obra, mas, ao fazê-lo, também toma uma posição a seu respeito” (p. 92). Portanto, se enxergarmos o processo de adaptação como um processo inerentemente criativo, e as transformações que acontecem nele como inevitáveis, pode-se concluir que o trabalho de análise não deve ter como objetivo apontar diferenças entre obra adaptada e obra que adapta como um fim em si, nem discutir questões já bastante ultrapassadas na teorização do campo, como as muito discutidas “(in)fidelidades”. Neste trabalho, busca-se entender como um aspecto formal da narrativa serializada — os créditos finais — auxiliam na caracterização da personagem central de uma narrativa neste formato, que é, ao mesmo tempo, adaptação de uma obra de literatura. A intenção, portanto, não é *julgar* o que acontece neste processo de adaptação, mas buscar *entender* o que acontece.

Uma das primeiras características que demonstram que o romance de Atwood e a série do Hulu têm abordagens diferentes da protagonista diz respeito a seu nome. Conforme exposto anteriormente, no romance conhecemos esta mulher apenas por “Offred”, um patronímico, não um nome próprio. Em uma de suas memórias do “tempo de antes”, ela narra:

Meu nome não é Offred, tenho outro nome que ninguém usa porque é proibido. Digo a mim mesma que isso não tem importância, seu nome é como o número de seu telefone, útil apenas para os outros; mas o que digo a mim mesma está errado, tem importância sim. Mantenho o conhecimento desse nome como algo escondido, algum tesouro que voltarei para escavar e buscar, algum dia (ATWOOD, 2017b, p. 103).

Em momento algum, no romance, temos acesso a seu verdadeiro nome. Em uma nova introdução escrita em 2017, Atwood aponta, no entanto, que ao longo dos anos diversos leitores chegaram à conclusão de que o nome seria June, devido a uma passagem do primeiro capítulo. Offred, ao descrever os centros de doutrinação para mulheres capturadas para tornarem-se futuras Aias, narra: “Aprendemos a ler lábios, nossas cabeças deitadas coladas às camas, viradas para o lado, observando a boca uma das outras. Dessa maneira trocávamos nomes, de cama em cama: Alma. Janine. Dolores. Moira. June” (ATWOOD, 2017b, p. 12). Nas páginas posteriores, o nome Alma é recuperado pela primeira vez na página 151, Janine na 38, Dolores na 89 e Moira na 37; June, no entanto, nunca volta a aparecer. Na série, a hipótese é tornada fato; ela utiliza constantemente da voz de Offred em *voice-over*, expressando ideias às quais de outro modo o público não teria acesso. É através dos *voice-overs* que seu nome é materializado: se ao começo do primeiro episódio (“Offred”) ela nos conta apenas que seu nome é Offred e que antes tivera outro nome, que agora é proibido, ao seu final ela não deixa a pergunta sem resposta, afirmando com todas as letras: “Meu nome é June”. O nome próprio será recuperado diversas vezes ao longo da série, nos diálogos presentes em seus *flashbacks* lembrando sua vida antes de Gilead (nos quais receberá também um sobrenome, “Osborne”), mas também dentro da própria Gilead, nas vozes de personagens como Nick, com quem ela tem um relacionamento, e Serena Joy, a Esposa do Comandante, com quem possui uma relação extremamente complicada.

A opção por explicitar desde muito cedo o nome verdadeiro da protagonista já deixa indícios da abordagem diferente em relação à caracterização da personagem no romance e na série. Ao privar o leitor dessa informação, Atwood força-nos, leitores e críticos, a citar a protagonista sempre como

“Offred”, o nome que não é o nome, que marca seu status como não-pessoa, que nega sua identidade – mesmo que saibamos, como afirma a narradora, que seu nome “tem importância sim” (ATWOOD, 2017b, p. 103). Dessa forma, Atwood obriga o leitor a lembrar a todo instante da violência intrínseca que é carregada por um identificador que explicita de maneira muito clara que esta mulher é vista como nada mais do que a propriedade de alguém chamado Fred. June, por outro lado, busca reafirmar sua identidade de maneira mais explícita desde os primeiros momentos da série, ainda que a Offred que narra o livro também a reafirme através de seu ato de narrar.

Com o desenrolar da primeira temporada de *The Handmaid's Tale*, a abordagem diferenciada da série em relação à construção da protagonista torna-se mais evidente, especialmente diante da transposição de alguns eventos que são narrados no romance e representados na série, mas de maneiras muito distintas. No romance, Offred conta que a sociedade em meio à qual vivia praticamente não reagiu ao golpe de Estado que levou ao surgimento de uma teocracia autoritária. Quando o presidente e os membros do congresso foram assassinados e a Constituição suspensa, ela relata que “não houve sequer nenhum tumulto nas ruas. As pessoas ficavam em casa à noite, assistindo à televisão, em busca de alguma direção” (ATWOOD, 2017b, p. 208). Quando “a lei” obriga que todos os empregadores demitam suas funcionárias do sexo feminino e que o dinheiro delas passe a ser legalmente do “marido ou parente mais próximo do sexo masculino” (p. 214), Offred conta que, embora tenham existido passeatas, elas foram “menores do que se teria imaginado” e cessaram “quando se tornou de conhecimento público que a polícia ou o exército, ou fossem lá quem fossem, abririam fogo quase que tão logo quaisquer das pessoas comesçassem” (p. 215). Ela mesma não fora a nenhuma passeata, afirmando que Luke “disse que seria inútil e que eu tinha que pensar a respeito deles, minha família, ele e ela” (p. 215). No terceiro episódio da série (“*Late*”), no entanto, June é vista em uma passeata — não muito numerosa, dispersada a tiros e bombas, mas, ainda assim, contando com sua presença — ao menos no começo, June encara de frente os homens armados pertencentes à “polícia ou o exército, ou fossem lá quem fossem”.

Outro momento significativo diz respeito aos “Salvamentos”, presentes na seção XIV do romance, sua penúltima. Offred é forçada a participar de dois rituais instituídos por Gilead; o primeiro deles é a execução por enforcamento de outra Aia, cujo suposto crime não é explicado pelo regime devido à conclusão de que “uma revelação tão pública, especialmente quando televisionada, é invariavelmente seguida por uma erupção [...] de crimes exatamente similares” (ATWOOD, 2017b, p. 324). Offred revela que já participara deste ritual outras vezes, e faz o que é esperado dela: “me inclinei para a frente para tocar na corda diante de mim, ao mesmo tempo que as outras, com as duas mãos, a corda felpuda, pegajosa de alcatrão sob o sol quente, então pus a mão no coração para mostrar minha unidade com as Salvadoras e meu consentimento, e minha cumplicidade na morte dessa mulher” (ATWOOD, 2017b, p. 325). Com a morte da mulher, quando seus pés param de se mexer, Offred chega à conclusão de que não quer mais assistir àquela cena: “em vez disso olho para a grama. Descrevo a corda” (p. 325). Sua maneira de descrever a cena, enfocando a corda, lembra um momento central em sua narrativa: durante a Cerimônia — quando as Aias devem se deitar entre as pernas da Esposa e ser penetradas pelo Comandante nos dias férteis de seu ciclo menstrual —, ela afirma que em momentos como esse é preciso se distanciar e *descrever*, e este distanciamento é uma estratégia frequentemente adotada em sua narrativa, abordada na crítica de Nussbaum (2017), quando esta cita a “sensação de entorpecimento” de Offred ou afirma que “ela é até mesmo um tanto fria”.

Offred, no entanto, não consegue manter o mesmo distanciamento no ritual seguinte, a Particicução, uma execução coletiva que passa pelas mãos das Aias – neste caso, a execução de um homem que o regime afirma ter estuprado duas Aias, uma delas grávida, cujo bebê depois morrerá. Embora a primeira reação de June seja a de querer “rasgar, arrancar os olhos, despedaçar” (ATWOOD, 2017b, p. 328), ao olhar para o homem quase irreconhecível, ela pensa que poderia ter sido Luke em seu lugar, ou Nick; Offred, por fim, não consegue participar da execução, ficando para trás e expondo a si mesma a algum risco, se houvesse alguém prestando atenção na cena caótica — mas não havia. Na série, os dois rituais são separados no tempo. A Particicução ocorre no episódio inicial, e vemos June como a primeira das Aias a golpear o homem, levando a cabo toda sua vontade de rasgar ou despedaçar. O Salvamento, no entanto, não acontece até o último episódio da temporada,

“Night”, e ocorre de maneira completamente diferente; ao invés de uma anônima, a acusada é Janine, uma das Aias que conhecemos e acompanhamos em seu desespero desde o episódio inicial. Neste Salvamento, a morte deve ocorrer por apedrejamento, mas Offred é a primeira a se recusar a executar o que lhe é imposto, liderando todas as Aias a fazerem o mesmo. Ao menos momentaneamente, sendo muitas — e um bem valioso enquanto mulheres férteis —, elas conseguem escapar sem nenhuma consequência. Da Particicção até o Salvamento, portanto, vemos uma June cada vez mais desafiadora.

OS POSFÁCIOS MUSICAIS DE *THE HANDMAID’S TALE*

No universo de *The Handmaid’s Tale*, o acesso à arte, à criatividade e às formas de expressão humana é extremamente limitado. Enquanto a trilha sonora instrumental da série (contando com composições originais do músico americano Adam Taylor e com composições anteriores dos islandeses Jóhann Jóhannsson e Hildur Guðnadóttir) é bastante presente, a fim de elevar e exacerbar as emoções representadas, o uso de canções é bastante esparso, por vezes limitado aos flashbacks que retratam a vida de June antes de Gilead e aos créditos finais. É uma estratégia significativa à sua própria maneira. Jen Chaney (2017) sugere que “ao final de cada episódio, [a ânsia por uma rebelião contra o sistema opressivo] está acumulada em um grau tão intenso que ela precisa ser liberada. Já que as personagens não podem fazer isso, a música intervém para fazer o trabalho”. Philip Cosores (2017) propõe que, apesar de termos algum acesso à interioridade de June através do uso dos voice-overs, dependemos principalmente de “lábios que tremem, olhares compartilhados e longos silêncios para analisar o que as personagens estão pensando quando tudo o que elas sentem deveria ser mantido em seu interior”. Para Cosores, a série se utiliza de escolhas musicais “ambiciosas” para poder falar através da música.

Os créditos finais não representam o único uso de canções populares na série: nas sequências discutidas na seção anterior — os protestos e o Salvamento —, a música tem papel proeminente: a rebelião que June lidera no Salvamento é seguida por *Feeling Good*, canção de letra extremamente significativa de Nina Simone, e os protestos são apresentados ao som de um remix do clássico oitentista do grupo Blondie *Heart of Glass*, cujos vocais são isolados e contrastados com uma melancólica composição de Philip Glass no violino. O uso de *Heart of Glass* como trilha sonora de protestos violentamente reprimidos foi objeto de algumas discussões na crítica especializada: enquanto Cosores (2017) lembra que a canção é, no fundo, uma expressão do sentimento de perda — especialmente no remix, que retira “toda a alegria da melodia que nos é familiar” — Judy Berman (2017) considera música e visuais “totalmente incompatíveis” em cena, com uma canção fora de lugar dominando-a “sem acrescentar nada aos visuais, que seriam impressionantes sem ela”. Berman não considera, no entanto, que num universo em que tantas de nossas canções mais familiares sobre perda são concebidas dentro do contexto romântico, *The Handmaid’s Tale* com frequência busca trazer um novo significado para tais canções a fim de refletir a relação do indivíduo com suas próprias ideias quanto à segurança e estabilidade da democracia: o “coração de vidro” sobre o qual canta Debbie Harry também é uma boa metáfora, em toda a sua fragilidade, para a percepção de uma cidadã americana, que vê sua nação como a terra dos livres, lar dos corajosos, ao enxergar liberdade e bravura se esvaírem com tanta facilidade. A familiaridade foi uma das questões importantes na seleção de trilha sonora, segundo o supervisor de música Michael Perlmutter, para quem o papel da trilha também era lembrar que “houve outra vida antes [de Gilead]” e levar o espectador de volta ao passado de June (FERNANDEZ, 2017).

Apesar da relevância, portanto, dos esparsos usos de música dentro dos episódios, o foco da análise realizada a seguir será dado às canções utilizadas nos créditos finais. Jason Mittell, em sua *Poética do storytelling da televisão contemporânea* (2015), aponta que a estrutura essencial da forma seriada é um sistema temporal com vários fascículos que são apresentados separadamente ao longo do tempo, entre os quais existem lacunas; para o autor, são estas lacunas que definem a narrativa seriada, essenciais para o entendimento deste tipo de narrativa como uma experiência regular. Nesse espaço, o espectador tem a oportunidade de refletir tanto sobre o que foi assistido até então quanto de

conjecturar sobre o que virá depois, uma pergunta importante para o engajamento com uma narrativa que se constrói e demanda atenção e interesse ao longo do tempo. Mittell também enfatiza a importância dos marcadores da narrativa seriada, que são para ele o aspecto mais crucial para balancear as formas serial e episódica que coexistem na mesma narrativa: os trechos de abertura (como recapitulações de momentos passados e créditos iniciais) e fechamento (como créditos finais e cenas dos próximos episódios) de cada episódio, demarcando seus limites. É a partir desta reflexão de Mittell que Annette Davison desenvolve sua noção de “posfácio musical” como elemento significativo do episódio televisivo. Citando a teórica Anahid Kassabian, Davison afirma que o uso de canções pré-existentes como trilha sonora abre as possibilidades de interpretação, pois dá espaço para que a história pessoal de cada membro do público participe do processo de interpretação. A estratégia do posfácio musical, portanto, “torna ‘complexo’ um elemento formal que, historicamente, tende a permanecer inalterado uma vez que esteja estabelecido” (DAVISON, 2014, p. 205). A tabela I segue o modelo proposto por Davison ao listar as escolhas musicais que acompanham os créditos finais de episódio da primeira temporada de *The Handmaid’s Tale*, bem como sua localização dentro de cada episódio. Todos os usos listados abaixo são exemplos de usos de música não-diegéticos.

Tabela I – créditos finais da primeira temporada de *The Handmaid’s Tale*

Episódio	Localização	Título
“Offred” (1.01)	Depois do <i>fade</i>	“ <i>You Don’t Own Me</i> ”, Lesley Gore (1963)
“ <i>Birth Day</i> ” (1.02)	Antes do <i>fade</i> (pausa abrupta) e repetição do início depois do <i>fade</i>	“ <i>Don’t You (Forget About Me)</i> ”, <i>Simple Minds</i> (1985)
“ <i>Late</i> ” (1.03)	Antes do <i>fade</i>	“ <i>Waiting for Something</i> ”, Jay Reatard (2006)
“ <i>Nolite te bastardes carborundorum</i> ” (1.04)	Depois do <i>fade</i>	Cantar de pássaros, vento, chuva
“ <i>Faithful</i> ” (1.05)	Depois do <i>fade</i>	“ <i>I Want a Little Sugar in My Bowl</i> ”, Nina Simone (1967)
“ <i>A Woman’s Place</i> ” (1.06)	Antes do <i>fade</i>	Trilha original (Adam Taylor)
“ <i>The Other Side</i> ” (1.07)	Antes do <i>fade</i>	“ <i>Nothing’s Gonna Hurt You Baby</i> ”, <i>Cigarettes After Sex</i> (2012)
“ <i>Jezebels</i> ” (1.08)	Depois do <i>fade</i>	Trilha original (Adam Taylor)
“ <i>The Bridge</i> ” (1.09)	Antes do <i>fade</i>	“ <i>Wrap Your Arms Around Me</i> ”, <i>The Knife</i> (2013)
“ <i>Night</i> ” (1.10)	Antes do <i>fade</i>	“ <i>American Girl</i> ”, <i>Tom Petty and the Heartbreakers</i> (1976)

Como é possível perceber na listagem acima, os posfácios musicais de *The Handmaid’s Tale* apresentam enorme variação, por vezes trazendo composições originais de Adam Taylor (“*A Woman’s Place*”, “*Jezebels*”), por vezes canções com muitas décadas de história (“*Offred*”, “*Faithful*”, “*Night*”) e inerentemente associados com outros produtos culturais populares (“*Birth Day*”), por vezes canções bastante recentes (“*Late*”, “*The Other Side*”, “*The Bridge*”) de diferentes gêneros. Um dos episódios (“*Nolite Te Bastardes Carborundorum*”) na realidade não tem trilha musical alguma; neste caso, os créditos são acompanhados exclusivamente por diversos sons da natureza, como pássaros, vento e chuva. Segundo Davison, a prática do posfácio musical permite que os produtores enfatizem um episódio ao, por exemplo, optar por uma alternativa diferente à música. No contexto deste episódio, no qual June passa treze dias presa em um único cômodo — condição imposta pela Esposa do Comandante depois de descobrir que a Aia não estava grávida como

acreditava estar —, os sons do mundo natural são extremamente significativos. Com a primeira aparição da frase em falso latim que leitores de Atwood popularizaram ao longo das décadas, June também tem sua primeira oportunidade de manipular, ainda que sutilmente, o Comandante em seu favor. Ao compreender que ele gostaria que sua Aia considerasse sua vida “suportável”, diferentemente da Offred anterior, que tirara a própria vida, June pede, indiretamente, que ele intervenha na punição da Esposa, e ela finalmente é libertada.

Embora as canções empregadas em episódios como “*Birth Day*” (discutida em Chaney, 2017, em um viés positivo, e Berman, 2017, em um negativo), “*Faithful*” (discutida por Michael Perlmutter em Fernandez, 2017) e “*The Bridge*” (explorada em Getz, 2017) representem usos de música muito ricos e empregando estratégias bastante diferentes, esta seção se aterá aos episódios “Offred” e “*Night*” e suas respectivas escolhas, a canção “*You Don’t Own Me*”, de Lesley Gore, lançada em 1963, e “*American Girl*”, da banda *Tom Petty and the Heartbreakers*, lançada em 1976, no bicentenário da Independência Americana. Os dois episódios foram selecionados para análise por serem o primeiro da série e o último da temporada — que, à época em que foi idealizado, também poderia potencialmente representar o último, uma vez que o anúncio de que a série continuaria em uma segunda temporada só ocorreu em maio de 2017. Para Mittell, um episódio piloto é aquele que “nos ensina como assistir à série e, ao fazê-lo, nos faz querer continuar assistindo” (2015, p. 56), de modo que ele é extremamente significativo, sendo também, para o autor, o mais atípico, pois precisa ser particularmente expositivo para apresentar as bases da série. O décimo episódio, que fecha a primeira temporada, foi selecionado pensando na importância das lacunas na narrativa seriada, as quais Mittell enfatiza diversas vezes: entre “*Night*” e “June”, que deu início à segunda temporada, foram dez meses de espera muito movimentados, com o grande *buzz* gerado pela série e por seu desempenho nas premiações americanas. Além disso, foi um período marcado por especulações, visto que, em linhas gerais, a primeira temporada lida com praticamente toda a linha temporal traçada pelo romance de Atwood, com exceção de seu epílogo. Ainda que cada episódio televisivo seja significativo e passível de ser entendido enquanto entidade separada, como teoriza Kathryn VanArendonk (2019), “Offred” e “*Night*” têm peso especial dentro da série e, por isso, são enfocados nesta discussão.

“Offred” apresenta o espectador a Gilead — dramatizando rituais como a Cerimônia e a Particicção — e a June — cuja primeira aparição é durante sua tentativa frustrada de fuga ao lado do marido e da filha, cujos destinos são incertos, antes de ela ser capturada e levada para um centro de doutrinação e, enfim, para seu destino como Aia (acompanhamos June chegando a seu segundo posto, na casa dos Waterford, onde ela se torna Offred). Numa narrativa não-linear, o episódio mescla presente – a casa dos Waterford, no dia da Cerimônia — e ao menos três níveis de passado: o tempo antes de Gilead, o tempo no Centro Vermelho e os primeiros momentos de June na casa dos Waterford. Como discutido anteriormente, em sua primeira aparição como Offred no episódio, June enfatiza apenas que este não é seu nome verdadeiro, que agora é proibido, sem revelá-lo ao espectador. Tal informação, no entanto, será revelada ao final do episódio, depois que June afirma em seu *voice-over* que “nada pode mudar, tudo precisa parecer igual, porque pretendo sobreviver por ela. Seu nome é Hannah”. June descobre, através de sua parceira de compras, Ofglen, que existe um Olho — membro de uma espécie de polícia secreta de Gilead — na casa dos Waterford, o que tem, para ela, dois significados: que está sendo observada e que Ofglen tem informações que não deveria ter. June também descobre que já não está mais tão sozinha, pois Ofglen, assim como ela, também não é uma verdadeira crente em relação à doutrina que Gilead transformou em lei. A cena que fecha o episódio é, visualmente, um espelho de nosso primeiro vislumbre de Offred: em ambos os casos, ela está sentada à janela de seu quarto, banhada pela luz natural que consegue atravessar as cortinas. Mas, conforme a câmera se aproxima de seu rosto, seus olhos já não estão mais baixos, olhando para o chão. Ao reafirmar seu nome, sua identidade, seu status como pessoa, June ergue os olhos e, após o *fade*, ouvimos os primeiros acordes de “*You Don’t Own Me*”.

Gravada quando Lesley Gore tinha apenas dezessete anos, “*You Don’t Own Me*” tornou-se, ao longo das décadas, um hino do movimento das mulheres, especialmente no contexto norte-americano. A letra, endereçada a um interlocutor do sexo masculino, traz um eu-lírico que reafirma

sua independência — “*you don’t own me / I’m not just one of your many toys*” — e faz um pedido incisivo — “*don’t tell me what to do / don’t tell me what to say*” (GORE, 1963). A canção, ironicamente, teve dois homens como compositores, David White e John Madara; Madara ligou a inspiração da dupla para escrever a canção diretamente à sua percepção do papel limitado das mulheres na sociedade e na cultura norte-americana da época e da opressão dos negros, num contexto de luta por direitos civis (ULABY, 2019). Gore, por sua vez, dedicou sua vida e sua fama, até a data de sua morte, a causas progressistas — Peter Rothberg (2015), por exemplo, cita seu voluntariado na campanha presidencial do democrata Robert Kennedy, sua condenação pública da pena de morte, sua dedicação à visibilidade da causa LGBT e seu apoio à luta das mulheres por direitos reprodutivos. Em 2012, Gore participou de uma campanha em que sua canção era utilizada para incentivar o voto feminino e questionar as políticas pretendidas pelo então candidato republicano à presidência Mitt Romney (YOU DON’T OWN ME, 2012). Considerando todos os usos políticos a que “*You Don’t Own Me*” serviu, Neda Ulaby (2019) descreve a canção como uma “resposta ativa contra a impotência, seja em um relacionamento, no trabalho ou como cidadão”.

Embora a letra de “*You Don’t Own Me*” exista, em sua superfície, no contexto de um relacionamento romântico — evidente em versos como “*don’t say I can’t go with other boys*” e “*please, when I go out with you, don’t put me on display*” (GORE, 1963) —, as inspirações, os usos e a resposta à canção demonstram que ela pode ser entendida como uma resposta e uma autoafirmação em uma gama mais ampla de cenários. Quando a canção toca nos créditos finais de “*Offred*”, ela é, assim como “*Heart of Glass*”, repensada para refletir a relação do indivíduo (June) com o Estado (neste caso, Gilead). Nesse momento, June ainda não agiu ou se rebelou efetivamente contra Gilead de nenhuma maneira significativa. Mas ao insistir que seu nome não é Offred, mas June, ao erguer os olhos e se recusar a mantê-los baixos, como deve fazer uma Aia bem comportada, June começa a demonstrar que está disposta a questionar a realidade em que é forçada a viver e lutar para mudá-la, culminando na personagem que se recusará a participar de um ritual cruel de execução em “*Night*”. Se o episódio piloto é aquele que ensina ao espectador como assistir a uma série, como afirma Jason Mittell (2015), o uso de “*You Don’t Own Me*” ao seu final manda um recado claro: pode parecer que Gilead tem total domínio sobre nossa protagonista, mas isso não é verdade — prepare-se para vê-la lutar. Para Michael Perlmutter, não foi uma questão importante questionar se a escolha seria um pouco óbvia demais — pelo papel que a canção tem na cultura e em sua relação com o movimento das mulheres —, pois ele não conseguia imaginar nenhuma outra maneira de fechar o primeiro episódio (FERNANDEZ, 2017).

Em “*Night*”, vemos uma June que vive em um contexto muito diferente daquele em que se encontrava em “*Offred*”. June já sabe o que é importante e como manipular — não sem enorme custo emocional — o Comandante e Serena Joy, encontrou algum alento em sua vida na casa dos Waterford em seu relacionamento com Nick — com quem enfim pôde compartilhar seu verdadeiro nome em voz alta —, descobriu que seu marido está vivo e acabou de participar de sua primeira missão como membro da Mayday, resistência organizada dentro de Gilead. Ao longo do décimo episódio, June descobre estar grávida — e, portanto, em mais segurança do que estivera até então —, tem contato com uma série de cartas de mulheres oprimidas por Gilead que conseguiram colocar no papel suas histórias, descobre que sua filha está viva, lidera uma rebelião de Aias e, ao fim, deixa a casa dos Waterford acreditando na promessa de Nick de que estaria sendo escoltada para fora de lá por agentes da resistência. June deixa a casa repetindo as palavras finais da narradora do romance de Atwood: “Se isto é meu fim ou um novo começo, não tenho como saber: eu me entreguei às mãos de desconhecidos; porque não há outro jeito. E assim eu entro, embarco na escuridão ali dentro; ou então na luz.” (ATWOOD, 2017b, p. 347). O final de *Offred* fica em aberto, como é bastante característico na escrita de Atwood: Coral Ann Howells afirma que seus romances “são caracterizados por sua recusa em invocar qualquer tipo de autoridade final, e seus finais em aberto resistem a conclusões, preferindo oferecer hesitação, ausência e silêncio ao pairarem à beira de novas possibilidades” (apud MACPHERSON, 2010, p. 160). Embora a mera existência do relato de *Offred* indique que ela teria sobrevivido ao menos tempo suficiente para fazê-lo a partir de algum lugar seguro, não temos nenhuma resposta definitiva sobre seu destino; sabemos apenas, a partir do epílogo, um registro do

ano 2195, que o regime de Gilead encontrou seu fim. Em “*Night*”, as palavras finais da narrativa de Offred, agora no *voice-over* de June, são seguidas pela canção “*American Girl*”.

Descrita como “praticamente parte do cânone literário americano” nos dias atuais (UNTERBERGER, 2017), “*American Girl*” conta a história, em terceira pessoa, de uma garota que “não podia deixar de pensar que existia mais vida em algum outro lugar”, que, “ainda que precisasse morrer tentando” correria atrás da promessa de que haveria algo mais esperando por ela (TOM PETTY..., 1976). Tom Petty a considerava “a primeira parte de uma longa série de canções sobre pessoas que anseiam por algo que seja maior do que sua existência atual” (EDWARDS, 2017), alguém que “procurava forças para seguir em frente — e encontra” (WEINGERTEN et al., 2017). Assim como a narrativa de Offred no romance de Atwood, a história da garota americana fica em aberto ao final da canção, mas o poder de sua melodia até o final sugere que isso não é tão importante. Para Gavin Edwards (2017), as histórias agrídoces, até mesmo de derrota, que Petty gostava de contar em suas músicas “parecem alegres de qualquer maneira”, não só por causa do som dos *Heartbreakers*, “mas porque Tom Petty apreciava mais a batalha do que a vitória”.

A história de June, ao final da primeira temporada de *The Handmaid’s Tale*, também fica em aberto, mas quando temos nosso último vislumbre dela e a canção dos *Heartbreakers* toca, a ênfase é dada a sua resiliência, sua crença na promessa de que existe algo mais, de que vale à pena desafiar um sistema opressivo e cruel como ela acabara de fazer ao se recusar terminantemente a participar da execução de Janine, ainda que o desafio pudesse representar seu fim — “ainda que tivesse de morrer tentando”, como diz Tom Petty, havia uma promessa que ela manteria viva. A imagem que conclui a temporada é de uma June vitoriosa, que, espelhando o fechamento do primeiro episódio, termina erguendo os olhos novamente quando a câmera se aproxima, mas dessa vez encarando-a de frente, assim como acabara de encarar as regras de Gilead. Em suas próprias palavras, ela tentara “mudar o mundo, mesmo que só um pouco”, por Hannah, sua filha — Hannah não conseguiria se lembrar, mas ela também era uma “garota americana” que nascera em um mundo diferente daquele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, buscou-se discutir brevemente o uso de canções preexistentes como um criador de significados dentro de uma obra audiovisual. Enfatizando-se o uso da música nos créditos finais dos episódios de uma narrativa seriada, como uma espécie de “posfácio” para cada um deles enquanto unidade ao mesmo tempo independente e diretamente ligada a outras unidades de mesma natureza, buscou-se destacar a importância de destinar a devida atenção aos aspectos formais da construção de uma narrativa televisiva seriada, que se constitui como essencialmente diferente das formas do cinema e da literatura, por exemplo.

Enquanto obra adaptada, a série de televisão *The Handmaid’s Tale* e seu uso de música também ajudam a mostrar a adaptação como intimamente ligada a uma obra anterior — neste caso, o romance de Margaret Atwood — e, ao mesmo tempo, como uma nova obra, resultado de um processo criativo pensado em um novo formato, com objetivos próprios. Buscou-se enfatizar as diferentes abordagens em relação à caracterização da protagonista no romance e na série, a fim de reafirmá-las como obras independentes, com enfoque em um dos diversos elementos que ajudam a constituir uma personagem e uma narrativa televisivas. Em entrevistas à época do lançamento de *The Handmaid’s Tale*, seus idealizadores e realizadores afirmaram, mais de uma vez, que esperavam que sua obra tivesse um impacto social, que a resiliência de June inspirasse o público (LEE, 2017), e, nesse sentido, canções como “*You Don’t Own Me*” e “*American Girl*” — com seus significados e seus usos muito anteriores à realização dessa obra em particular — só têm a acrescentar. Buscou-se discutir, portanto, um modo de interpretar de que maneira o fazem.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, M. *Introduction*. In: ATWOOD, Margaret. *The Handmaid’s Tale*. Londres: Vintage, 2017a.

- ATWOOD, M. **O Conto da Aia**. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017b.
- BARBÉ-HAMMER, S. *The World as It Will Be? Female Satire and the Technology of Power in "The Handmaid's Tale"*. **Modern Language Studies**, v. 20, n. 2, p. 39-49, 1990.
- BERMAN, J. *'The Handmaid's Tale' Is So Much Smarter Than Its Soundtrack*. **Pitchfork**, 4 maio 2017. Disponível em: <<https://pitchfork.com/thepitch/1507-the-handmaids-tale-is-so-much-smarter-than-its-soundtrack>>. Acesso em: 18 out. 2019.
- CHANEY, J. *The Handmaid's Tale's Closing Songs Are Slyly Genius*. **Vulture**, 5 maio 2017. Disponível em: <<https://www.vulture.com/2017/05/handmaids-ales-closing-songs.html>>. Acesso em: 22 nov. 2019.
- COSORES, P. *The Handmaid's Tale Speaks Through Pop Music*. **Consequence of Sound**, 26 abr. 2017. Disponível em: <<https://consequenceofsound.net/2017/04/the-handmaids-tale-speaks-through-pop-music>>. Acesso em: 18 out. 2019.
- D'ADDARIO, D. *Review: On The Handmaid's Tale, TV's Great New Heroine Is Born*. **Time**, 13 abr. 2017. Disponível em: <<http://time.com/4732788/handmaids-tale-review>>. Acesso em: 24 nov. 2019.
- DAILY BILLBOARD**. *The Handmaid's Tale TV remake billboards...* 24 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.dailybillboardblog.com/2017/04/the-handmaids-tale-tv-remake-billboards.html>>. Acesso em: 21 nov. 2019.
- DAVISON, A. *The End is Nigh: Music Postfaces and End-Credit Sequences in Contemporary Television Serials*. **Music, Sound, and the Moving Image**, v. 8, n. 2, p. 195-215, 2014.
- DOPP, J. *Subject-position as victim-position in The Handmaid's Tale*. **Studies in Canadian Literature**, v. 19, n. 1, 1994.
- EDWARDS, G. *'American Girl' Sums Up Everything Great About Tom Petty*. **Billboard**, 6 out. 2017. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/rock/7989328/tom-petty-summed-up-everything-great-american-girl>>. Acesso em: 17 out. 2019.
- FERNANDEZ, M. E. *How 'The Handmaid's Tale' picked each of its songs*. **SBS**, 21 jul. 2017. Disponível em: <<https://www.sbs.com.au/guide/article/2017/07/06/how-handmaids-tale-picked-each-its-songs>>. Acesso em: 18 out. 2019.
- GETZ, D. *The End Credits Song In "The Handmaid's Tale" Episode 9 Epitomizes Moira's Spirit*. **Bustle**, 7 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.bustle.com/p/the-end-credits-song-in-the-handmaids-tale-episode-9-epitomizes-moiras-spirit-62893>>. Acesso em: 22 nov. 2019.
- GORE, L. **You Don't Own Me**. Lesley Gore Sings of Mixed-Up Hearts, Mercury Records [1963]. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/7ngRS53kqxLcEt9Pythc5d>>. Acesso em: 23 nov. 2019.
- HOGSETTE, D. S. *Margaret Atwood's Rhetorical Epilogue in The Handmaid's Tale: The Reader's Role in Empowering Offred's Speech Act*. **Critique: Studies in Contemporary Fiction**, v. 38, n. 4, p. 262-278, 1997.
- HUTCHEON, L.; O'FLYANN, S. **A Theory of Adaptation**. 2. ed. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2013.
- LEE, A. *'Handmaid's Tale' Cast and Boss on Eerie Parallels to Trump's America*. **The Hollywood Reporter**, 24 maio 2017. Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/news/handmaids-tale-cast-boss-eerie-parallels-trumps-america-1006299>>. Acesso em: 29 mar. 2018.
- MACPHERSON, H. S. **The Cambridge Introduction to Margaret Atwood**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. (ebook)
- MITTELL, J. **Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling**. Nova Iorque/Londres: New York University Press, 2015.

- NEUMAN, S. C. 'Just a Backlash': Margaret Atwood, Feminism, and *The Handmaid's Tale*. *University of Toronto Quarterly*, v. 75, n. 3, p. 857-868, 2006.
- NUSSBAUM, E. A cunning adaptation of "The Handmaid's Tale". *The New Yorker*, 22 maio 2017. Disponível em: <[newyorker.com/magazine/2017/05/22/a-cunning-adaptation-of-the-handmaids-tale](https://www.newyorker.com/magazine/2017/05/22/a-cunning-adaptation-of-the-handmaids-tale)>. Acesso em: 17 jul. 2019.
- ONSTAD, K. 'The Handmaid's Tale': A Newly Resonant Dystopia Comes to TV. *The New York Times*, 20 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/04/20/arts/television/the-handmaids-tale-elisabeth-moss-samira-wiley-margaret-atwood-hulu.html>>. Acesso em: 21 nov. 2019.
- ROTHBERG, P. Why We'll Remember Lesley Gore. *The Nation*, 19 fev. 2015. Disponível em: <<https://www.thenation.com/article/why-well-remember-lesley-gore>>. Acesso em: 17 out. 2019.
- THE HANDMAID'S TALE**. Primeira temporada. Criada por: Bruce Miller. Direção: Reed Morano, Mike Barker, Floria Sigismondi, Kate Dennis, Kari Skogland. Roteiro: Bruce Miller, Leila Gerstein, Dorothy Fortenberry, Wendy Straker Hauser, Lynn Renee Maxcy, Kira Snyder, Erich Tuchman. EUA: MGM/Hulu, 2017.
- TOM PETTY AND THE HEARTBREAKERS**. *American Girl*. Gone Gator Records [1976]. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/7MRyJPksH3G2cXHN8UKYzP>>. Acesso em: 23 nov. 2019.
- ULABY, N. 'You Don't Own Me,' A Feminist Anthem with Civil Rights Roots, Is All About Empathy. *NPR*, 26 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.npr.org/2019/06/26/735819094/lesley-gore-you-dont-own-me-american-anthem>>. Acesso em: 17 out. 2019.
- UNTERBERGER, A. Critic's Picks: The 20 Greatest Tom Petty Songs. *The Hollywood Reporter*, 3 out. 2017. Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/news/20-greatest-tom-petty-songs-critics-picks-1045337>>. Acesso em: 17 out. 2019.
- VANARENDONK, K. Theorizing the Television Episode. *Narrative*, v. 27, n. 1, p. 65-82, 2019.
- VANDERWERFF, E. T; GRADY, C. The Handmaid's Tale season 1, episode 5: "Faithful" tries to add romance to the show, with mixed results. *Vox*, 10 maio 2017. Disponível em: <[vox.com/culture/2017/5/10/15601756/the-handmaids-tale-episode-5-recap-faithful](https://www.vox.com/culture/2017/5/10/15601756/the-handmaids-tale-episode-5-recap-faithful)>. Acesso em: 17 jul. 2019.
- VINEYARD, J. Margaret Atwood Annotates Season 1 of 'The Handmaid's Tale'. *Watching*, 14 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/06/14/watching/the-handmaids-tale-tv-finale-margaret-atwood.html>>. Acesso em: 29 mar. 2018.
- WAGNER-LAWLOR, J. A. From Irony to Affiliation in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. *Critique: Studies in contemporary fiction*, v. 45, n. 1, p. 83-96, 2003.
- WEINGARTEN, C. R. et al. Tom Petty's 50 Greatest Songs. *Rolling Stone*, 2 out. 2017. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/music-lists/tom-pettys-50-greatest-songs-197807>>. Acesso em: 17 out. 2019.
- GORE, L. "You Don't Own Me" PSA [2012]. Disponível em: <<https://vimeo.com/51920265>>. Acesso em: 17 out. 2019.

COSTURAS COM A PALAVRA – A ESCRITA CRIATIVA NUMA PERSPECTIVA INTERDISCIPLINAR

*Sewing with the word – creative writing
from an interdisciplinary perspective*

Geysiane Andrade¹

As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. Ou, pelo menos, não era apenas isso. Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar.

Clarice Lispector, **Felicidade Clandestina** (1998)

Abstract: *This work aims to bring to light aspects and applications of Creative Writing from an interdisciplinary perspective. The proposition is an opportunity to read and discuss the contemporary panorama in an attempt to understand its complexity and how interdisciplinary practices can develop. There is an urgency to share and consolidate knowledge, to discuss aspects common to the various branches of knowledge and to explore this often unknown territory between them. In the contemporary academic landscape, interdisciplinarity serves as a bridge to a better understanding of the content and methods between the various disciplines, which interact in a mutual complementation. In this context, taking Creative Writing – an area that has been increasingly developed in Brazil – as a type of art, we seek to understand the specificities of the creative process, its various possibilities of connections, and how it develops through new technologies and new contemporary contexts. It is necessary to reflect on the expansion of the possibilities of this area, relating it to intermediality and interdisciplinarity. For this, the theories of the following authors will be used: Agamben (2009), Morin (1996; 2002), Pombo (2003; 2005), Salles (1998; 2014), Santaella (2007; 2008), Ostrower (1990; 2008), Dawson (2005; 2008), among others, turning the eyes to the way of thinking and teaching Creative Writing, besides the practices of creation. By analyzing the creative processes in an interdisciplinary way, it is possible to better understand the various languages and extend the theoretical and creative dialogues of writing with other areas, such as communication and the arts. It is also a possibility to understand new creative methodologies, thinking of creation as a network process closely linked to dynamics, uncertainty and multiplicity. All of this brings new challenges for the writer, but it also opens new doors and horizons, with greater creative freedom and opportunities for new redesigns and experimentation.*

Keywords: *creative writing; contemporaneity; interdisciplinarity; creation; creative process.*

Resumo: *Esse trabalho tem o objetivo de trazer à luz aspectos e aplicações da Escrita Criativa em uma perspectiva interdisciplinar. A proposição é uma oportunidade de realizar uma leitura e discutir o panorama contemporâneo, na tentativa de compreender sua complexidade e como se desenvolvem*

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras na área de concentração Escrita Criativa da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), de Porto Alegre / RS. | E-mail: <geysiaandrade@gmail.com>. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

as práticas interdisciplinares. Existe uma urgência em partilhar e consolidar o saber, em debater aspectos comuns aos diversos ramos do conhecimento e em explorar esse território, muitas vezes, desconhecido entre eles. No panorama acadêmico contemporâneo, a interdisciplinaridade serve como ponte para o melhor entendimento do conteúdo e métodos entre as várias disciplinas, que interagem numa complementação mútua. Nesse contexto, tomando a Escrita Criativa, área que vem se desenvolvendo cada vez mais no Brasil, como uma forma de arte, busca-se entender as especificidades do processo criativo, suas várias possibilidades de conexões, e como ele acontece de forma relacional, interdisciplinar e em rede, mediante às novas tecnologias e aos novos contextos contemporâneos. É preciso refletir sobre a expansão das possibilidades desse campo, relacionando-o à intermedialidade e à interdisciplinaridade. Para isso, serão utilizadas as teorias dos autores: Agamben (2009), Morin (1996; 2002), Pombo (2003; 2005), Salles (1998; 2014), Santaella (2007; 2008), Ostrower (1990; 2008), Dawson (2005; 2008), entre outros, voltando os olhares para a forma de pensar e ensinar a Escrita Criativa, além das práticas de criação. Ao analisar os processos criativos de forma interdisciplinar, é possível compreender melhor as várias linguagens e estender os diálogos teóricos e criativos da escrita com outras áreas, como a comunicação e as artes. Além de ser também uma possibilidade de perceber novas metodologias de criação, pensando-a como um processo em rede estreitamente ligado à dinamicidade, incerteza e multiplicidade. Tudo isso traz novos desafios ao escritor, mas também lhe abre portas e horizontes inéditos, com maior liberdade criativa e espaço para novos redesenhos e experimentações.

Palavras-Chave: escrita criativa; contemporaneidade; interdisciplinaridade; criação; processo criativo.

INTRODUÇÃO

A Escrita Criativa tem ganhado cada vez mais espaço em oficinas, cursos e, mais recentemente, na Academia. Este artigo tem o objetivo de apresentar algumas questões sobre o desenvolvimento da área em uma perspectiva interdisciplinar, a fim de discutir o panorama contemporâneo e compreender as especificidades dos processos criativos em escrita, trazendo sua estreita relação com outros campos do saber, como a comunicação e as artes visuais.

Para compreender a interdisciplinaridade, é preciso traçar o panorama contemporâneo, pensar no que Agamben (2009) vai chamar de contemporaneidade intempestiva, ou seja, um tempo de mudanças e do heterogêneo que rege o momento atual. Por isso, muitas vezes não conseguimos elucidar os questionamentos e resolver todos os problemas de uma forma unilateral. De acordo com Morin (1996), vivemos numa revolução paradigmática, que envolve uma mudança nas premissas do pensamento, nada está isolado no universo e tudo está em relação. Nesse contexto, Pombo (2003) lembra que a interdisciplinaridade surge como um esforço de superar a fragmentação do conhecimento, relacioná-lo com a realidade e os problemas da vida moderna para que então a ciência possa encontrar respostas para as muitas complexidades, impossíveis com essa divisão.

Há uma espécie de deslizamento e fluidez, na qual nada é limitado, tudo é variável e está em constante transformação. Com esse fluxo de mudanças, as linguagens também se fluidificam, o que Santaella (2007) dá o nome de linguagens líquidas. Dessa forma, como descreve a autora, nos novos tempos da comunicação móvel não há mais obstáculos, há liberdade na troca de informações, o que altera os modos de viver, criar e pensar. Assim, as formas de linguagem e escrita são moldadas para a sociedade globalizada. Surgem novos suportes de escrita, novas formas de se relacionar com a linguagem, novos temas e autores, encontrando-se também a Escrita Criativa nesse lugar de contaminação e hibridização. Derrubaram-se as barreiras do conhecimento. As linguagens deslizam-se umas para as outras, seja nas letras, nas artes ou na comunicação, aplicando a interdisciplinaridade numa troca de teorias e metodologias que dão origem a novos conceitos para entender as complexidades e também para desenvolver novos projetos criativos.

INTERDISCIPLINARIDADE E NOVAS PERSPECTIVAS DO CONHECIMENTO

Pensar a interdisciplinaridade é pensar antes na contemporaneidade. “O contemporâneo é o intempestivo”, escreveu Barthes em uma das anotações de seus cursos no *Collège de France* (citado por AGAMBEN, 2009, p. 58). Baseado ainda nos estudos de Nietzsche, Agamben (2009) ressalta o tempo das mudanças, do heterogêneo, do efêmero. A urgência que rege os tempos atuais, isso é o intempestivo. “A contemporaneidade é, portanto, uma singular relação com o próprio tempo, que se adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Desse modo, é importante entender essa relação temporal que mostra um presente que se projeta no passado, e o passado que responde às inquietações do agora.

Nessa emaranhada rede atual, que reflete esse espírito do tempo, dos espaços e do pensamento, o mundo dilata-se e torna-se inapreensível. Muitas vezes não é possível elucidar todos os questionamentos e resolver todos os mistérios. Para Morin (1996), essa revolução paradigmática envolve uma discussão sobre as antigas e as novas formas do pensamento, e que leva tempo:

Porque ao olhar o que temos ante os olhos somos capazes de concentrar o olhar num elemento, de ver o conjunto, de fazer uma panorâmica, de estabelecer a conexão entre diferentes coisas. Com nossos olhos somos capazes de ver de maneira complexa. Mas não somos capazes de pensar de maneira complexa. Creio que é nesse nível, no do pensamento pensante para onde é necessário dirigir-se no sentido de complexidade. (MORIN, 1996, p. 285)

De acordo com o autor, a complexidade é uma chave de leitura para os tempos atuais. E esse pensamento complexo não é onisciente ou completo, não abre todas as portas, está sempre no campo das incertezas, do acaso, da ordem e da desordem, onde está presente a dificuldade.

Nesse sentido, Pombo (2003) lembra que a tendência da ciência moderna (principalmente a partir do século XIX) foi a especialização. A partir do todo é possível conhecer a menor partícula — o todo é igual à soma das partes. Por isso, foi feita a divisão das várias disciplinas, possibilitando um procedimento analítico que deu origem a todos os conhecimentos que temos hoje nas diversas áreas. Contudo, tal divisão também trouxe consequências, como o fato de os especialistas, muitas vezes, se fecharem no seu campo de estudo, sem se abrirem aos novos conhecimentos ou até mesmo ignorando novas perspectivas de outras áreas; intensa competição entre os cientistas, demarcações de territórios em busca dos registros de patentes e reconhecimentos pessoais; e o fato de saberem cada vez mais de cada vez menos. Morin (2002, p. 11) se pergunta: “Por que estamos desarmados perante à complexidade?” e ele mesmo responde:

porque nossa educação nos ensinou a separar e isolar as coisas. Separamos seus objetos de seus contextos, separamos a realidade em disciplinas compartimentadas umas das outras. A realidade, no entanto, é feita de laços e interações, e nosso conhecimento é incapaz de perceber o *complexus* — aquilo que é tecido em conjunto. (MORIN, 2002, p. 11)

Segundo o autor, nada está isolado no universo, tudo está em relação. Então, especialmente a partir da segunda metade do século XX, o progresso da ciência deixou de ser pensado de forma linear, resultante de uma especialização cada vez mais profunda, passando, sobretudo, a depender cada vez mais da transferência de conceitos, métodos e problemas, do cruzamento de várias disciplinas. Por isso, a interdisciplinaridade surge como um esforço de superar a fragmentação do conhecimento, além de relacioná-lo com a realidade e os problemas da vida moderna, em uma tentativa de encontrar respostas para as muitas complexidades, impossíveis com essa divisão. É aquela que avança no sentido de combinação, de inter-relação e de costura, ou seja, necessita de um olhar transversal para a integração de conhecimento.

Inter, prefixo latino que exprime a ideia de “dentro”, “em meio”, “entre”, posição intermediária, dá sentido de relação, assim como os fios do tecido. A interdisciplinaridade serve como ponte, é um elo para o melhor entendimento de conteúdo e métodos entre as várias disciplinas, que

interagem numa complementação mútua. Contudo, a palavra interdisciplinaridade, assim como pluridisciplinaridade, multidisciplinaridade e transdisciplinaridade possuem como radical o mesmo termo “disciplina”, por isso, o que pode dar margem a dúvidas e usos equivocados. De tal modo, valem ser distinguidas. Sendo todas da mesma família,

devem ser pensadas num *continuum* que vai da coordenação à combinação e desta à fusão. Se juntarmos essa continuidade na forma de um *crescendum* de intensidade, teremos qualquer coisa desse gênero: do paralelismo *pluridisciplinar* ao perspectivismo e convergência *interdisciplinar* e, desta, ao holismo e unificação *transdisciplinar*. [...] (POMBO, 2003, p. 5)

A interdisciplinaridade faz valer então as ideias de convergência, da complementaridade, do cruzamento. Ajuda a conectar linguagens e técnicas diferentes, muitas vezes não lineares, mas na forma de um compartilhamento discursivo e em um espaço catalisador de ideias, no qual é possível questionar, discutir, unir (até mesmo de maneira inusitada) para, então, encontrar as melhores soluções teóricas e práticas. Não se pode mais excluir teorias quando o objetivo é entender certos fenômenos que muitos conceitos de disciplinas isoladas não conseguem elucidar. Assim, deixamos as raízes fasciculadas e verticais engessadas e estabelecemos uma conexão em rede, onde um ponto pode se conectar a qualquer outro, até formar o todo, como um rizoma.

Estamos a passar de um *esquema arborescente*, em que havia uma raiz, um tronco cartesiano que se eleva, majestoso, [...] e a avançar para um *modelo em rede, em complexíssima constelação*, em que deixa de haver hierarquias, ligações privilegiadas [...]. (POMBO, 2003, p. 11)

Desse modo, como pontua a autora, surgem novas disciplinas e novas práticas, no que decorre num alargamento do próprio conceito de ciência e na necessidade de reorganização das estruturas para seu aprendizado na universidade. Segundo Pombo (2005), o objetivo é criar oportunidades sérias para se pensar no que está a acontecer, tanto na esfera da produção, como na da transmissão do conhecimento. Procurar perceber a que corresponde o apelo interdisciplinar que atravessa a ciência contemporânea. É preciso criar circunstâncias e mecanismos que favoreçam a compreensão dos fenômenos interdisciplinares que estão a ocorrer na ciência e na universidade, por exemplo,

1) tornando viável a constituição e desenvolvimento dos novos campos interdisciplinares de investigação e ensino que o progresso do conhecimento científico requer; 2) promovendo o desenvolvimento de atitudes, hábitos e formas de trabalho interdisciplinares; 3) fomentando a prática de um ensino que promova uma integração dos saberes cada vez mais profunda; 4) apoiando a constituição de programas de investigação e de ensino em História das Ciências, em Epistemologia, em Filosofia das Ciências. (POMBO, 2005, p. 12)

É preciso, então, perceber que a interdisciplinaridade não é uma questão de moda, mas ela já acontece, está posta, quer queiramos, quer não. Logo, as transformações da contemporaneidade levam a entender que quanto mais puxamos a linha mais embolado fica, ou seja, quanto mais se procura o simples, mais complexidade se estende pelo caminho. Assim, é preciso compreender essa nova realidade, alargar as formas de pensar, inclusive os conceitos de interdisciplinaridade, porque, definitivamente, estamos em um mundo de mistura de fronteiras, os territórios devem ser unidos, apesar de outros muros estarem sendo construídos.

LINGUAGENS LÍQUIDAS

Nessa inter-relação, o contemporâneo é marca do pluralismo, do sujeito híbrido que passa a ocupar várias funções, relacionando-se com as novas tecnologias digitais e memórias eletrônicas, o que muda sua percepção de tempo, espaço e linguagem. Tudo isso abre ao artista e escritor novas possibilidades de criação, horizontes inéditos para a exploração de novas materialidades, visualidades ou até mesmo para a reinvenção de antigos meios. Graças aos novos *softwares*, ferramentas e tipos de computadores, é possível realizar experimentos com cores, luzes, formas e sons, além de escrever, editar e selecionar textos, facilitando os trabalhos e conteúdos no ambiente digital.

Os novos tempos trazem a marca da metamorfose, do estranhamento, das experiências estéticas, do cruzamento de materiais e dispositivos. Isto é, há uma espécie de deslizamento e fluidez, onde nada é limitado no tempo e no espaço, onde as formas e culturas são variáveis e estão em constante transformação. Como reflete Bauman (2011), tudo está em movimento no mundo, é o chamado mundo líquido: “Líquido porque, como todos os líquidos, ele jamais se imobiliza nem conserva sua forma por muito tempo. Tudo ou quase tudo em nosso mundo está sempre em mudança [...]” (BAUMAN, 2011, p. 7).

No fluxo das mudanças, dispositivos e informações, surgem novas estéticas que são variáveis e instáveis. Ao tentar descrever a cultura contemporânea e detectar suas características emergentes, Manovich (2006², *apud* SANTAELLA, 2008) deu o nome de “infoestética”, que sugere a estetização da informação, proveniente das reconfigurações digitais sobre as linguagens, formas e técnicas atuais. Ao que, por sua vez, Santaella (2007) dá o nome de “linguagens líquidas”:

Não há mais lugar, nenhum ponto de gravidade de antemão garantido para qualquer linguagem, pois todas entram na dança das instabilidades. Texto, imagem e som não são mais o que costumavam ser. Deslizam uns para os outros, sobrepõem-se, complementam-se, confraternizam, unem-se e separam-se, entrecruzam-se. Tornaram-se leves perambulantes. (SANTAELLA, 2008, p. 35)

Dessa forma, como descreve Santaella (2008), na era da comunicação móvel e das estéticas tecnológicas, não há mais obstáculos ou lugares fixos, surgem novas mídias e há liberdade na troca de informações. As linguagens, agora líquidas, estão na linha de continuidade e crescimento da complexidade das estéticas. As artes confraternizam-se e fluem umas para as outras: artesanato, desenho, pintura, fotografia, vídeo e texto. Muda-se os padrões de concepção de tempo, espaço, modos de viver, agir, pensar e criar, exigindo também novas abordagens para os processos criativos.

Na *web*, o usuário navega de aba em aba, clicando em textos que partem de outros textos (através dos hiperlinks), transformando a rede em um infinito hipertexto; assim, o escritor constrói seu itinerário criativo em uma multilinearidade cujas relações criativas só ele mesmo entende (VILLA-FORTE, 2019). O mundo contemporâneo, a cada momento, traz um bombardeio de informações vindas de revistas, jornais, televisões, notícias, palestras, filmes, livros, entre tantas outras fontes, que parecem ter sentidos isolados. Cabe a nós fazer a seleção e os diálogos possíveis dessas informações, pois a nova experiência de leitura, estudo e conhecimento influencia no modo como fazer.

O progresso da internet e dos meios de comunicação também fez com que mais pessoas e outras vozes pudessem ser ouvidas, surgiram novos temas e novas descobertas, um novo poder da palavra. Tudo isso influencia tanto no processo criativo ao escrever quanto na própria forma de pensar a escrita, trazendo grandes desafios aos escritores. As formas de linguagem e de escrita são alteradas e totalmente moldadas para a sociedade globalizada, mas também abrem horizontes inéditos ao artista e ao escritor, trazendo novas possibilidades, estilos, experimentações, redesenhos da linguagem e do processo criativo.

A ESCRITA CRIATIVA E A CRIAÇÃO EM REDE

A palavra está no campo híbrido hipertextual. “Texto” vem do latim *textus* e significa tecido. Um texto é, portanto, resultado do ato de tecer. As palavras se abraçam, formando uma rede de elementos que se conectam, conferindo corpo e estrutura a uma rede de sentidos; elas seriam, então, os fios que, entrelaçados, formam esse tecido. E o texto não é um mero agrupamento de palavras, mas ele é feito, urdido, numa coerência e coesão, recebendo unidade de acordo como seu objetivo. O texto é um dos dados primários, a raiz, para várias áreas, seja na filologia, na linguística, nos estudos literários, na escrita criativa, na comunicação, muitas vezes nas artes, entre outras áreas. Partindo do texto, todos os conhecimentos passeiam em várias direções: na elaboração de um romance, de um

² MANOVICH, L. The shape of information. Disponível em: <<http://www.manovich.net>>. Acesso em: 25 jan. 2007.

livro de poesia ou de contos, de uma matéria jornalística, na produção de conteúdo criativo para uma empresa ou para um projeto artístico. O texto é uma rede sem fim, nunca um tecido acabado. É uma trama viva que, mesmo editado, impresso ou publicado não se fecha em sua completude. As possibilidades e interações são inúmeras. Logo, a escrita é por natureza criativa e está em constante movimento, ganhando diversas formas e sentidos.

Salles (2014) afirma que a criação artística é marca da dinamicidade, em um ambiente de flexibilidade, mobilidade e plasticidade. A não linearidade, a incerteza e as múltiplas conexões levam ao conceito de rede, às diversas relações possíveis e infinitas possibilidades de obras que vão se modificando ao longo do processo. Adotar o paradigma de rede é pensar nos laços, na interconectividade, nas relações, como uma forma de lidar com a complexidade e suas consequências. Por isso, é importante entender o percurso criativo do artista ou escritor, percebendo seus rastros, gestos e anotações, mas também expandir o pensamento criador, compreendendo os movimentos de criação. É importante compreender a obra como um sistema aberto à troca de informações com seu ambiente, tempo, espaço, cultura e diversas áreas de conhecimento.

Ainda conforme Salles (2014), o processo de criação é relacional e, é preciso acrescentar, interdisciplinar. A obra será construída de acordo com as relações estabelecidas, que são singulares em cada processo. O percurso é intersemiótico, isto é, sua organização é feita de palavras, imagens, sons, corpo, gestualidade, etc., que compõem o tecido. Assim, os elementos já estão postos, importa como são colocados juntos, como são feitas as seleções, combinações e tessituras, ou seja, a maneira como são transformados. A partir de uma ideia é possível a desconstrução ou a resignificação, ter novas ideias, enfim, “criar é um estado de contínua metamorfose” (SALLES, 1998, p. 25).

Da mesma forma, segundo Ostrower (1990), a ação criativa origina-se nas diversas matérias com as quais se lida — seja de natureza física ou psíquica: ferro, vidro, cores, sons, ideias ou relações humanas —, que passam pela ação humana. Portanto, os processos de criação constituem essencialmente processos de transformação. As matérias, por sua vez, dão origem às linguagens, cada uma com suas específicas formas expressivas, que mostram não somente as características funcionais da criação, mas também uma visão do mundo. Cada linguagem, até mesmo a literatura, “usa as formas características de sua matéria no sentido simbólico das linguagens: transmitindo significados” (OSTROWER, 1990, p. 219). Desse modo,

criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, nesse ‘novo’, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. [...] Nas perguntas que o homem faz ou nas soluções que encontra ao agir, ao imaginar, ao sonhar, sempre o homem relaciona e forma. (OSTROWER, 2008, p. 9)

Sendo assim, é preciso pensar como se dão essas relações e transformações para a construção do texto criativo, principalmente no âmbito interdisciplinar. O escritor e professor Paul Dawson, em seu livro *Creative Writing and the New Humanities* (2005), já fazia uma proposta de pensar a Escrita Criativa não como prática ou sinônimo de literatura, mas como disciplina, um conjunto de conhecimentos e técnicas educacionais de formação e difusão desse conhecimento, voltado a escrita em suas diversas aplicações. A concepção do autor assinala para a importância da abertura da Escrita Criativa, desenhando um campo amplo no qual dialogam vários saberes — entre as letras, as artes (em suas diversas áreas), os estudos culturais e a comunicação —, para o desenvolvimento de práticas pedagógicas que recontextualizam o ensino na direção, não de um mero perspectivismo de conhecimentos, mas para convergência e prática interdisciplinar. Dawson (2005) complementa, ainda, que a Escrita Criativa é uma disciplina acadêmica e, como tal, deve contribuir para um diálogo entre a análise acadêmica, as demandas da sociedade e as políticas públicas. Para isso, uma pedagogia interdisciplinar e socialmente engajada deve ser concebida. Da mesma forma que os estudos literários se abriram a novos conhecimentos de outras áreas do saber, a Escrita Criativa também deve avançar nesse sentido, como afirma o autor em relação às universidades australianas:

as universidades australianas demonstram que os programas de Escrita Criativa não têm que ser concebidos como uma anomalia institucional existente em esplêndido isolamento dentro da universidade pós-moderna. A Escrita Criativa tem uma presença interdisciplinar na Austrália. (DAWSON, 2005, p. 158)

Para Dawson (2008), escrever não é um simples objeto de estudo independente e que não resulta simplesmente de uma abordagem teórica eclética para a prática de escrita, mas envolve uma investigação que depende da presença estrutural de outras disciplinas, especialmente os estudos literários e culturais. O que levanta ainda questões elementares, como “o que é literatura”, “o que é criatividade”, “o que é escrever”, e deixa a questão de interdisciplinaridade sempre aberta.

Neste sentido, Santos e Serra (2007) afirmam que a Escrita Criativa é também a forma como se escreve, mais livre, original e criativa. Ou seja, deve-se fugir dos caminhos habituais, tentar novas soluções para a compor um texto que vá interessar e cativar o leitor, com técnicas e formas distintas de acordo com campo na qual está inserida (seja na literatura, na comunicação, na arte ou em tantas outras áreas). Um dos objetivos da Escrita Criativa, enquanto disciplina, é dar maior liberdade aos praticantes, livrando-os de bloqueadores do processo criativo, para que assim se sintam abertos a escrever. É uma forma de escrever melhor e até de ler melhor, buscando o original.

A maioria dos programas de Escrita Criativa pelo mundo sustenta a forte aliança teórico-prática para a abordagem do exercício da produção e reflexão literária, além de reforçarem o caráter interdisciplinar dos cursos. Muitas vezes, a área de Escrita Criativa é integrada à escola de artes, e as aulas são alimentadas com conteúdos vindos da estética, da filosofia, da história e comunicação.

No Brasil, mesmo ainda não tão tradicionais quando no exterior, muitos cursos e oficinas de escrita criativa já trazem essa perspectiva interdisciplinar, compreendendo esse diálogo entre as áreas. Da mesma forma, as universidades e escolas também já estão nesse caminho, de justamente construir projetos, laboratórios e programas de ensino interdisciplinares, com professores com qualificação diversificada e com cursos flexíveis, nos quais os estudantes possam ser incentivados a encontrar seu próprio percurso entre as várias disciplinas e atividades que lhes são propostas.

Dessa forma, como lembra Calvino (1990, p. 127), “no momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralista e multifacetada do mundo”. Para isso, os escritores devem entender esses novos tempos das redes de multiplicidade e possibilidades e se lançarem aos novos desafios.

ARREIMATE

Sendo assim, o que se percebe é uma mudança na forma de pensar a escrita e as práticas de criação. A palavra está em um lugar de contaminação e hibridização, derrubaram-se as barreiras do conhecimento. As linguagens e formas de escrita deslizam umas para as outras, se imbricam, aplicando a interdisciplinaridade numa troca de teorias e metodologias que dão origem a novos conceitos para entender nossas complexidades diárias. O desejo de inovar e de criar suscita novas tipos de pesquisas que incentivem a capacidade criativa de transformar as perspectivas do conhecimento.

Portanto, é preciso pensar na expansão das possibilidades da Escrita Criativa, ampliando o olhar para os objetos de estudo, pensando a intermedialidade e interdisciplinaridade nas práticas de ensino, mas principalmente na criação. Ao refletir sobre os processos criativos de forma interdisciplinar, é possível entender melhor os processos em suas várias linguagens e estender os diálogos teóricos e criativos da escrita com outras artes e disciplinas. É uma possibilidade de perceber outras metodologias de criação, pensando-a como um processo em rede estreitamente ligado à multiplicidade das relações que a mantêm.

Em se tratando de processo criativo e tendo a escrita como uma forma de arte, é preciso pensar em como ensinar melhor suas técnicas, voltando-se também ao ambiente de criação, para que seja estimulado o potencial criativo e o desenvolvimento das habilidades dos alunos (para que tenham maior consciência de seu processo criativo e encontrem sua própria voz e marca autoral); deve-se,

além disso, construir uma metodologia de ensino adequada, buscando conhecimentos de vários campos, com incentivo à leitura, propiciando um espaço de liberdade, intercâmbio de informações e incentivo à criatividade.

Dessa forma, a troca de conhecimentos entre as várias áreas favorece o intercâmbio de ideias e de experiências, favorece o processo criativo e novos caminhos para o texto. Também se ampliam as áreas de atuação dos novos profissionais de escrita, que podem atuar em várias áreas, democratizam-se tanto o espaço para a reflexão quanto as práticas de ensino, em um ambiente menos engessado e mais livre para criar, além de ser uma oportunidade de melhor transmissão do conhecimento e de formação de novos autores críticos, que pensam e criam em rede. Assim, é importante a liberdade, o compartilhamento e a troca de ideias, caminhando na mesma direção.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BAUMAN, Z. **44 cartas ao mundo líquido**. Tradução de Vera Pereira. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DAWSON, P. *Creative writing and postmodern interdisciplinarity*. **Text Journal**. Sydney, v. 12. n. 1, 2008. Disponível em: <<http://www.textjournal.com.au/aprilo8/dawson.htm>>. Acesso em: 28 out. 2019.
- DAWSON, P. **Creative Writing and the New Humanities**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2005.
- MORIN, E. Complexidade e ética da solidariedade. In: CASTRO, G.; CARVALHO, E. de A.; ALMEIDA, M. da C. (org.). **Ensaio de complexidade**. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- MORIN, E. Epistemologia da complexidade In: SCHNITMAN, D. F. **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Porto Alegre. Artes Médicas: 1996.
- OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. 22 ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- OSTROWER, F. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- POMBO, O. Interdisciplinaridade e integração dos saberes. **Liinc em Revista**, v. 1, n. 1, p. 3 -15, mar. 2005.
- POMBO, O. Epistemologia da interdisciplinaridade. **Revista Ideação**, Foz do Iguaçu, v. 10, n. 1, p. 9-40, 2008.
- SALLES, C. A. **Redes da criação: Construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2014.
- SALLES, C. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.
- SANTAELLA, L. A estética das linguagens líquidas. In: SANTAELLA, L.; ARANTES, P. C. (org.). **Estéticas tecnológicas: Novos modos de sentir**. São Paulo: EDUC, 2008.
- SANTAELLA, L. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.
- SANTOS, M. F.; SERRA, E. **Quero ser escritor**. Alfragide: Oficina do Livro, 2007.
- VILLA-FORTE, L. **Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio / Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.

CENAS DE UM CASAMENTO: BERGMAN E AS SÉRIES DE TV

*Escenas de la vida conyugal: Bergman
y las series televisivas*

João Fabricio Flores da Cunha¹

Resumen: Las series televisivas han ganado creciente importancia en la cultura contemporánea gracias a innovaciones tecnológicas que han alterado la forma de consumo de estos productos mediáticos y a lo que parece ser una mayor complejidad del lenguaje audiovisual de esas series que ha sido desarrollada recientemente por una parte de ellas. Este artículo defiende la idea de que la miniserie que el director sueco Ingmar Bergman hizo para la televisión en 1973, **Escenas de la vida conyugal**, pronuncia elementos del lenguaje de algunas series de TV que surgieron alrededor del inicio del siglo XXI, como **Los Sopranos**, **The Wire**, **Breaking Bad** y **Mad Men**, que se caracterizan por una densidad y una profundidad de narrativa que parecían restringidas a otros medios, como la literatura y el cine, habiendo estado previamente ausentes de la televisión. Por lo tanto, la miniserie de Bergman puede ser vista como una importante precursora de dichas series. La fundamentación teórica de este trabajo es apoyada en el pensamiento de Vilém Flusser y de Marshall McLuhan. Intentamos reflexionar sobre *Escenas de la vida conyugal* y las series contemporáneas diacrónicamente, buscando, en la miniserie de Bergman, aspectos que iban a ser retomados por series televisivas en la virada del siglo.

Palabras-clave: comunicación; audiovisual; series televisivas; Ingmar Bergman; **Escenas de la vida conyugal**.

Resumo: Os seriados televisivos vêm ganhando crescente importância na cultura contemporânea a partir de inovações tecnológicas que alteraram a forma de consumo desses produtos midiáticos e do que parece ser uma maior complexidade da linguagem audiovisual dessas séries que vem sendo desenvolvida recentemente por parte delas. Este artigo defende a ideia de que a minissérie que o diretor sueco Ingmar Bergman realizou para a televisão em 1973, **Cenas de um casamento**, antecipa elementos da linguagem de determinadas séries de TV que surgiram por volta do início do século XXI, como **Os Sopranos**, **The Wire**, **Breaking Bad** e **Mad Men**, e que se caracterizam por uma densidade e uma profundidade da narrativa que pareciam restritas a outras mídias, como a literatura e o cinema, estando previamente ausentes da televisão. Assim, a minissérie de Bergman pode ser vista como uma importante precursora de tais séries. A fundamentação teórica deste trabalho é construída a partir do pensamento de Vilém Flusser e de Marshall McLuhan. Procuramos refletir sobre *Cenas de um casamento* e as séries contemporâneas diacronicamente, buscando, na minissérie de Bergman, aspectos que viriam a ser retomados por seriados televisivos a partir da virada do século.

Palavras-Chave: comunicação; audiovisual; seriados televisivos; Ingmar Bergman; **Cenas de um casamento**.

¹ Mestre em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: <jfloresdacunha@gmail.com>.

INTRODUÇÃO

Este trabalho defende a ideia de que a minissérie televisiva, realizada pelo cineasta sueco Ingmar Bergman (1918-2007) em 1973, **Cenas de um casamento**, pode ser compreendida como precursora de determinadas séries de TV atuais. Nossa hipótese é que **Cenas de um casamento** antecipa elementos da linguagem audiovisual de seriados como **Os Sopranos**, **The Wire**, **Breaking Bad** e **Mad Men**. Essas séries, realizadas nos Estados Unidos, nos últimos 15 anos,² compõem um quadro de *quality television* (ou televisão de qualidade) que vem sendo tratado informalmente como uma nova “era de ouro da televisão”³.

Essa minissérie de Bergman, que retrata o tortuoso percurso de um casal desde o momento em que sua aparente felicidade conjugal é exposta como farsa, passando pela infidelidade e culminando no divórcio, teve um enorme impacto na sociedade sueca. “Nas quartas-feiras à noite as ruas ficavam vazias, pois todos estavam em casa assistindo **Cenas de um casamento**”, lembra Birgitta Steene (FOUCHÉ, 2008, documento eletrônico não paginado), acadêmica especialista no trabalho do diretor. De fato, o número de divórcios aumentou drasticamente no país após a exibição da série. É difícil encontrar os dados exatos ou mesmo precisar que parcela desse fenômeno pode ser creditada à série, mas é comum ler em textos jornalísticos a informação de que a taxa de divórcios teria dobrado. No terceiro episódio de *Trespassing Bergman*⁴, o diretor sueco de origem chilena, Daniel Espinosa, afirma que houve um aumento de 50% nos divórcios nos seis meses seguintes à exibição da série.

Além desta introdução, na qual delinearíamos o propósito geral do trabalho, e das considerações finais, o corpo deste texto é composto por três partes: um segmento em que abordamos a importância dos seriados televisivos na cultura contemporânea; o referencial teórico, em que expomos ideias de Vilém Flusser e Marshall McLuhan⁵ com o objetivo de sustentar teoricamente nosso trabalho; e, finalmente, um segmento em que identificamos aspectos de **Cenas de um casamento** que, parecidos, permitem apontá-la como precursora das séries de TV atuais.

É preciso referir, ainda, que **Cenas de um casamento** foi lançada internacionalmente em uma versão editada para o cinema, de 2 horas e 47 minutos — a minissérie exibida originalmente na televisão sueca consistia de seis episódios⁶ com cerca de 50 minutos cada, totalizando quase 6 horas (é essa versão completa que utilizamos aqui como objeto de pesquisa). Há, portanto, mais de duas horas de material que ficaram de fora na versão para o cinema.

A distribuição internacional dessa versão editada se deveu à fama de Bergman, que já há duas décadas, desde **Verão com Monika** (1953), era amplamente conhecido e premiado fora da Suécia. A partir de filmes como **O Sétimo Selo** (1957), **Morangos Silvestres** (1957), **Persona** (1965) e **Gritos e Sussurros** (1972), o diretor foi reconhecido como um dos grandes expoentes do cinema de autor. Não havia hipótese de uma produção de Bergman não ser lançada internacionalmente; por isso, **Cenas de um casamento** precisava ir para o cinema.

² A enumeração dessas séries, que possivelmente sejam os maiores sucessos de público e de crítica do período, dá-se de forma indicativa; não exploraremos as especificidades de cada uma. As datas de realização desses seriados nos permitem identificar a virada do século como um marco inicial: *Os Sopranos* foi ao ar entre 1999 e 2007; *The Wire*, entre 2002 e 2008; *Breaking Bad*, entre 2008 e 2013; *Mad Men*, que se iniciou em 2007, encerrou-se em 2015.

³ O uso dessa expressão para se referir ao ambiente midiático-televisivo atual pode ser verificado em textos jornalísticos (cf. Carr, 2014). O que se identifica como primeira era de ouro da televisão nos Estados Unidos ocorreu entre as décadas de 40 e de 50, e diz respeito às produções ao vivo predominantes nessa época de desenvolvimento inicial do meio televisão.

⁴ Trata-se de uma série de 2013 de seis episódios que convida seis diretores — um por episódio — a visitar a cinemateca de Bergman, na casa em que ele vivia, na ilha de Fårö, na Suécia, para, a partir dos filmes que ali havia, discutir diversas questões relativas ao cinema.

⁵ Embora haja importantes diferenças entre o pensamento dos dois autores em determinados aspectos, aqui eles convergirão para um mesmo ponto, e irão fundamentar o argumento que tentaremos construir.

⁶ “Inocência e pânico”; “A arte de colocar as coisas por baixo do tapete”; “Paula”; “O vale de lágrimas”; “Os analfabetos”; e “No meio da noite em uma casa escura em algum lugar do mundo”.

Em sua autobiografia, Bergman (2013, p. 244) se refere à minissérie como um “filme de seis horas”. Na perspectiva com a qual trabalhamos aqui, no entanto, **Cenas de um casamento** não é pensada como cinema sendo exibido na televisão, mas como parte de um processo de formalização de uma linguagem audiovisual específica da televisão. Acreditamos que a minissérie de Bergman apontava, já no início dos anos 70, para potencialidades contidas no meio televisivo que seriam retomadas e trabalhadas mais claramente apenas a partir da virada do século XXI, em séries como as que referimos anteriormente. Nossa intenção é buscar em Bergman um possível precursor das séries de TV atuais e refletir sobre ambos diacronicamente.

AS SÉRIES DE TV NA CULTURA CONTEMPORÂNEA

Os seriados televisivos parecem ter ganho uma nova — e crescente — importância na cultura contemporânea. Uma série de desenvolvimentos tecnológicos alterou radicalmente a forma de consumo desses produtos midiáticos. As principais inovações podem ser reconhecidas, na primeira década do século, no lançamento de DVDs de temporadas dos seriados e nos downloads de episódios na internet, e, na década atual, na proliferação de serviços *on demand* como o *Netflix*. Embora não seja uma novidade tecnológica, a própria disseminação da TV a cabo, especialmente em países emergentes, como o Brasil, também pode ser vista como parte importante desse processo.

Se antes era requerido da audiência presença em frente à televisão em um horário específico, agora os espectadores têm a oportunidade de ver as séries quando lhes convém; se antes era preciso esperar pela semana seguinte para conferir um novo episódio, agora os episódios podem ser vistos em sequência. Consequência disso, se antes assistir uma temporada completa de um seriado era uma experiência diluída em meses, agora temporadas inteiras podem ser vistas em um dia.

Essas mudanças na forma de consumo dos seriados parecem ter provocado um maior grau de envolvimento dos espectadores com as séries. Um exemplo claro disso é a proliferação de fóruns de discussão na internet destinados à discussão sobre as séries. Esse debate tem-se tornado gradativamente mais informado e, inclusive, embasado teoricamente: iniciativas de divulgação da filosofia recentes se apoiam em produtos da cultura de massa; assim, publicam-se títulos como **A família Soprano e a filosofia** (FORT, 2004), em que temas filosóficos são discutidos a partir de problemáticas da série. A cidade de Albuquerque, no Novo México, aproveita-se atualmente de um turismo de nicho de fãs da série *Breaking Bad*, bem como a cidade de Dubrovnik, na Croácia, onde são filmadas cenas de *Game of Thrones*. Esses são exemplos de um fenômeno que, acreditamos, permite afirmar que as séries se tornaram parte definitiva da cultura contemporânea⁷.

É preciso dizer que esse *hype* é em parte estimulado pelos próprios responsáveis pelas séries, que, em uma clara estratégia de autopromoção, não hesitam em conceder entrevistas defendendo a ideia de que as séries (ou seja, o seu próprio meio de expressão) ocupam hoje a função que a literatura exercia no século XIX. Assim, podemos ler Michael Hirst, o idealizador da série *Vikings*, defender que o romance “é um formato morto. Pertencia ao século XIX e refletia a sociedade do século XIX. [...] Agora bastam a *internet* e os vídeos *à la carte*” (In: CELIS, 2015, documento eletrônico não paginado). Para Carlton Cuse, responsável por *Lost*, “as séries são os novos livros, uma nova forma de literatura” (In: AYUSO, 2014, documento eletrônico não paginado).

Não são, porém, apenas os próprios produtores que identificam aí um fenômeno cultural; o tema também vem sendo tratado por críticos culturais e acadêmicos. O crítico de mídia do *New York Times* David Carr (2014) publicou um influente texto em que analisa como o consumo de produtos midiáticos se alterou recentemente graças à profusão de seriados, que podem ser vistos como *quality television*, e à comodidade desse consumo (o autor argumenta que é muito mais confortável e barato assistir a esses seriados em casa do que ir ao cinema). Há quem estabeleça comparações entre as séries atuais e a lógica dos folhetins que eram publicados em jornais do século XIX (Cf. Moisi, 2015). Graças ao selo *Séries para ler* da editora espanhola *Errata Naturae*, dedicado a publicações que

⁷ Embora utilizemos, neste texto, apenas exemplos de seriados estadunidenses, existem séries televisivas de qualidade sendo produzidas em diversos países, não se tratando de um fenômeno específico dos Estados Unidos.

refletem sobre seriados televisivos, pode-se ler, por exemplo, o catalão Enrique Vila-Matas, um dos principais escritores europeus contemporâneos, escrever sobre *Mad Men*.

Nesse contexto, as séries podem inclusive ser vistas como ferramentas que auxiliam em nossa compreensão de contextos distantes do nosso, seja espacial ou temporalmente. Há um exemplo recente: no dia 12 de abril de 2015, em Baltimore, nos EUA, Freddie Gray, de 25 anos, negro, foi preso; enquanto estava sob custódia da polícia, ele sofreu uma lesão que o deixou em coma, morrendo uma semana depois. O caso gerou protestos e violentos conflitos na cidade. Baltimore é onde se passa *The Wire*; nessa série, cada uma de suas cinco temporadas está focada em uma instituição da cidade e na sua relação com a polícia (a primeira temporada é sobre o tráfico de drogas, por exemplo). Ou seja, dois dos elementos que garantem unidade à série são a própria cidade na qual ela se passa e a temática policial. Trazemos esse fato para dizer que se poderia levantar a hipótese de que assistir *The Wire* seja um instrumento mais adequado para compreender as tensões que lá se passam entre os cidadãos e a polícia do que outras ferramentas disponíveis, como o jornalismo, por exemplo. Assim, as séries televisivas parecem estar se tornando referências para se compreender as circunstâncias de um dado contexto e determinados acontecimentos⁸, como antes faziam os documentários.

Essa maior importância que os seriados televisivos parecem assumir na cultura atualmente diz respeito a um processo que, acreditamos, é melhor compreendido se visto a partir do pensamento do filósofo tcheco Vilém Flusser. Parece-nos que suas teses sobre a técnica e as formas com que o ser humano codifica o mundo ao seu redor são pertinentes para dar conta teoricamente de fenômenos comunicacionais como os produtos televisivos de que trata este trabalho. O autor parte da premissa de que devemos refletir sobre como a tecnologia codifica o mundo e o impacto que isso tem sobre nós. Segundo Flusser (2007, p. 130), “onde quer que se descubram códigos, pode-se deduzir algo sobre a humanidade”. Para ele, novas tecnologias criam novos códigos, e quando novos códigos são criados, muda a nossa relação com o mundo — porque nós nos relacionamos com o mundo através desses códigos. Ou seja, a partir do advento da televisão, nossa relação com o mundo já não se dará como anteriormente. Nesses termos, o autor define duas revoluções fundamentais: a primeira seria a invenção da escrita linear, que separa a pré-história da história; e a segunda seria o advento das imagens técnicas, que dá início à pós-história — período em que nos encontramos agora, de acordo com o pensador.

Para Flusser (2011), imagens técnicas são imagens produzidas por aparelhos — e aparelhos são produtos da técnica. Um desenho feito à mão é uma imagem; um desenho feito na tela do computador é uma imagem técnica. Sendo produzidas por aparelhos, pela técnica, as séries televisivas são, evidentemente, imagens técnicas.

Estabelecendo uma oposição entre linha (unidimensional) e a superfície (bidimensional), Flusser (2007, p. 103) notou que “as linhas escritas, apesar de serem muito mais frequentes do que antes, vêm se tornando menos importantes para as massas do que as superfícies. Não necessitamos de profetas para saber que o ‘homem unidimensional’ está desaparecendo”. Para ele, “o ‘pensamento-em-superfície’ vem absorvendo o ‘pensamento-em-linha’, ou pelo menos vem aprendendo como produzi-lo. E isso representa uma mudança radical no ambiente, nos padrões de comportamento e em toda a estrutura de nossa civilização” (FLUSSER, 2007, p. 110).

Quando os responsáveis por seriados televisivos afirmam apressadamente, tal como expusemos acima, que o formato do romance está morto, ou que as séries substituíram os livros, eles estão abordando de forma intuitiva o processo histórico sobre o qual Flusser teorizou. Esse diz respeito ao fato de que o homem vive hoje uma relação progressivamente imagética com o mundo, e que essa mudança no código, na forma como ele codifica o mundo, altera profundamente a sua forma de estar no mundo. Se há quem afirme, como o faz o criador de *Lost*, que as séries são os novos livros, isso só pode ser sustentado na medida em que não vivemos mais apenas na linearidade dos livros e no pensamento em linha que dele decorre; agora, passamos ao pensamento por superfícies, pois, cada vez mais, nos relacionamos com e pensamos por meio de imagens técnicas. Assim, pensar não significa mais, necessariamente, seguir a linha escrita.

⁸ O diário francês *Libération* publicou à época artigo que afirmava, de forma figurativa, que, no momento, acontecia em Baltimore a sexta temporada de *The Wire*. Cf. Bacque; Flamand; Talpin, 2015.

Existem diversos exemplos disso; basta verificar como jornais impressos se valem de infográficos e imagens de forma geral para organizar suas informações atualmente — muito mais do que há 20, 10 ou mesmo 5 anos atrás. Um exemplo curioso desse processo de pensamento em superfície, que está relacionado ao nosso objeto de investigação, pode ser verificado nas páginas da **Folha de S. Paulo**: no caderno de economia do jornal, há uma seção em que se perguntava a empresários ou pessoas ligadas à economia “o que você está lendo?”; agora, pergunta-se “o que você está vendo?”, ou seja, qual série você está acompanhando? Assim, onde antes havia livros, agora há seriados televisivos.

O teórico da comunicação canadense Marshall McLuhan (2006) também refletiu sobre como códigos da cultura sofrem alterações a partir de inovações nas mediações tecnológicas. Para ele, não é possível entender determinadas transformações sociais e culturais sem que se entendam as transformações havidas nos meios (ou tecnologias; são termos intercambiáveis, para o autor) — e podem-se identificar diferentes paradigmas em diferentes períodos da história conforme a tecnologia desenvolvida.

Segundo McLuhan, novos meios modificam a forma com que vemos e percebemos o mundo. É isso que lhe permite afirmar que o pensamento do homem do século XX é profundamente diferente do homem do século XIX: ele considera que a eletricidade transformou radicalmente nosso pensamento. Portanto, se a partir da invenção dos tipos móveis por Gutenberg vivemos no que McLuhan chamou de galáxia de Gutenberg, agora vivemos na galáxia da eletricidade.

A ideia de McLuhan que utilizamos aqui para sustentar nossa hipótese central é a de que novos meios instauram novas linguagens — ou seja, o surgimento da televisão inaugura uma linguagem propriamente televisiva. No pensamento materialista desse autor, o meio é muito mais complexo do que um simples canal (tal como o pensavam os primeiros teóricos estadunidenses da comunicação). Assim, de acordo com ele,

para efeitos práticos e operacionais, o meio é a mensagem. Isto apenas significa que as consequências sociais e pessoais de qualquer meio — ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos — constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos. (McLUHAN, 2006, p. 21)

A ideia de que o meio é a mensagem aponta para o fato de que — nessa perspectiva —, muito mais importante do que a mensagem que está sendo veiculada por um dado meio, é a forma, a linguagem na qual ela está sendo veiculada. Ou seja, o que é essencial efetivamente é o meio, pois a mensagem que ele irá veicular será moldada por esse meio. Daí decorre a ideia de que o surgimento de um meio novo faz com que se crie uma nova linguagem. Assim, a partir de McLuhan, podemos falar em uma linguagem audiovisual especificamente televisiva que é inaugurada a partir do advento da tecnologia, do meio televisivo. O que é essencial notar ainda da perspectiva de McLuhan, para os efeitos deste trabalho, é que uma nova linguagem se aproveita, em sua constituição, das linguagens dos meios anteriores. Assim, quando a televisão é inventada, ela constrói a sua linguagem a partir das linguagens de outros meios, como o rádio e o cinema, e das novas potencialidades que são garantidas pelas inovações tecnológicas dela própria, televisão. Retomaremos essa ideia mais adiante.

CENAS DE UM CASAMENTO

A proposta deste segmento do artigo é pensar **Cenas de um casamento** em relação com as séries de TV contemporâneas. Aqui, apresentamos alguns elementos dessa minissérie que sustentam o argumento central do trabalho, ou seja, a ideia de que essa obra de Bergman antecipa aspectos da linguagem audiovisual de algumas séries televisivas que, a partir da virada do século, tornaram-se sucesso de público e de crítica e ganharam importância na cultura contemporânea. Assim, o que propomos é que alguns dos elementos constitutivos dessa linguagem já estavam em *Cenas de um casamento*; aqui, nosso objetivo é caracterizá-los.

Nossa hipótese está alicerçada no conceito de audiovisualidade (SILVA; ROSSINI; ROSÁRIO; KILPP, 2009), compreendido como uma virtualidade, e ligado a uma noção de devir,

posto que se atualiza em uma forma audiovisual, mas “permanece simultaneamente em devir [...o que] significa dizer que permanece como uma reserva, cujas forças criativas apontam para a criação de novos audiovisuais ainda não conhecidos” (SILVA, 2007, p. 146). Um dos conceitos que contribuiu para a elaboração da ideia de audiovisualidade é o de imagicidade. Trata-se de um neologismo criado pelo teórico e cineasta russo Sergei Eisenstein (2002), que afirmava que já havia um cinema mesmo antes do advento do cinematógrafo.

Os principais elementos que permitem estabelecer a aproximação entre a minissérie de Bergman e as séries contemporâneas, parece-nos, são a forma de estrutura do roteiro; o desenvolvimento de uma história que evolui gradativamente ao longo de anos (as referências não são precisas, mas pode-se afirmar que entre o primeiro e o sexto episódio de *Cenas de um casamento* se passam entre 10 e 15 anos); a densidade da narrativa; a profundidade da construção dos personagens; e o retrato de um dado contexto histórico e social. Esses aspectos da linguagem audiovisual, que operam uma forma distinta no cinema, aparecem, na minissérie de Bergman, já em parâmetros que podem ser compreendidos como pertencentes a uma linguagem especificamente televisiva.

Essa distinção entre a linguagem do cinema e a da televisão pode mesmo ser verificada em comparação entre as duas versões de *Cenas de um casamento*. Friend e Strimban (2014) referem-se a uma série de sutilezas presentes na minissérie, mas ausentes da versão editada. Para eles, essa se caracteriza, em momentos, por sua abruptidão, especialmente no que toca à construção dos personagens. Se na versão da televisão as mudanças são construídas ao longo dos episódios, no cinema as transições e as mudanças pelas quais passam Johan e Marianne ao longo dos anos são demasiadamente apressadas, segundo Friend e Strimban (2014).

A premissa da minissérie, vista da perspectiva de Johan e Marianne, o casal ali retratado, pode ser compreendida como: não estamos tão felizes quanto as aparências fazem supor. Trata-se de um diagnóstico que pode ser estendido à situação que o país vivia naquele momento: passadas as duas guerras mundiais, a Suécia era democrática, desenvolvida economicamente e igualitária. Tratava-se de uma próspera e avançada sociedade do norte da Europa — e, no entanto, os descontentamentos e conflitos interiores permaneciam. Assim, da mesma maneira com que os protestos de Baltimore podem ser melhor compreendidos a partir de *The Wire*, também *Cenas de um casamento* é a forma que temos de entrar em contato com aspectos do contexto social da Suécia do início da década de 70. Bergman foi, portanto, capaz de captar elementos do contexto da época e inseri-los em sua narrativa — a partir dos limites e das potencialidades que a linguagem televisiva tem de retratar um dado contexto histórico-social (ou de reconstruí-lo, como em *Mad Men*, cuja narrativa é centrada na década de 60 do século passado).

O que pode ser visto na minissérie de Bergman, a partir de seu retrato de uma sociedade democrática que avançou muito em um espaço de poucas décadas, são os conflitos que se dão por conta dos descompassos entre seu presente e os resquícios de seu passado recente. Assim, existe na série um conflito claro entre o machismo herdado da sociedade patriarcal do século XIX e os avanços de uma sociedade do século XX que almeja a igualdade de gêneros.

Essa disjunção está na base do conflito entre Johan e Marianne. Quando ela engravida acidentalmente, os dois ponderam com relativa tranquilidade, sem ceder a dilemas religiosos, a possibilidade de ela abortar. O que fica evidente na conversa entre os dois, no entanto, é o desinteresse de Johan, que parece pouco impactado pela perspectiva de ter um novo filho. Assim, filhos parecem seguir sendo responsabilidade exclusiva da mãe. Marianne é uma advogada bem-sucedida, mas precisa responder perguntas sobre como conciliar o trabalho com a casa e a família — e, de fato, apenas ela se ocupa dos afazeres domésticos e das filhas do casal.

Há na série, portanto, a representação de um fenômeno histórico-social complexo, de luta das mulheres, com discussões explícitas sobre o feminismo. A incapacidade de Johan de lidar com demandas feministas que modificam o papel do homem atravessa toda a série e encontra sua expressão máxima no 5º episódio, quando, prestes a assinar os papéis do divórcio, ele agride fisicamente Marianne. Vale notar que a própria possibilidade de um casal se divorciar tornou-se aceita social e juridicamente apenas a partir do século XX.

O conflito central da série — a ideia de que o casal não está tão bem quanto parece estar — é exposto já nas primeiras cenas do primeiro episódio, e a forma claramente problemática com a qual o casal lida com o aborto de Marianne termina por evidenciar — ainda no primeiro episódio — os problemas existentes na relação entre os dois. Isso é característica da construção do roteiro das melhores séries contemporâneas. Em *Os Sopranos*, por exemplo, o primeiro episódio da primeira temporada apresenta os conflitos com que se depara o protagonista, chefe da máfia de Nova Jersey, tanto no âmbito de sua família quanto no da organização criminosa. Esse duplo conflito permanece ao longo de toda a série e é um elemento central de sua construção enquanto personagem. Ou seja, essa forma de organização do roteiro, ainda atual, já estava colocada na minissérie de Bergman.

Igualmente, em *Cenas de um casamento*, os seis episódios — da aparência de felicidade conjugal, no primeiro, à relação dos dois após o divórcio, no último — são desdobramentos do conflito central. Um elemento interessante dessa minissérie é a forma como se dá a passagem do tempo. Como notamos, passam-se entre 10 e 15 anos, do primeiro ao último episódio. Mas essa passagem não é exatamente gradual; ela ocorre em saltos temporais, que se dão entre cada episódio. Assim, é justamente a estrutura em episódios que permite essa construção, a qual é facilitada pela possibilidade de uma exibição serial.

Os saltos entre os episódios são necessários, porque um mesmo episódio não abrange um recorte longo de tempo. Eles são o retrato de momentos específicos, “pinçados” desse período de anos; mostram, em alguns casos, o que se passa em poucos dias, em outros, o que se passa em uma noite, mas nunca, em um mesmo episódio, o que se passa em um ano. Assim, cada episódio tem a sua estrutura interna, o que garante sua unidade frente ao todo da série.

Isso fica claro no terceiro episódio, Paula, no qual Johan revela de forma abrupta que tem uma amante e que irá com ela para Paris no dia seguinte, onde ficará por oito meses — abandonando, assim, a família, e, evidentemente, deixando Marianne atônita. Todo o episódio é construído a partir do que se segue a essa revelação.

A lógica de construção utilizada por Bergman aqui é própria mais de uma série televisiva do que de um filme — que, em termos de roteiro, tende a ser estruturado em atos (três, geralmente). Assim, cada um dos episódios da minissérie tem, além de sua relação com os outros capítulos, uma estrutura interna (o que é ignorado na versão editada para o cinema); não se tratam de atos de um roteiro cinematográfico, meramente. O final de cada unidade da série não apenas oferece um fechamento do que foi apresentado até ali, mas também um “gancho” para o que virá — pois é preciso manter o espectador interessado em ligar a televisão novamente na semana seguinte. Enfatizamos esses aspectos, que estão ligados ao gênero do seriado televisivo, para reafirmar que, ao contrário do que disse Bergman (2013), não se trata, aqui, de um filme de seis horas, mas de uma minissérie, a qual se constitui a partir de sua estrutura em seis episódios.

A partir do segundo episódio de *Cenas de um casamento*, e até o último, há lembranças, muito usadas em séries serializadas, em que antes do início de cada episódio é preciso mostrar um pequeno clipe com cenas anteriores para situar o espectador no enredo. Essa necessidade se opõe à forma como são estruturadas *sitcoms* como, por exemplo, *Friends* ou *The Big Bang Theory*, as quais são feitas para que o espectador possa ver na televisão qualquer episódio ao acaso, sem precisar estar a par do que ocorreu nos episódios imediatamente anteriores — e que não lançam mão desse recurso de recuperação do que se passou, ou o fazem muito raramente, em momentos pontuais (como finais de temporada, ou episódios duplos).

O desenvolvimento de uma história em episódios serializados que se articulam em arcos narrativo-temporais de temporadas, característica das séries que mencionamos neste trabalho, garante a elas uma complexidade de roteiro a que séries como as *sitcoms* mencionadas não almejam. Ou seja, as séries que vêm sendo produzidas nos últimos 15 anos estão propondo alterações na própria constituição da linguagem audiovisual do que se entende como seriado televisivo — na narrativa e na construção dos personagens, especialmente. Atualmente, há séries que já são construídas de forma “fechada”: *Mad Men*, por exemplo, já tinha, antes de as filmagens da primeira temporada começarem, um roteiro geral que dava conta de quanto tempo a série duraria e quais seriam os principais desenvolvimentos do enredo de cada temporada.

É bem verdade que as séries às quais vimos nos referindo neste trabalho são construídas ao longo de temporadas, enquanto *Cenas de um casamento* consiste em apenas seis episódios. Não nos parece, no entanto, que essa seja uma diferença fundamental: *True Detective* foi um sucesso de crítica em sua primeira temporada, a qual se constitui de oito episódios de pouco menos de uma hora — não muito mais do que *Cenas de um casamento*, portanto —, e que contava uma história do início ao fim (a temporada seguinte envolveu personagens, atores e locais distintos). É curioso assinalar que se boa parte das séries atuais são produzidas a partir do trabalho de um grupo de diretores e roteiristas, a primeira temporada de *True Detective* foi toda ela escrita por Nic Pizzolatto (idealizador da série) e todos os episódios foram dirigidos por Cary Fukunaga. Essa rara unidade foi, inclusive, apontada em críticas jornalísticas como um dos pontos fortes da série (cf. Wallace, 2014). Em *Cenas de um casamento*, tal como era comum em seus filmes, roteiro e direção ficaram a cargo de Bergman.

Um ponto central que contribui para a aproximação entre *Cenas de um casamento* e as séries atuais é, justamente, o fato de que se tratava de Bergman fazendo televisão. Parece-nos que a profundidade e a investigação de temas existenciais, características da obra desse diretor, e presentes nessa minissérie, contribuem para que ele tenha apontado — em nossa visão — para as potencialidades da linguagem dos seriados televisivos; ou seja, já ficava claro ali que esse meio poderia ser explorado de forma a contar histórias com narrativas densas e bem elaboradas. Como nos filmes de Bergman, que também buscam problematizar determinados aspectos da existência humana, nessa minissérie, não se trata apenas da história de Johan ou Marianne, em um plano específico, mas das possibilidades que têm os seres humanos de compartilharem suas vidas com outrem, em um plano mais geral; no limite, *Cenas de um casamento* está investigando isso.

É essencial notar que há dois elementos próprios da obra cinematográfica de Bergman (aqui, traduzida para a televisão, e, portanto, já outra linguagem), que são centrais para a construção audiovisual de *Cenas de um casamento*. Trata-se da densidade do texto e do uso de *close* de rostos. Em relação a essa primeira característica, pode-se dizer que se deve à trajetória de Bergman no teatro. Assim, ele se valeu de sua experiência como diretor teatral na elaboração não apenas de sua obra cinematográfica, como também televisiva.

O uso de *close* de rostos pode ser verificado mais claramente no quinto episódio, composto sobretudo por primeiros planos de rostos. Ele se dá todo em um ambiente completamente fechado, e a articulação audiovisual entre o texto e o *close* recorrente contribui para a claustrofobia. Não por acaso se trata do episódio em que o conflito entre os dois chega ao seu limite, o da violência) física: a própria linguagem audiovisual constrói isso.

O foco no rosto é uma das principais características do cinema de Bergman. Como diria McLuhan, ele se apropria da linguagem utilizada no meio anterior e constrói algo a partir disso, faz algo novo — a televisão. Ao abordar o que entendia serem os problemas de um de seus filmes — *Sonata de outono* —, Bergman (1996, p. 332) afirmou que ele deveria ter tido “apenas duas personagens. O meio e tudo o mais deveria ter sido posto de lado. Três atos sob três luminosidades: a da tarde, a da noite e a da manhã. Sem cenários volumosos. Apenas dois rostos e três tipos de luz. Foi assim que eu inicialmente imaginei *Sonata de outono*”. Ou seja, todo o resto seria excessivo; importariam apenas os rostos e a iluminação que sobre eles incide. Estaria aí o essencial do filme — mas o diretor se ressentia de não o ter atingido. Será em *Cenas de um casamento*, sobretudo no quinto episódio, que Bergman será capaz de construir um produto audiovisual essencialmente a partir do rosto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As séries de TV contemporâneas que mencionamos aqui são produtos comunicacionais que desenvolvem sua linguagem televisiva na direção de torná-la algo diferente, algo novo, e a aproximam de seus limites conhecidos — *The Wire*, ao apresentar um novo núcleo de personagens a cada nova temporada, era inovadora, nesse sentido. Ao fazê-lo, tornam essa linguagem mais complexa. Isso é importante, pois — de acordo com a trilha de Flusser —, na era das imagens técnicas, o pensamento em superfície vai gradativamente se impondo em relação ao pensamento em linha na

medida em que também se complexifica, ou seja, que suas expressões — como os seriados televisivos — se complexificam.

Seguindo a perspectiva de McLuhan, novos meios não são construídos a partir do zero; eles partem das linguagens dos meios antigos e produzem algo novo a partir das potencialidades do novo meio. Assim, acreditamos que **Cenas de um casamento** se constitui como uma passagem entre o cinema e as séries de TV atuais e como precursora dessas séries. Bergman mostrou, no início dos anos 70, as potencialidades que o meio, a linguagem de um seriado televisivo tinha; ainda demoraria cerca de três décadas para que elas fossem melhor exploradas e esse meio se consolidasse. O que parece estar ocorrendo atualmente, a partir das séries que referimos ao longo do texto, é uma complexificação da linguagem audiovisual dos seriados televisivos. Em suma, Bergman, parece-nos, evidenciou, já em **Cenas de um casamento**, que a linguagem de um seriado televisivo permite que ele construa elementos como densidade da narrativa construída em episódios e profundidade da construção dos personagens de maneira diferencial em relação ao cinema. Assim, buscamos neste artigo defender que essa minissérie de Bergman faz parte de um processo de formalização da linguagem da televisão, que, atualmente, se atualiza na forma de determinados seriados televisivos que se valem das características acima mencionadas para construir sua linguagem.

REFERÊNCIAS

- AYUSO, R. **Literatura televisada**. *El País*, 2014. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/09/10/babelia/1410360228_761378.html>. Acesso em: 24 ago. 2015.
- BACQUE; M.; FLAMAND, A.; TALPIN, J. A Baltimore se joue la saison 6 de <<The Wire>>. **Libération**, 2015. Disponível em: <http://www.liberation.fr/debats/2015/04/30/a-baltimore-se-joue-la-saison-6-de-the-wire_1277075>. Acesso em: 24 ago. 2015.
- BERGMAN, I. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BERGMAN, I. **Lanterna mágica** – uma autobiografia. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CARR, D. Barely Keeping Up in TV's New Golden Age. **The New York Times**, 2014. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2014/03/10/business/media/fenced-in-by-televisions-excess-of-excellence.html?_r=0>. Acesso em: 24 ago. 2015.
- CELIS, B. “La novela está muerta. Para entender el mundo bastan Internet y el vídeo a la carta”. **El País**, 2015. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/25/babelia/1427298916_811461.html>. Acesso em 24 ago. 2015.
- EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FLUSSER, V. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.
- FORT, C. **A família Soprano e a filosofia**. São Paulo: Madras, 2004.
- FOUCHÉ, G. Do Swedes still blame Bergman for upping the divorce rate? **The Guardian**, 2008. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2008/jul/30/ingmar.bergman>>. Acesso em: 24 ago. 2015.
- FRIEND, D; STRIMBAN, S. Scenes From a Marriage: Mini-series vs. Theatrical Comparison - Breaking Down Bergman. **Youtube**, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=COBrHnjXkvU>>. Acesso em: 30 set. 2015.
- McLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2006.

MOISI, D. Why We Need “Game of Thrones”. **Project Syndicate**, 2015. Disponível em: <<http://www.project-syndicate.org/commentary/why-we-need-game-of-thrones-by-dominique-moisi-2015-04>>. Acesso em: 24 ago. 2015.

SILVA, A. R. da. Semiótica e audiovisualidades: ensaio sobre a natureza do fenômeno audiovisual. **Revista Fronteira**, v. 9, n. 3, p. 145-153, 2007.

SILVA, A. R. da; ROSSINI, M. de S.; ROSÁRIO, N. M. do. et al. Manifesto audiovisualidades. **GPAV**, 2009. Disponível em: <<https://gpaudiovisualidades.wordpress.com/2009/11/06/manifesto-audiovisualidades/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

WALLACE, K. What's Next for True Detective? **Bitch Magazine**, 2014. Disponível em: <<http://bitchmagazine.org/post/whats-next-for-true-detective-season-two-women>>. Acesso em: 24 ago. 2015.

ADAPTATION AND TRANSMEDIA STORYTELLING IN THE TELLTALE GAMES

*Adaptação e narrativa transmidiática
nos jogos da desenvolvedora Telltale*

Rosana Ruas Machado Gomes¹

Resumo: *A Telltale Games foi uma desenvolvedora de entretenimento digital que lançou diversos jogos entre os anos de 2004 e 2018. O estúdio tornou-se famoso por produzir aventuras lançadas em formato de episódios e caracterizadas por um grande foco no aspecto narrativo. Os jogos também fizeram grande sucesso por se basearem em propriedades licenciadas, tais quais a série de livros **As Crônicas de Gelo e Fogo** (1996-) de George R. R. Martin e nos quadrinhos **The Walking Dead** de Robert Kirkman (2003-). Além de adaptar elementos dos textos base, a desenvolvedora também focava em explorar diferentes universos fictícios e alguns de seus personagens, criando enredos novos ou complementares. Portanto, este artigo teve como objetivo examinar alguns aspectos de diferentes jogos produzidos pela Telltale a fim de analisar se o processo presente no desenvolvimento dos games poderia ser considerado adaptação, o que estaria sendo adaptado nos jogos e como essas possíveis adaptações se relacionariam com a mídia dos videogames. Para tanto, foi conduzida uma revisão de conceitos relacionados a estudos de adaptação, narrativas transmidiáticas e videogames. Alguns dos teóricos e pesquisadores que serviram como referência para tal revisão foram Espen Aarseth, Kevin Flanagan, Linda Hutcheon, Henry Jenkins e Marie-Laure Ryan. Através de uma breve análise de diferentes jogos produzidos pela Telltale, foi possível observar que seus cenários e estilos buscavam reproduzir a atmosfera dos textos base, permitindo assim que os jogadores reconheçam e experienciem elementos com os quais já estão familiarizados. Quanto às narrativas transmidiáticas, observou-se que os jogos apresentam novos enredos e oferecem informações adicionais sobre universos já estabelecidos por meio de um tipo diferente de mídia, reforçando a observação feita por Linda Hutcheon de que as narrativas transmidiáticas possuem o universo ficcional como seu centro. Ao invés de buscar maneiras de recontar uma certa história, a Telltale parecia mais investida em explorar universos existentes e fornecer informações adicionais sobre certas personagens. Além disso, a criação de novas histórias e enredos parece configurar uma decisão mais sincronizada com o gênero de jogos de aventura que apresentam sistema de escolhas. Afinal de contas, tomar uma decisão cujas ramificações sejam previamente conhecidas pelos jogadores poderia anular um dos elementos mais divertidos desse tipo de jogo em particular: o suspense de não saber o que acontecerá como consequência das escolhas feitas. Por fim, Marie-Laure atribui a popularidade e aspecto viciante das narrativas transmidiáticas à necessidade de habitar e retornar aos mesmos universos a fim de fazer novas descobertas. De fato, propiciar novas experiências e descobertas em universos já amados pelos fãs parecia ser um dos principais focos dos jogos desenvolvidos pela Telltale.*

Palavras-Chave: *mídia; adaptação; narrativas transmidiáticas; estudos de videogame; adaptações para videogame.*

Abstract: Telltale Games was an independent digital entertainment developer and publisher that launched several games from 2004 to 2018. The studio became famous for producing narrative-driven episodic adventure series based on licensed properties such as George R. R. Martin's **A Song of Ice**

¹ Mestre em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutoranda em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: <rosana.rmg@gmail.com>.

and Fire (1996-) and Robert Kirkman's comic book series **The Walking Dead** (2003-). In addition to adapting elements of the source materials, Telltale also focused on further exploring different storyworlds and some of their characters, creating new or additional plotlines. Therefore, the aim of this work was to examine some aspects of a few of the games produced by the company and to analyze whether adaptation or some other process took place in their development, what (if anything) was adapted in the games, and how those possible adaptations related to the videogame medium. In order to do that, a discussion of some concepts related to adaptation studies, transmedia storytelling studies, and videogame studies was presented. Some of the scholars who inform such discussions are Espen Aarseth, Kevin Flanagan, Linda Hutcheon, Henry Jenkins and Marie-Laure Ryan. Through an analysis of different Telltale games, it was possible to observe that their designs attempt to replicate the atmosphere of the source material, allowing the players to recognize and experience elements with which they are familiar. As for transmedia storytelling, the games tell new stories and provide more information about established worlds through a different medium, corroborating Linda Hutcheon's observation that transmedia storytelling has the fictional world as its core. Rather than looking for a way to retell a certain story, Telltale seemed more invested in further exploring universes and providing more information on certain characters. Additionally, the creation of new stories and plotlines seems to be a decision more suited to the choice-system adventure game genre, since making a decision whose outcome is already known to the players, even in their first playthrough, would probably take away one of the most fun elements of this particular game genre: the not-knowing what will happen as the outcome of one's choices. Furthermore, Marie-Laure attributes the popularity and addicting property of transmedia storytelling to the need to inhabit and return to the same storyworlds in order to make new discoveries, and it is precisely this providing of new experiences and discoveries in already beloved storyworlds that seemed to be the very aim of the games developed by Telltale.

Keywords: media; adaptation; transmedia storytelling; videogame studies; videogame adaptation.

INTRODUCTION

Telltale Games was an American independent digital entertainment developer and publisher, whose games were produced, developed and self-published across an array of different devices, ranging from Personal Computers, Xbox, Playstation and Nintendo platforms to iOS and Android-powered devices. The games produced by the studio tend to be narrative-driven episodic adventure series based on licensed properties, in which the player has to make choices that may affect the current state of the gameworld, future events in upcoming episodes, or even in sequels (Telltale, Web).

Telltale developed adventure series which were based on licensed properties. Some of their titles include **Game of Thrones – A Telltale Games series** (2014) — whose main source is HBO's television drama **Game of Thrones** (2011-), which is itself an adaptation of George R. R. Martin's **A Song of Ice and Fire** (1996-) book series —, **Marvel's Guardians of the Galaxy: The Telltale Series** (2017) — whose source is Marvel Comics' **Guardians of the Galaxy** (2008) comic book series —, **Batman: The Telltale Series** (2016) — whose source is Bob Kane and Bill Finger's Batman character, but not tied to any specific previous work, **Tales from the Borderlands** (2014) — whose source is the **Borderlands** (2009) videogame series —, **The Wolf Among Us** (2013) — whose source is DC Comics Vertigo's **Fable** (2002-2015) comic books —, and **The Walking Dead** (2012-) — whose source is **The Walking Dead** (2003) comic book series, which has also been adapted into a popular television show of the same name. When explaining the culture of the company, their website states that

we thrive in a creative and innovative environment, crafting uniquely Telltale experiences within the rich worlds of **Minecraft**, **The Walking Dead**, **Batman**, **Game of Thrones**, and many others. As genuine fans, we love what we do and look forward to what's next. (Telltale, Web)

As suggested in the quotation above, Telltale does not adapt the exact storylines presented on the different source materials it uses, but rather further explores the storyworlds and some of their characters. For instance, the first season of **The Wolf Among Us** is a prequel set nearly twenty years before the events of *Fables*, and it features several of the main characters from the comics. In **Game of Thrones – A Telltale Games series**, the user plays as different members of House Forrester, a family that has not made an appearance on the show, but that is briefly mentioned in the novel **A Dance with Dragons**, the fifth novel of George R. R. Martin's **A Song of Ice and Fire** book series. The game takes place concurrently with the television show, from the end of the third season until prior the beginning of the fifth season, with several characters and events from the television series being shown, experienced, and influencing the fates of the different members of House Forrester. **The Walking Dead** also occurs simultaneously to the events from the comic book series, but it follows a different group trying to survive in a different location of the United States. It consists of four seasons and a spin-off called **The Walking Dead: Michonne** (2016), which takes places between issues 126 and 139 of the comic book series, showing what the popular character Michonne was doing in her temporary separation from the group led by Rick Grimes, the main character of **The Walking Dead** comics.

In the “Videogame Adaptation” chapter of **The Oxford Handbook of Adaptation Studies**, visiting lecturer in Film Studies and English at the University of Pittsburgh Kevin M. Flanagan says that

The basic adaptation paradigm for videogames tackles a set of issues common to other kinds of transmedia transformation: the movement of textual material from one medium, platform, delivery method, time, or cultural context to another (...) In general, videogame adaptation presents a unique set of design and discursive challenges, since when a novel or film is adapted into a videogame, adapters such as programmers, creative producers, and game designers must translate linear narratives or stable fictitious properties into quasi-ludic, player-controlled experiences. Moreover, as with other intermedial exchanges, the videogame adaptation process must pay particular attention to the affordances and constraints of different media. (FLANAGAN, 2017, p. 3)

While Telltale seems to adapt some elements that Flanagan calls stable fictitious properties into player-controlled experiences, it seems to focus even more on expanding existing storyworlds and creating new or additional plots set in them. Therefore, the aim of this work is to examine some aspects of a few of the games produced by the company and to analyze whether adaptation and/or something else is taking place in the process, what (if anything) is being adapted in them and how it relates to the videogame medium. In order to do that, a discussion of some concepts related to adaptation studies, transmedia storytelling studies, and videogame studies becomes necessary.

ADAPTATION, TRANSMEDIA STORYTELLING AND VIDEOGAMES

In the preface to the second edition of **A Theory of Adaptation** (2013), scholar Linda Hutcheon says that studying videogame adaptations has helped her realize that an expansion of existing theories of the field is necessary (HUTCHEON, 2013). According to her,

The emphasis throughout **A Theory of Adaptation** is on adapting narrative, but when it came to analyzing videogame adaptations, I realized that it was less the story itself than the story world, or what I called the “heterocosm” (literally, an other cosmos), that was being adapted. In transmedia storytelling, that fictional world is the core, for it becomes the site of multiple possible storylines [...] This also means that theorizing adaptation only in terms of repetition with variation becomes too limiting; what must be added is a way to deal with the range of extensions or expansions of a story world that not only transmedia producers but, as we shall see, fans too have wrought. (HUTCHEON, 2013, p. XXIV)

As for transmedia storytelling, University of Southern California professor and researcher Henry Jenkins defines it in “Transmedia Storytelling 101”, published on his website, as “a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels

for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience” (JENKINS, 2007, Web). He also says that transmedia stories are based on complex worlds capable of sustaining several interrelated characters and stories rather than on specific ones, and that each individual addition must be accessible and understandable on its own terms, even as it contributes uniquely to the narrative as a whole (JENKINS, 2007). As literary scholar and critic Marie-Laure Ryan notices in the chapter “Transmedia Storytelling as Narrative Practice” of **The Oxford Handbook of Adaptation Studies**, having to read the beginning of a story in a novel, then having to play a computer game, and eventually having to watch a television show in order to find out how a particular arc of a story ends could prove frustrating and irritating. As Ryan observes, that can be avoided by transmedia by developing an array of autonomous stories or episodes, whose correlation is established by the fact that they all take place in the same storyworld (RYAN, 2017).

Ryan also presents the concept of transfictionality as relying on three operations: extension, modification, and transposition. The first would be related to creating new stories for an existing world while respecting established facts of the source. The second would be defined by changing the plot of the source narrative, and the third by preserving the design of the main story while locating it in a different spatial or temporal setting (RYAN, 2017). In her understanding, the first two operations do not involve any kind of adaptation. She says that “whereas adaptation tries to preserve the story but sometimes changes the world, transfictionality tends to preserve the world, either in part or in whole, but to change the story, or to add more stories to the world” (RYAN, 2017, p. 2).

However, in the epilogue to the second edition of **A Theory of Adaptation**, University of Toronto sessional lecturer Siobhan O’Flynn presents transmedia designer and scholar Christy Dena’s complication of that definition. According to O’Flynn, Dena contests Jenkins’s statement that simple adaptations would not be transmedia storytelling because they would just be representing existing stories rather than expanding the fictional world by noting that any adaptation that adds character or world development and backstory has added something to prior versions of a story or world (O’FLYNN, 2013). O’Flynn also presents Dena’s view that adaptation should not be seen only as an end-product, but also as a process, as “one of a number of skills to be employed in the development of transmedia content across platforms” (O’FLYNN, 2013, p. 194). Henry Jenkins has also recognized in “**Transmedia 202: Further Reflections**” that Christy Dena has challenged the “cut-and-dried distinction” that he has sometimes made of adaptation as taking the same story from one medium and retelling it in another and extension as adding something to the existing story as it is moved from one medium to another (JENKINS, 2011). He recognizes that adaptations may vary from highly literal to deeply transformative and that they all represent an interpretation of a certain source, adding to the range of meanings connected to a story. Therefore, he concludes that “it might be better to think of adaptation and extension as part of a continuum in which both poles are only theoretical possibilities and most of the action takes place somewhere in the middle” (JENKINS, 2011, Web). Since Telltale seems to participate in transmedia storytelling while adapting some elements from the text sources to their games (and creating impacts on such sources, as shall be discussed in section two), concepts related to both transmedia storytelling and adaptation will be used in the analysis of the next section.

When discussing videogame adaptations, Flanagan says that

when a property is adapted from a fixed narrative media form like a novel or a film, game designers must do more than just move story information, characters, and approximations of visual descriptions. Whole regimes of experience can be altered. Videogames have a tradition of interactive genre types that differ immensely from those of books or movie (...) Videogame adaptations frequently take a known genre and work with content from another text, in the process creating a compromise between two different traditions. (FLANAGAN, 2017, p. 5)

As it is important to comprehend some of the specific characteristics of the videogame medium in order to understand what is being adapted and how in the Telltale games, a discussion of some concepts from videogame studies is necessary. Furthermore, as Telltale’s games belong to the choice-system adventure genre, a little of story-based games analysis will also be presented.

Telltale's games are highly focused on their narrative aspect. They present the players with a choice-system that includes dialogue options (with a time limit to be chosen. If no option is selected, the playable character will remain silent) that usually vary from gentle to violent responses, influencing how other characters will regard and act towards the playable character (PC). The choices also encompass moral-related questions (such as stealing or not supplies that are necessary for the survival of the PC's group) and even determining which companion to be left behind to certain death. The game also presents cutscenes that portray events of the story, opportunities to talk to other characters, and the possibility of interacting with the scenario in order to uncover clues and information about the story and solve puzzles.

This type of narrative is what is called ergodic by game studies researcher Espen J. Aarseth, in which "nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text" (AARSETH, 1997, p. 1). It can be seen as such because it demands not only the mental commitment of making decisions and interpreting the information gathered, but also the mechanical effort of taking actions and pressing buttons in order to make progression in the game, as well as generating responses that will mold the story and allow it to continue. According to the scholar, this would not fit nonergodic literature, because, in that kind of narrative, the performance of the readers takes place in their heads. In contrast, a performance in an extranoematic sense is also required by ergodic texts. Aarseth also explains that cybertext users (which adventure games such as the Telltale ones are) effectuate a semiotic sequence, which constitutes a physical construction that is not typical of nonergodic literature (AARSETH, 1997). According to Aarseth (1997), the choices made in a cybertext leave some stories unspoken and possible outcomes completely unknown, which is different from the ambiguities of a linear text, because it is not semantic ambiguity that is found in a cybertext, but variable expression. Furthermore, he explains this inaccessibility to certain outcomes not as ambiguity, but as an aporia, an absence of possibility (AARSETH, 1997).

Contrasting the readers of ergodic and nonergodic narratives, Aarseth (1997) argues that the latter, even if fully engaged in a story, are unable to change its direction (they are ultimately powerless to alter the outcomes of a plot, even if they are perfectly able to interpret what they read in a variety of ways). According to the researcher, the pleasure of the readers would be like that of the voyeur — safe, but impotent (AARSETH, 1997). As for the readers of a cybertext, Aarseth considers that since they are not safe, they might not be readers at all, and that the cybertext puts its would-be-readers at the risk of rejection (AARSETH, 1997). The scholar argues that not only interpretation is demanded of cybertext readers (who can be called users or players), but also intervention — therefore requiring improvisation that might result in success or failure when in pursuit of a certain goal (AARSETH, 1997). He argues that the tensions at work in a cybertext include not only a struggle for interpretative insight, but also for narrative control, mobilizing a desire to tell a story that belongs to the user and could not be told without them. As Aarseth (1997) notes, that sense of individual outcome is, in most cases, illusory, but the aspects of manipulation and coercion remain very real.

Aarseth's assessment regarding the participation of the player in telling and molding the story presented by a cybertext as essential to its very progression and possibly being — or at least creating the illusion that it is — determinant to its outcome is one of the important characteristics of a choice-system adventure game. Furthering the discussion on such genre, professor Sebastian Domsch states in his book **Storyplaying: Agency and Narrative in Video Games** (2013) that there must be at least two different options in order for a situation to be considered a choice situation in a videogame, and that the player needs to be aware of the existence of these divergent options. Domsch argues that the choices considered the most interesting in a structural sense are those that provide the player with only incomplete information, when the user has some knowledge about possible outcomes, but no certainties. Since they are likely to have some impact on the story/game world, and present the players with a feeling of agency, these are experienced as meaningful choices (DOMSCH, 2013). Still according to the scholar, choices that cause changes to the state of a fictional world may be regarded as narrative events. In those, the players recognize their decisions as being part of the narrative development of the storyworld (DOMSCH, 2013). Since different choices are likely to imply different outcomes, Domsch (2013) argues that experiencing a decision in a videogame as narrative is also

experiencing the very narrative of the game as open. He also states that a choice needs to be recognized as a meaningful action that is describable in the semantics of the storyworld (being made not only by the players but also by their diegetic agents) and that it should have consequences on the internal development of the storyworld in order to be perceived as narratively relevant by the players. The researcher also highlights the fact that while the players serve as the actual agents of the choice, the decisions they make are also seen as the choice of an agent who is part of the storyworld, establishing a doubled form of agency. This agent who belongs to the gameworld is the avatar/protagonist that identifies the players with one diegetic agent (DOMSCH, 2013). Regarding this identification, Domsch observes that videogames have access to something that he considers to be one of the most interesting abilities of fiction: the provision of an identificatory perspective on the other. In his opinion, games could go even further than fiction (which presents the perspective of the other), because they can allow the player to act and play as the other (DOMSCH, 2013). Related to this identificatory possibility is the perspective of Ghent University researcher Toby Smethurst and professor Stef Craps in their article “**Playing with Trauma: Interreactivity, Empathy, and Complicity in The Walking Dead Video Game**” (2014). In it, they argue that the videogame medium creates in the players a sense of responsibility for the events that occur on-screen because they have a certain amount of control over what happens in the game, and that when something bad happens to a character in the internal storyworld, it is usually because of something that the player has done or failed to do (SMETHURST; CRAPS, 2014).

Considering the specificities of the videogame media, the next section of this work aims to analyze some of the Telltale games in relation to concepts previously presented, such as transmedia storytelling. Furthermore, an analysis of what is possibly being adapted from the sources to the games will also be presented.

TELLTALE GAMES

The Walking Dead is an ongoing comic book series written by Robert Kirkman and illustrated by Tony Moore and Charlie Adlard. It focuses on the story of Rick Grimes, who wakes up from a coma in the middle of a zombie apocalypse. As he manages to find his family and meet other people, they form a community who struggles to survive in a harsh world. In fact, many of the challenges the characters face come not from the zombies themselves, but from difficult moral decisions that need to be made and from people who will do anything that they have to do in order to survive. Sudden death and violence are common themes to the comics, and the writing seeks on including several shocking and surprising events.

As previously mentioned, Telltale’s **The Walking Dead** consists of four seasons. The first one focuses on Lee Everett (the diegetic agent for the player), a former history professor who finds an eight-year-old girl named Clementine and tries to take care of her while also leading a group of survivors and attempting to overcome a number of challenges in an apocalyptic world. As Lee dies at the end of the first game, Clementine becomes the playable character (PC) for season two. The third season, called **The Walking Dead: A New Frontier** (2016-2017), brings two diegetic agents for different moments of the story: Javier “Javi” Garcia, member of another group of survivors, and Clementine. The fourth and final season presents Clementine as one of its playable characters once more. In addition to those, there is a game called **The Walking Dead: Michonne**, which details the events comic character Michonne goes through as she is absent from the main group from issue 126 to issue 139.

One aspect that seems to be maintained in the transition from the comic books to the videogames in the Walking Dead story world is the presence of elements such as sudden death and violence. The feeling of high stakes and constant danger is definitely sustained. When analyzing different games adapted from or inspired by H. P. Lovecraft’s stories and styles, Flanagan notices that the game **Eversion** (2010) “maps Lovecraft onto a videogame genre — in this case, the side-scrolling platformer — but does so while adapting the affective regime of the author’s work” (FLANAGAN, 2017, p. 8). In his analysis, “**Eversion** is not so much a game directly based on a Lovecraft story or

Lovecraftiana as an attempt to adapt a Lovecraftian experience and mechanics” (FLANAGAN, 2017, p. 8). According to the researcher, the design of the game replicates and allows the player to recognize and experience the sense of instability and the ontological uncertainty that are part of Lovecraft’s stories (FLANAGAN, 2017). In a possibly similar way, Telltale’s **The Walking Dead** maintains important elements of Kirkman’s comics, such as unpredictability, violence brought on people by other people instead of monsters, and morally difficult decisions. These can be seen, for instance, on the death of Lee Everett by the end of season one (it is not often that the diegetic agent is permanently killed off in a game, so that certainly creates a feeling of shock), on the fact that Lee’s group is lured by seemingly friendly people into a farm so that they can cannibalize on them (and a few of Lee’s companions actually die in there), and on decisions which the player needs to make such as stealing food from other survivors or not (**The Walking Dead**, 2012). The themes presented by Kirkman’s story also seem to fit well with the adventure genre of Telltale’s **The Walking Dead**. Having to make impossible choices definitely feels like an important aspect of an immersion in **The Walking Dead**’s story world, while also fitting into one common characteristic of adventure games. In addition to that, pointing-and-clicking mechanics are presented as a necessity for solving puzzles and progressing in the story. They also present the opportunity to click on different characters at certain moments and having conversations with them. For instance, there is a moment where the player can have Lee interact with all of his companions, which may help the player decide which characters are more in need of food ration. That decision will later influence the way the companions treat Lee.

As for transmedia storytelling, Telltale’s **The Walking Dead** tells new stories and provides more information about an established world through a different medium (RYAN, 2017). Aside from the obvious fact that it takes place in the same story world as the source comic books, it also expands on the story of comic characters such as Herschel Greene and Michonne. When Rick and his group meet farmer Herschel Greene in the comic books, one of his sons, Shawn, has passed away. In the first season of the videogame, the player gets to witness Shawn’s death, learning of its circumstances (**The Walking Dead**, 2012). When making an analysis of **The Matrix** franchise, Ryan comments on how in the film **The Matrix Reloaded** (2003), the main character Neo has a conversation with another character named the Kid, in which the viewer can infer that they know each other. However, in order to learn of how they have actually met for the first time, it is necessary to watch an anime short named **Kid’s Story** (2003). As Ryan (2017, p. 5) notes, “the film shows an event that can be explained only through a backstory presented in another document”, and that also applies to learning the exact circumstances of Shawn’s death. In the same fashion, the only way of knowing what, precisely, Michonne was doing between issues 126 and 139 is to play **The Walking Dead: Michonne** game.

As previously mentioned, the first season of **The Wolf Among Us** is a prequel to the comic book series **Fables**, which features several characters from folklore and fairy tales who have established a clandestine community called Fabletown in New York City. Just as **The Walking Dead** game works to keep themes related to its comic book source, **The Wolf Among Us** also maintains certain elements from **Fables**, such as a murder mystery plot, which is present in the first arc of the comics. A very interesting phenomenon is that in 2014, Vertigo Comics announced that they would be adapting the videogame prequel **The Wolf Among Us** into comic form under the title **Fable: The Wolf Among Us** (2014-2015). At the same time that such a decision establishes the events of the game as canon for those who would refuse to see anything that is not published under the same medium as that of the source text as such, it may also create a sense of disappointment for some fans. To a certain number of people, the fun of a choice-based adventure game is that, to a certain extension, it tells one’s *own* story. There are not right or wrong decisions, only the decisions that you make. However, in adapting the game story into a comic book, writers Matthew Sturges and Dave Justus have opted for certain choices, possibly making them be seen as “more canonical”, which may upset fans that have chosen different options in their playthrough. Even so, it seems very interesting to have this movement of an adaptation from a comic book into a videogame, and then back to comic book form.

In the first season of **Game of Thrones – A Telltale Games series**, some of the characters with whom the player has the chance to interact are actually voiced by the actors of the television show. Such is the case of Jon Snow (Kit Harrington), Cersei Lannister (Lena Headey), Tyrion

Lannister (Peter Dinklage), Ramsay Snow (Iwan Rheon), Daenerys Targaryen (Emilia Clarke), and Margaery Tyrell (Natalie Dormer). Depending on the setting of a specific moment in the game, the player has different diegetic agents: Rodrik Forrester in Ironrath, the family fortress in the North of Westeros, Asher Forrester in Essos, Mira Forrester in King's Landing, Ethan Forrester in Ironrath, and Gared Tuttle at the Wall. This versatility, aside from possibly creating an approximation to the technique of different focalizations used by George R. R. Martin in his book series, allows the player to witness several events from the television series unfolding, such the Red Wedding, Daenery's growing power in Essos, the murder of King Joffrey Baratheon, and the subsequent imprisonment of Tyrion Lannister.

A little different from the processes of **The Walking Dead** or **The Wolf Among Us**, **Game of Thrones – A Telltale Games series** presents certain events of the television series under different focalizations. For instance, in the Red Wedding sequence, the player does not get to see the Starks being locked in and murdered inside the Freys' castle. Instead, they experience the battle in the barracks with the diegetic agent of Gared Tuttle, a squire to the Forrester family. Similarly, a number of other situations are perceived not as they affect the main characters of the television show, but as affecting House Forrester.

Game of Thrones as a franchise shares some themes and elements with **The Walking Dead** (also as a franchise), such as unexpected twists in order to cause shock, and violence. Therefore, just as the game for the latter does, **Game of Thrones – A Telltale Games series** also invests on bringing such elements to its gameplay. Perhaps, one of the best examples of that occurs at the end of the first episode of the series, in which the playable character Ethan is suddenly and brutally murdered by Ramsay Snow. Another very typical element to the television show that is brought to cutscenes, dialogue options and decisions to be made is related to political schemes. For instance, the player has to choose, through diegetic agent Mirra Forrester, what they believe will please Margaery more: openly pledging her loyalty to the Tyrell woman or pretending to support Cersei. Alternatively, the player may choose to just roleplay that decision according to how she interprets the character of Mirra. Either way, this serves to give the user a taste of the political game that is a central aspect of the television show.

CONCLUSION

These brief comments seem to corroborate Linda Hutcheon's and Siobhan O'Flynn's (2013) observations that transmedia storytelling has the fictional world as its core. Rather than looking for a way to retell a certain story, Telltale seems more invested in further exploring universes and providing more information on certain characters. Of course, this seems to be a decision more suited to the choice-system adventure game genre, since making a decision whose outcome is already known by the player, even in their first playthrough, would probably take away one of the most fun elements of this particular game genre: the not-knowing what will happen as the outcome of one's choices. Additionally, it seems to suit the unpredictability that narratives such as **The Walking Dead** comics and **The Game of Thrones** television show like to create. Indeed, it seems that the atmosphere and common themes of the sources seem to be two of the elements that Telltale seems more focused on adapting.

It is also important to notice that the transmedia storytelling found in the Telltale games fits the model that Marie-Laure Ryan (2017, p. 7) calls bottom-up, "a process of aggregation that adds more and more documents to a storyworld that has already achieved popularity and coherence independently of any transmedia buildup". As she explains, transmedia projects which are conceived as top-down from their very beginning are rare (RYAN, 2017).

In the conclusion section of "**Transmedia Storytelling as Narrative Practice**", Ryan (2017, p. 14,) attributes the popularity and addicting property of transmedia storytelling to "the need to inhabit storyworlds and return to them over and over again, not to relive the same experience, but to make new discoveries". Indeed, it is precisely this provision of new experiences and discoveries in already beloved storyworlds that seems to be the very aim of the Telltale Games company.

REFERENCES

- AARSETH, E. **Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.
- ABNET, D.; LANNING, A. **Guardians of the Galaxy**. Marvel Comics, 2008.
- Batman: The Telltale Series**. Telltale Games. 2016. Android, iOS, Microsoft Windows, Nintendo Switch, PlayStation 4, PlayStation 3, Xbox One, Xbox 360.
- Borderlands**. Gearbox Software, 2009. Mac OS, Microsoft Windows, PlayStation 3, Xbox 360, Shield Android TV.
- DENA, C. **Transmedia practice: Theorising the practice of expressing a fictional world across distinct media and environments**. Ph.D. dissertation. Sydney: University of Sydney, 2009. Available at: <http://www.christydena.com/phd/>. Accessed on: July 31 2018.
- DOMSCH, S. **Storyplaying: Agency and Narrative in Video Games**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2013.
- Eversion**. Zaratustra Productions, 2010. Linux, Microsoft Windows, OS X.
- FLANAGAN, K. Videogame Adaptation. *In*: LEITCH, T. (Ed.). **The Oxford Handbook of Adaptation Studies**. New York: Oxford University Press, 2017.
- GAME OF THRONES**. Prod. David Benioff; D. B. Weiss. New York: HBO, 2011-2019.
- GAME OF THRONES – A TELLTALE GAMES SERIES**. Telltale Games, 2014 Microsoft Windows, OS X, PlayStation 4, PlayStation 3, Xbox One, Xbox 360, iOS, Android.
- HUTCHEON, L., O'FLYNN, S. *A Theory of Adaptation*. 2 ed. London: Routledge, 2013.
- JENKINS, H. Transmedia Storytelling 101. **Confessions of an Aca-Fan**, 2007. Available at: http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html Accessed on: July 31 2018.
- JENKINS, H. Transmedia 202: Further Reflections. **Confessions of an Aca-Fan**, 2011. Available at: http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html Accessed on: 31 July 2018.
- JUSTUS, D.; STURGES, M. **Fable: The Wolf Among Us**. Vertigo Comics, 2014-2015.
- KID'S STORY**. Direction of Shinishiro Watanabe. Script of The Wachowski Brothers. Production of Studio 4°C. 2003. 1 movie (15min), DVD, son., color.
- KIRKMAN, R. **The Walking Dead**. Image Comics, (2003-).
- MARTIN, G. R. R. **A Clash of Kings**. New York: HarperCollins Publishers L.L.C, 1999.
- MARTIN, G. R. R. **A Dance with Dragons**. New York: HarperCollins Publishers L.L.C, 2011.
- MARTIN, G. R. R. **A Feast for Crows**. New York: HarperCollins Publishers L.L.C, 2005.
- MARTIN, G. R. R. **A Game of Thrones**. New York: HarperCollins Publishers L.L.C, 1996.
- MARTIN, G. R. R. **A Storm of Swords**. New York: HarperCollins Publishers L.L.C, 2000.
- MARVEL'S GUARDIANS OF THE GALAXY: THE TELLTALE SERIES**. Telltale Games, 2017. Android, iOS, Microsoft Windows, Nintendo Switch, PlayStation 4, Xbox One.
- THE MATRIX**. Direction and script of The Wachowski Brothers. Production of Warner Bros. 1999. 1 movie (136min), DVD, son., color.
- THE MATRIX RELOADED**. Direction and script of The Wachowski Brothers. Production of Warner Bros. 2003. 1 movie (138min), DVD, son., color.

- O'FLYNN, S. "Epilogue". In: **A Theory of Adaptation**. 2 ed. London: Routledge, 2013.
- RYAN, M. Transmedia Storytelling as Narrative Practice. In: LEITCH, T. (Ed.). **The Oxford Handbook of Adaptation Studies**. New York: Oxford University Press, 2017.
- SMETHURST, T.; CRAPS, S. Playing with Trauma: Interactivity, Empathy, and Complicity in *The Walking Dead* Video Game. **Games and Culture**. Sage Journals, v. 10, n. 13, p. 1-22. 2015.
- TALES FROM THE BORDERLANDS**. Telltale Games, 2014. Android, iOS, Microsoft Windows, OS X, PlayStation 4, PlayStation 3, Xbox One, Xbox 360.
- Telltale Games. Telltale. Homepage. Available at: <<https://telltale.com/>>. Accessed on: July 31 2018.
- THE WALKING DEAD**. Telltale Games, 2012. Android, iOS, Kindle Fire HDX, Microsoft Windows, OS X, PlayStation Vita, PlayStation 4, PlayStation 3, Xbox One, Xbox 360.
- THE WALKING DEAD: MICHONNE**. Telltale Games, 2016. Android, iOS, Microsoft Windows, OS X, PlayStation 4, PlayStation 3, Xbox One, Xbox 360.
- WILLINGHAM, B. **Fables**. Vertigo Comics, 2002-2015.
- THE WOLF AMONG US**. Telltale Games, 2013. Android, iOS, Microsoft Windows, OS X, PlayStation Vita, PlayStation 4, PlayStation 3, Xbox One, Xbox 360.

**REESCREVENDO A SI
MESMO: TRANSLADOS
METAFICCIONAIS E
IDENTITÁRIOS ENTRE OS
EUA E O LESTE EUROPEU**

*Rewriting the self: metafictional and
identitarian movements between the US
and Eastern Europe*

Rust Costa Machado¹

***Abstract:** This article presents a parallel between the notion of Narrative Identity and the use of metafiction within its many possibilities. To contextualize the relationship between the two narrative practices, one borrowed from Psychology studies, the other from literature, two works are taken into account – **Maus**, the paramount graphic novel created by Art Spiegelman, and **Everything Is Illuminated**, the debut novel written by Jonathan Safran Foer. By addressing the memories of their families, which had to endure the traumas lived under the Nazi regime in Eastern-Europe, these works' narrators take up personal journeys through familiar past narratives from which they seem to emerge transformed. In this sense, the act of writing receives a mediating property that allows and justifies the reconfiguration of their selves. To support this argument, this research is backed by the codes of narrative identity identified by psychology field research and supported by the narrative path one undergoes in order to attain an acceptable, coherent identity, as developed by Paul Ricœur. Both Spiegelman and Safran Foer craft their works in a manner that enables the reader to link their distinct narrative strands to the different steps, as elaborated by Paul Ricœur, to make sense of one's (self-) narrative identity. According to Ricœur, a person can substitute parts of stories which are unintelligible or unbearable for one which is coherent and acceptable, in which the analysand can incorporate a notion of stability and continuity. This article includes a brief exploitation of the notion and uses of metafiction, as it results from the questioning of what function the metacommentary may perform in texts here observed.*

***Keywords:** metafiction; narrative identity; Safran Foer; Art Spiegelman; holocaust.*

Resumo: Este artigo apresenta um paralelo entre a noção de identidade narrativa e o uso de metaficção em suas múltiplas possibilidades de realização. Para contextualizar a relação entre estas duas práticas narrativas, uma tomada dos estudos de Psicologia, a outra da literatura, duas obras são tomadas por objeto – **Maus**, o monumental romance gráfico criado por Art Spiegelman, e **Tudo Se Ilumina**, primeiro romance escrito por Jonathan Safran Foer. Ao reportarem memórias de gerações anteriores às suas, as quais vivenciaram os traumas impostos pelo regime nazista no leste europeu, os narradores dessas obras embarcam em jornadas pessoais por narrativas do passado de suas famílias, do qual eles emergem transformados. Nesse sentido, o ato de escrita recebe uma propriedade de mediação que proporciona e justifica a reconfiguração de suas respectivas compreensões de suas próprias identidades. Para amparar este argumento, esta pesquisa é baseada nos códigos de identidade narrativa identificados por pesquisas na área de psicologia, e também pelo trajeto narrativo pelo qual, segundo Paul Ricœur, um indivíduo perpassa, a fim de chegar a uma noção aceitável e coerente acerca de si. Tanto Spiegelman quanto Safran Foer constroem suas obras de modo que é possível relacionar seus diferentes níveis narrativos (diegéticos) aos diferentes estágios que um indivíduo vivencia para

¹ Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela UFRGS. E-mail: <rustcosta@gmail.com>.

compreender sua identidade de forma narrativa. Segundo Ricœur, uma pessoa pode substituir partes de histórias que são ininteligíveis ou insuportáveis por uma que seja coerente e aceitável, na qual o analisando pode incorporar noções de estabilidade e continuidade. Este artigo inclui uma breve explanação do conceito de metaficção, visto que ele resulta da indagação sobre o uso de metacomentários nas obras aqui observadas.

Palavras-Chave: metaficção; identidade narrativa; Jonathan Safran Foer; Art Spiegelman; holocausto.

INTRODUÇÃO

O que define nossa identidade? Há uma maneira de afirmarmos, de modo coerente e aceitável, aquilo que faz de nós quem realmente somos? Quais são os significantes que estão atrelados a este significado maior, unificado à imagem no espelho diante da amálgama de fragmentos heterogêneos que compõem um indivíduo?

Este trabalho busca a aproximação entre o romance **Tudo Se Ilumina**² (Jonathan Safran Foer, 2002) e o romance gráfico **Maus: Meu pai sangra história** (Art Spiegelman, 1980-91). Essas obras, apesar da diferença entre suas mídias de suporte, aproximam-se por uma variedade de traços comuns: o sangue judeu, a narração da experiência desmoralizante de eventos genocidas da Segunda Guerra, o resgate a este passado transoceânico e transgeracional e, sobretudo, o desejo de comunicá-lo por meio de uma obra de arte. A partir de noções que associam a utilização de técnicas metanarrativas com a construção de identidade por um viés narrativo (amparado por conceitos teóricos concebidos por Paul Ricœur e outros), este trabalho busca a justaposição das obras (gráfico) literárias referidas, sinalizando suas diferenças formais, aproximando suas confluências temáticas e estabelecendo um lugar no literário que proporciona, através da protagonização do fazer artístico, um espelhamento do processo de construção narrativa do “Eu”.

Ambas as obras estão estruturadas em três níveis narrativos distintos e intercalados. A análise desta comparação fez-se pela identificação desses níveis, tratando-os de modo independente (dos demais níveis) e em paralelo (obra com obra). No primeiro deles, as personagens narradoras, americanos filhos de sobreviventes de uma Grande Guerra histórica, há décadas já acabada, evoluem em suas investigações por um passado familiar que traz conexões com eventos perturbadores de submissão física ao terceiro Reich. Já na segunda divisão narrativa, a narração volta-se ao passado leste-europeu, sendo atribuída a (ou focalizada por) familiares dos primeiros, os quais tiveram de sucumbir ao regime nazista, enfatizando a experiência desumanizadora e degradante do holocausto. Por fim, o terceiro nível retorna às personagens narradoras do primeiro nível, as quais, agora apresentadas sob o signo da narração autoconsciente e transformação a partir da construção de suas respectivas obras artísticas, reconhecem-se como sujeitos de narrativas que, de fato, tiveram início antes mesmo de seu nascimento, passando, desse modo, a incorporar eventos anteriores aos seus próprios nascimentos (mais precisamente a noção de “sobrevivente” ou ainda de “réu”) às suas concepções identitárias.

Esse processo de construção artística, tematizado e explorado em nível de metaficção explícita nas obras observadas, alude a uma leitura sobretudo poética do processo de construção e assimilação do “Eu”. Junto a isso, a estruturação tripartida delas permite uma interação objetiva com noção de identidade narrativa formulada por Ricœur, cuja fundamentação, também em três estágios, encontra correspondência com cada um dos níveis apresentados nas obras. Assim, é guardada à metafictionalidade manifesta nestas obras, cada qual segundo os códigos e as possibilidades do romance puramente textual e também do romance gráfico, a função de ilustrar a investigação e assimilação dos elementos narrativos que compõem a concepção de si mesmo de um indivíduo.

² Todas as menções feitas a essa e a outras referências cujo original foi acessado em língua inglesa foram por mim traduzidas.

ESCREVER SOBRE ESCREVER – A METAFICÇÃO

Como mencionado anteriormente, as obras aqui observadas promovem, em dado momento, uma reflexão acerca de sua própria construção, seja textual ou texto-visual. Dessa forma, elas fazem parte de uma categoria de escrita narrativa, a qual atende pelo conceito “guarda-chuva” de *metaficção*. Este modo de narrar é uma categoria de composição cuja principal característica é sua capacidade de direcionar a atenção do leitor para a algum aspecto da “materialidade” do ato de escrita ou de leitura da obra, explorando, dentro de si própria, a sua gênese, concepção, ontologia e/ou razão de ser. Na *metaficção*, cuja particularidade é o questionamento do ficcional em relação ao real, a *metanarratividade* surge como uma vertente que visa indagar acerca da natureza do processo de escrita (independente do status de ficcionalidade ou não), aspecto que se torna determinante nas obras de Safran Foer e Spiegelman.

Popularmente, e aqui cabível para a análise das obras em questão, as metanarrativas tem nuances de *making of* do fazer artístico, já que, não raro, obras que utilizam esses recursos incorporam comentários (ficionais ou não) acerca de seu processo de construção. Linda Hutcheon, pioneira em deter-se em um estudo aprofundado dessa forma de narrar, aponta que tais obras são dotadas de uma “mimese do processo”. A autora, que entende esta como uma “ficção sobre ficção”, descreve a metaficção como “ficção que inclui à si própria um comentário acerca da identidade linguística e/ou narrativa da obra” (HUTCHEON, 1980, p. 1).

Presente nas formas literárias desde o nascimento do romance (basta lembrarmos das seções de Don Quixote em que a descoberta e tradução dos originais do “Engenhoso Fidalgo” é levantada por Cervantes), a metaficção vive, na segunda fase do século XX, um crescimento exponencial, tomando proporções de uma “tendência” ou “moda” literária. Contemporâneo aos ímpetus pós-estruturalistas da época, esse *boom* da metaficção nos anos 60 faz com que ela seja vista como uma consequência estética de um pós-modernismo que ali se inscrevia na história das artes. Para Hutcheon, trata-se de “um interesse crescente em como a arte é criada, e não apenas no que se cria”, de modo que “o processo de construção, de *poiesis* torna-se parte do prazer da leitura” (HUTCHEON, 1980, p. 18-19).

Assim, vislumbra-se, também pela forma, as possibilidades de questionamento das narrativas naturalizadas em nossa experiência do real; passa-se a indagar, pelos elementos estruturantes da narrativa, a natureza dessa realidade: de onde provém essas narrativas, quais forças elas operam para manter sua credibilidade segura dos nossos questionamentos, e quem, afinal, são esses narradores.

Inúmeros títulos podem servir de exemplos para se demonstrar os vários modos de escrita metafictional — as notas de rodapé que retomam referências ficcionais disfarçadas de reais, popularizadas por Borges e empregadas à exaustão por David Foster Wallace; o narrador em segunda pessoa, que mimetiza o percurso do próprio leitor “em tempo real”, como em *Se um Viajante...*, de Italo Calvino; o narrador de Paul Auster que avança na história para descobrir-se narrado por outro, etc. Em *Tudo se ilumina* e em *Maus*, os protagonistas ambicionam contar a história de seus familiares. Porém, a presença de uma metanarratividade, cada vez mais prevalente no curso das obras, direciona a chave de leitura para um sentido em que o próprio fazer artístico parece ser um dos temas principais dessas obras.

Se há tantas maneiras de se “conscientemente e sistematicamente direciona(r) a atenção para o status de artefato”, como posto por Patricia Waugh (1984, p. 2), o leitor é convidado a considerar esses “redirecionamentos” não mais como desvios do tema, mas sim como novos elementos que agregam-se a ele, relativizando-o, pautando-o sob novos olhares, reescrevendo-o. Se, no caso das obras aqui observadas, a metanarratividade aponta diretamente para o processo de reconstrução narrativa do passado, há de se questionar o que está implicado nessa “mimetização do processo”, atentando-se para o modo como essa metanarratividade expande a obra, e qual o ganho para o leitor.

EU SOU O QUE EU NARRO – MAUS

Obra mais popular de Art Spiegelman, *Maus – a História de um Sobrevivente* é dividida em duas partes, intituladas “Meu pai sangra história” e “E aqui meus problemas começaram”. É também uma das obras mais famosas dentre os romances gráficos (*graphic novels*), frequentemente lembrada como pioneira do gênero, além de ter sido a primeira história em quadrinhos premiada com um Pulitzer, no ano de seu lançamento, em 1992. Sua construção ocorreu ao longo de mais de uma década, com capítulos publicados ano a ano na revista *Raw*, editada por Spiegelman e Françoise Mouly, sua esposa durante os anos 80.

Maus retrata uma trajetória fabulosa e bem-sucedida (dentro do possível) pelos guetos nazistas de Varsóvia e demais cidades da Polônia. O protagonista é Vladek Spiegelman, o pai do autor. A proximidade do autor com a história que conta no papel deixa ainda mais evidente o paralelo entre a elaboração de uma história e a construção narrativa da identidade. Isso porque, ao mesmo tempo, o desejo de traduzir os episódios hediondos vivenciados pelo pai na Segunda Guerra revela-se uma experiência que altera profundamente sua concepção de si, haja vista que o autor passa a enxergar os pais, bem como a si próprio, como sobreviventes.

Assim, *Maus* traz duas histórias ao mesmo tempo.

A primeira é a de Vladek, pai do autor/narrador, que compartilha com o filho e com o leitor sua trajetória desde a tomada da Polônia pelos nazistas, suas fugas, prisões e perdas, condições inóspitas, regimes de escravidão e viagens intermináveis, até o fim do terceiro *reich*, a interceptação dos trens pelos americanos e sua liberação.

A segunda é a de Art Spiegelman, que decide interrogar o pai sobre a vida durante o nazismo na Polônia, com a ambição de transformar essa história em uma longa narrativa em quadrinhos. O leitor acompanha essa interação entre pai e filho, a captação desses relatos, e os eventuais desafios que Art enfrenta para conseguir fazer jus à importância do que lhe era contado.

Eventualmente, a construção e publicação anual dos capítulos de *Maus* torna-se uma questão dentro do livro, uma vez que a publicação da parte I traz sucesso inesperado para Spiegelman: o autor, com o sucesso do lançamento do primeiro volume em 1986, passa a se ver em conflito por estar recebendo fama e sustento por algo tão dramático. Na obra, o autor explicita a complexidade de sua situação — ao mesmo tempo que obtém a desejada atenção da mídia e a receptividade do público leitor, encontra-se irreversivelmente atrelado à fala do pai e a seu próprio e constante exercício de recriação desse passado.

Na famosa página 201 (da edição Cia das Letras do Brasil, 2016), o autor epitomiza este conflito, mostrando-se numa pausa reflexiva durante seu ofício artístico em sua mesa, espaço de sua criação, até fazer o leitor perceber que a mesa está instalada no topo de um aglomerado de cadáveres de ratos (que na antropomorfia animal do código da obra, representa os judeus, tomando por referência a propaganda nazista que associava o massacre dos judeus a um ato de detetização), mortos pelas mãos dos nazistas (representados por gatos, “predadores naturais” dos ratos). Na imagem, ainda podemos ver uma torre de vigilância na janela, como aquelas vistas em campos de concentração, outrora representadas ao longo do romance gráfico. Junto a isso, pode-se ler “Tudo certo, senhor Art, estamos prontos para rodar”, que em inglês (“*shoot*”) também pode ser lido como atirar, mais uma vez remontando ao imaginário degradante da guerra. É como se a narração fosse o suficiente para erguer as paredes do real em torno de Spiegelman, fazendo-o viver aqueles dias como se dividisse o mesmo espaço, tempo e agonia da história que escreve (um movimento sintetizado no ato de usar a máscara de seu personagem). Além disso, a percepção da família interrompida pela guerra e de seu contínuo desmantelamento psicológico após a guerra desencadeia em Art uma crise de autorreconhecimento.

Nesse complexo jogo de níveis narrativos entremeados, cronologias díspares (vê-se, por exemplo, no primeiro balão do quadro, que Art traz informações completamente desconectadas — as ofertas que recebia para adaptar *Maus* para a TV junto à data do suicídio de sua mãe —, idas e vindas no passado histórico, reconstruções da mãe, que acabara por sucumbir ao trauma devastador dos

campos, e também do irmão — nascido *antes* e morto *durante* a guerra) Art passa a perceber que boa parte de sua vida fora influenciada e determinada por episódios que ele sequer viveu. Na página final, a resolução de Maus — que encerra as duas histórias, além deste terceiro nível (o qual faz com que Maus veja e refira a si próprio como uma obra já lida e publicada) — permitirá, como se verá adiante, que a concepção da *identidade narrativa* do autor ali representado seja desenhada de forma coerente e satisfatória, atribuindo à metanarratividade ares de cura pela literatura.

ESCREVER PARA ENTENDER – *TUDO SE ILUMINA*

O romance de estreia de Jonathan Safran Foer, por sua vez, trata, em um primeiro momento, da recriação, pela escrita, de uma mitologia judaico-familiar pré e pós-guerra. Numa lógica em que a narração do passado é uma forma de revivê-lo, mesmo que ficcionalmente, o romance oferece a perspectiva de se estabelecer, pela escrita, um vínculo com esse passado, a partir de fragmentos, narrativas e itens colecionados *in loco* pelo protagonista/“autor” (o qual pode ser compreendido como uma versão ficcionalizada da versão carne-e-osso do escritor nova-iorquino, pois recebe o mesmo nome do autor, como em Maus, porém vivencia eventos que não foram de fato vivenciados por Safran Foer).

Simultaneamente, mas em um nível diegético dotado de outra instância narradora, o romance também nos conduz a essa busca, *in loco*, do “autor” (e protagonista do primeiro nível narrativo) por informações do passado pré-guerra de sua família. Mediado e narrado por Alex Perchov, o relato é também o espaço de descobertas sobre sua própria família. Ele, que vive uma vida modesta e desinteressante, seduzido por devaneios pós-soviéticos de uma vida com a agitação social e sexual e o dinheiro da propaganda cultural capitalista norte-americana, descobre um passado até então inexistente em sua vida, em que passa a compreender sua família ao mesmo tempo como sobrevivente e algoz do nazismo. Eventualmente, fica claro que os avôs de ambos conviveram no mesmo povoado, Safran sobrevivendo à morte e migrando para os EUA, e Perchov tomando parte, mesmo sem querer, na morte do melhor amigo, para enfim poder livrar sua própria família da frieza do exército alemão.

Semelhante a Maus, o romance de Safran Foer também apresenta um terceiro nível. Neste nível epistolar, a voz autoral é dada ao “segundo narrador”, Alex, que envia as cartas para Jonathan e assim relata as profundas transformações que seu avô sofre ao reviver aquelas memórias, bem como as mudanças que Alex passa a experienciar com seus ideais de família, de vida adulta e de pertença a Kiev.

Dessa maneira, as duas obras dispõem de figuras autorais que, ao elaborarem a história de seus antepassados, passam a se ver numa busca de autorreconhecimento, isto é, da compreensão de si pela mediação de suas próprias histórias. Assim, a tentativa de reconstruir a narrativa de suas gerações anteriores resulta na reconstrução da sua própria percepção de si, num exercício que perpassa pela retratação, pelo reconhecimento e, por fim, pela identificação: para ambos os pares de protagonistas (Vladek/Art, Jonathan/Alex), suas identidades passam a ser acessadas pelas narrativas que promovem em suas respectivas obras. Aqui, a noção de *identidade narrativa* pode nos ajudar a esclarecer de que maneira “ser” e “narrar” se relacionam na concepção de indivíduo.

SOMOS A HISTÓRIA QUE CONTAMOS DE NÓS MESMOS – IDENTIDADE NARRATIVA

Identidade narrativa é a teoria que visa explicar o processo de construção de identidade individual através da habilidade de produzir narrativas a partir de nossas experiências de vida. Por meio das histórias que comunicamos sobre nós e sobre nossas concepções do mundo, fornecemos os significantes que *nos definem*, e é a partir da manutenção desses que obtemos concepções mais ou menos coerentes, não-contraditórias e assim, relacionáveis da pessoa que somos. Para Dan P. McAdams e Kate C. McLean, autores da área da psicologia com extensa pesquisa neste campo interdisciplinar, “o indivíduo reconstrói o passado autobiográfico e imagina o futuro de modo a dar a sua própria vida noções de unidade, propósito e significado” (2013, p. 233).

Em 2015, o celebrado escritor J. M. Coetzee, em parceria com a psicanalista Arabella Kurtz, publicaram o livro *A Good Story* (2015), no qual dialogam acerca dos usos e funções da prática humana de se contar histórias. Em franca interface com o conceito de identidade narrativa, Kurtz atenta para

como as autonarrativas funcionam para muitas pessoas: como uma capacidade que usamos para elaborar, pra nós mesmos e pra nossos círculos, a estória que melhor nos representa, a estória que justifica a maneira como nos comportamos no passado e no presente, em que geralmente estamos certos e os outros estão errados. (COETZEE; KURTZ, 2015, p. 4)

Ao tematizar o ato de produzir e interpretar narrativas, o discurso metaficcional empregado por Spiegelman e Safran Foer dá suporte à teoria da *identidade narrativa*, a qual argumenta que, se o sujeito tem acesso a si e ao mundo por meio da linguagem (uma noção já consolidada no Estruturalismo), essa relação consigo e com o outro é uma relação de interpretação.

Esse sujeito hermenêutico e fenomenológico emerge, para Ricœur, essencialmente através de narrativa. 'Narrativa' significa mais que uma história aqui, ela se refere à maneira que experienciamos o tempo, isto é, o modo como compreendemos nossas potencialidades futuras, bem como a maneira como organizamos mentalmente nossa noção de passado. (BARKER³, 2016)

Nessa abordagem, a identidade de um indivíduo é compreendida como uma construção narrativa, como postulada por Paul Ricœur, para quem a cura psicanalítica se dá “pela substituição de pedaços e partes de histórias que são ininteligíveis ou insuportáveis por uma história coerente e aceitável, em que o analisando possa incorporar uma noção de estabilidade e continuidade” (RICŒUR, 1985, p. 247). Aqui, a psicanálise constitui portanto um “laboratório particularmente instrutivo para uma investigação filosófica acerca da noção de identidade narrativa” (*Ibid*, p. 247).

McAdams e McLean realizaram um estudo extensivo com pacientes em tratamento psicológico, visando “examinar as dinâmicas internas da narração da vida privada e os fatores externos que dão forma à expressão pública de histórias sobre o ‘eu’” (MCADAMS; MCLEAN, 2013, p. 233). Os autores então catalogaram e organizaram essas histórias e, enfim, identificaram padrões de codificações narrativas através das quais esses indivíduos constroem suas histórias.

1. *Agency* ("Agência" ou "autoagenciamento"), em que os narradores se tornam capazes de realizar mudanças em suas vidas, várias vezes por demonstrações de autossuficiência.
2. *Communion* ("Comunidade" ou "pertença social"), em que o conforto recompensador da reciprocidade social mostra-se proeminente.
3. *Redemption* ("Redenção"), em que eventos tipicamente ruins ou negativos tornam-se fonte de resultados positivos ou bons.
4. *Contamination* ("Contaminação"), em que eventos bons são repentinamente seguidos de uma consequência ruim.
5. *Meaning-Making* ("Construção de significado"), "a noção em que o protagonista aprende ou capta uma mensagem a partir de dado evento. Essa codificação varia de "não aprendi nada com isso" a "essa situação revelou algo muito profundo sobre minha vida".
6. *Exploratory Narrative Procession* ("Cortejo narrativo exploratório"), que salientam narrativas autopiedosas, que exploram o sujeito negativamente.
7. *Coherent, positive resolution* ("Resoluções coerentes e positivas"), em que há uma retórica interessada em promover uma sensação de fechamento ou resolução.

A partir daqui, utilizaremos as codificações de número 1, 3 e 5, por considerá-las relacionáveis com o material proporcionado pelas obras observadas.

³ Em artigo na revista *on-line Psychology Today*, disponível na bibliografia.

O ESBOÇO TEÓRICO

Ao tomarmos cada um dos níveis narrativos que formam tanto *Maus* quanto *Tudo se ilumina* de forma independente, é possível associá-los a diferentes categorias de codificação, levando o leitor a considerar que a distinção em níveis diegéticos é resultante do complexo processo de reconhecimento de uma representação aceitável do eu a partir de construções narrativas.

Levando em conta as categorias delineadas por McAdams e McLean, as quais demonstram modos de se codificar histórias de vida, com vistas a atingir “uma formulação coerente de identidade sobre o tempo” (MCADAMS e MCLEAN, 2013 p. 233), a história contada por Vladek adquire a qualidade de um construto narrativo *redentor* em que experiências ruins e negativas são convertidas em aprendizado e em consequências positivas. Esse ponto de vista é amparado pela percepção de que Vladek, que teve que suportar condições de vida extremas em campos de concentração, retoma, no arco de sua narrativa, o reencontro com sua esposa, Anja, quando tudo parecia perdido. Além disso, seu ímpeto por narrar suas distintas qualidades sociais e intelectuais também podem ser lido como um mecanismo de compensação com o qual ele dota sua narrativa, visto que percebe, ao longo de sua trajetória, ser retribuído por sua inteligência. Dar a sua própria narrativa um fim satisfatório aparece como uma maneira de superar suas experiências traumáticas, proporcionando uma imagem concisa em que sua identidade permanece coerente e em controle dos fatos, ao invés de abalados pela violência física e psicológica sofrida ao longo dos anos.

Enquanto isso, o processo implicado na construção de *Maus* — desde reunir a informação necessária sobre seu pai até debater-se para encontrar a maneira de tornar isso um livro em quadrinhos — proporciona a Art reavaliar sua própria posição em relação a sua família e a sua autopercepção enquanto pertencente à segunda geração de sobreviventes do Holocausto. Este reconhecimento soma para a leitura deste segundo nível, codificado conforme o item *construção de significado*. De acordo com Brown (1993), os frequentes encontros com seu pai combinados com a história que ele descobre “deixam-no com a sensação de ser um intruso em sua própria família, uma pessoa que não pertence. Pra ser justo, ele pertence, mas apenas como se tivesse perdido o pico de felicidade vivenciado pelos Spiegelman antes da Guerra” (BROWN 1993, p. 136). Assim, a ocasião criada pelo processo de composição do livro traz uma nova perspectiva sobre o suicídio de sua mãe, bem como a difícil relação com seu pai.

Por fim, no terceiro nível narrativo, a representação de Spiegelman, em que sua instância autoral é visual e diegeticamente exposta, pode ser lida como um esforço para demonstrar *autoagenciamento*, outra das categorias elencadas por McAdams e McLean. Embora Art não pareça demonstrar, ao menos verbalmente, “demonstrações de *self-mastery*” (controle total sobre si), empoderamento, conquistas ou status” (MCADAMS e MCLEAN, p. 234) — na verdade revelando-se a ponto de um surto —, é a disposição visual das informações que o coloca no lugar de controle: a figura autoral, sentada a sua estação de trabalho, encarando seu trabalho, vestindo a máscara de seu próprio personagem. Art está ciente de que, ao longo de sua produção, ele foi transformado pelos conteúdos descobertos nas conversas com o pai, bem como pela experiência de transformá-las em uma narrativa gráfica. Em análise de obras da escritora Kate Atkinson, Meyer (2010) observa que “contar histórias de sua vida pode ser uma maneira de reconstruir o passado e, assim, sua própria identidade (MEYER, 2010, p. 449), trazendo à mente o conceito de identidade narrativa conforme postulado por Ricœur:

Não apenas ‘sujeitos reconhecem a si mesmos nas histórias que contam sobre si’, mas ‘a história de vida’ provém de histórias não contadas e reprimidas em direção a histórias que de fato o sujeito consegue ater-se e manter como constitutivas de sua identidade pessoal. (RICŒUR *apud* MEYER, 2010, p. 448)

Já em *Tudo Se Ilumina*, ao ficcionalizar a si mesmo, Safran Foer é também capaz de ficcionalizar sua própria identidade narrativa e, assim, encontrar relações — nominais, artísticas — com seus ancestrais mitificados. Naquele nível narrativo, o ato da escrita é análogo ao ato de lembrar,

condição da qual depende a constituição da identidade Judaica — tomando por exemplo o rito do Haggadah, em que a leitura do “**Êxodo**” tem a função de “lembrar de onde se veio”. Na escrita, ele lembra. Na lembrança, reconecta-se.

A falha em encontrar vestígios de sua família na viagem ao Leste Europeu, justaposta ao ato da lembrança como modo de reviver o passado, pode ser compreendida como a codificação de *redenção* identificada na terminologia de McAdams e McLean, uma vez que a reescrita das origens bem como a jornada pelo tempo, vivenciada pelos Safrans que o antecederam, permitem que Jonathan, na combinação criativa desses elementos, possa manipular de maneira conclusiva o *background* histórico de seu personagem.

Já no segundo nível, a divisão do romance narrado por Alex, percebemos a *iluminação* de fatos que demonstram que sua percepção de si está estruturada segundo a categoria *construção de significado*, dentro da retórica de McAdams e McLean. Sua narrativa é repleta de demonstrações explícitas de autocompreensão, perceptíveis no contraste entre os episódios fictícios que narra em suas seções do romance e aquelas que são íntimas, “reais” e sobre as quais pede descrição a seu interlocutor, encontradas entre parênteses — cada vez mais frequentes, conforme o leitor se aproxima do fim da obra.

Por fim, a seção epistolar do romance demonstra a maneira como Alex passa a desenvolver seu *autoagenciamento*, possibilitando uma narrativa em que o protagonista vê-se capaz de promover mudanças sobre sua própria vida, como exemplificado no excerto abaixo, traduzido por mim do confuso inglês como segunda língua do jovem personagem Ucrainiano:

Todos nós escolhemos coisas, e também escolhemos contra coisas. Eu quero ser o tipo de pessoa que escolhe mais por fazer coisas do que contra elas, mas assim como Safran, e como você, eu me descobri escolhendo contra aquilo que estou certo de que é bom e correto, e contra aquilo estou certo de que vale apenas. Escolho que não mais, ao invés do contrário. Nada disso é dito em vão. (SAFRAN FOER, 2002, p. 241)

Assim, compreendemos que os diferentes níveis que compõem ambos os romances podem ser relacionados a diferentes codificações narrativas. Avançaremos para a parte final, em que esses níveis encontram correspondência com uma segunda concepção, muito mais filosófica do que a abordagem pragmática vista até aqui, concebida por Ricœur e interpretada por inúmeros estudiosos.

A APREENSÃO TRIPARTIDA DA IDENTIDADE NARRATIVA SEGUNDO RICŒUR

O movimento em que Art e Alex se reconhecem (no sentido em que passam a se *re-conhecer*) pode ser descrito segundo a compreensão de Ricœur acerca da apreensão da identidade narrativa, conforme meticulosamente interpretada por Patrick Crowley: “a identidade narrativa é obtida em três momentos sucessivos. O primeiro, o qual Ricœur chama *prefiguração*, é aquele em que a experiência do indivíduo de estar-no-mundo é semanticamente construída, embora sem forma definida” (CROWLEY, 2003, p. 2). Em Spiegelman, esta será a fantasmagórica presença de uma vaga história sobre o Holocausto que levou a vida de seu irmão, fez com que sua mãe se suicidasse e afetasse permanentemente a personalidade de seu pai, fazendo-o viver sob a paranoia do pós-trauma. Em *MetaMaus* (2011), Spiegelman comenta que seus pais

não falavam de modo inteligível ou coerente sobre o que haviam vivido. Sempre se soube que eles haviam vivenciado “a Guerra”, que é como eles se referiam ao Holocausto. Eu sequer conhecia a palavra “Holocausto” até o fim dos anos 70, mas sabia de uma tal “Guerra” tanto quando de qualquer outra coisa, apenas de ver referências a ela na vida doméstica. (SPIEGELMAN, 2011, p. 12)

O estágio de *prefiguração* é aquele em que uma *pré-narrativa* é situada como contexto a partir do qual um indivíduo irá estabelecer sua rede de referentes junto a um horizonte de “expectativas do ‘eu’ e de convenções narrativas”, embora essa construção semântica possa ser pouco clara em forma

ou imagem (em concordância com MALLETT; WAPSHOTT, 2011, p. 278; CROWLEY, 2013, p. 2). No caso de **Tudo se ilumina**, Jonathan (o duplo do autor) trabalha sua *pré-narrativa* através do que pode ser percebido como a construção ficcional de seus antepassados, repleta de incertezas (ou ausências), para os quais ele irá atribuir histórias que englobam sua compreensão do presente enquanto atrelado ao passado. Crowley continua:

“O segundo”, continua Crowley, “é o da *configuração* onde as contingências da experiências são selecionadas, modeladas e ordenadas junto a uma trama narrativa” (2003, p. 3). Em **Maus**, este estágio é traduzido no desejo e na tentativa de Art de transformar aquela história obscura em uma narrativa devidamente elaborada, preenchendo-a com personagens, localizando os eventos no tempo, desenvolvendo uma alternância entre os cenários e dando a ela uma estética apropriada, a qual, no caso, recebe a forma de ‘uma escolha provocativa e genérica de uma fábula de animais em quadrinhos’” (HIRSCH, 1993, p. 9).

Menos abstrato, o estágio de *configuração* aparece num segundo momento, resultante das interações entre expectativas e ações e negociações reais no mundo, um processo de “transformar em trama” (*emplotment*) a experiência, o qual “reúne fatos heterogêneos como agentes, objetivos, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados” (RICŒUR *apud* MALLETT; WAPSHOT, 2011, p. 278-279). Tal processo é caracterizado pela experiência de “novos sentidos de si”, levando a “remodelação de nossas experiências”, e assim delimitando “uma história significativa a partir de uma diversidade de eventos ou incidentes” (*ibid*). No caso de **Tudo se ilumina**, Alex, em sua empreitada novelística, encontra-se capaz de experimentar com as possibilidades da autoficcionalização, tentando incluir na sua figura o horizonte de expectativas que se apresenta com a chegada do Outro norte-americano, junto aos fatos recém descobertos acerca do passado de seu avô. Assim, os valores iniciais deste narrador (opulência, luxúria, autoindulgência, virilidade) dão lugar a um novo estilo de narração, mais confessional (não raro pedindo segredo a Jonathan, interlocutor de seu manuscrito), confuso e questionador, por meio de registros de escrita claramente distintos, visto que esta mudança é sempre manifesta através de parênteses, que no início do romance aparece pouco, mas, no capítulo final, se torna sua linguagem padrão. Essa realocação do ato de narração entre parênteses, abandonando padrões discursivos anteriores, qualifica o ajustamento da autopercepção sob o processo de *configuração*.

Finalmente, “o terceiro momento”, cunhado *Refiguração*, “ocorre no ato noético da leitura onde o ‘eu’ chega uma profunda compreensão da experiência humana sobre o tempo por intermédio da narrativa. Este ato final resulta na compreensão transformadora do seu lugar no mundo” (CROWLEY, 2003, p. 3). Essa última fase é demonstrada pela incorporação da narrativa produzida, simbolizada, por exemplo, no ato de vestir a máscara de seu personagem (seu novo ‘eu’), momento em que Art chega, senão a uma compreensão total, ao menos a uma melhor percepção da justaposição entre si mesmo e a narrativa colossal que, de algum modo, sempre cercou sua vida. Em conclusão, “o frágil desenlace advindo da união de história e fabulação é a atribuição de uma identidade específica a um indivíduo ou a uma comunidade, a qual podemos chamar de identidade narrativa (RICŒUR *apud* CROWLEY, 2003, p. 3).

Na obra de Safran Foer, o autorretrato obtido pelo processo de configuração leva Alex a confessar, em suas cartas, o desejo de *assinar* sua própria narrativa, em correspondência com o estágio de *reconfiguração* e, dessa forma, evitar os fatos e eventos externos negativos que definem e compõem sua vida.

Segundo a literatura teórica, o processo de *reconfiguração* resulta de

processos em que conflitos e tensões são mediados e narrativas novas e organizatórias são postas de modo a colocar em acordo o que antes estava em discórdia. Num sentido extremo, essa intersecção entre a narrativa do processo do indivíduo e existência do mundo das ações pode ser vista como um momento de “revelação” onde a compreensão é alcançada. De frente com contradições, desejos e demandas incertas, somos requisitados a atualizar nossa compreensão, ou a narrativa perece. (TILLEY *apud* MALLETT; WAPSHOT, 2011, p. 282-283)

A revelação de Alex, resultante de sua experiência de culpa póstuma (por uma morte pela qual seu avô, e não ele, for o responsável) o leva a, voluntariamente, tomar responsabilidade pelos fatos de sua própria história, como demonstrado na citação sobre suas escolhas, mencionada acima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após esta exposição, pode-se, enfim, compreender que a aproximação entre Maus e Tudo se ilumina está para além do campo temático — o genocídio, a fuga e os traumas da Segunda Guerra —, para além do olhar de indivíduos advindos de gerações posteriores de sobreviventes do Holocausto. Mas, sobretudo, o aspecto da metanarratividade enquanto componente primordial de ambas as obras é algo ainda mais evidente, e resta ao leitor traçar, junto aos narradores que compartilham seus processos de composição, a motivação e o ganho dessa camada autorreflexiva.

A leitura de ambas as obras propicia a distinção de diferentes níveis diegéticos que, entrelaçados, demonstram o esforço do artista na exaustiva tarefa de atribuir sentido ao passado turbulento e ao presente turvo. Como não podia deixar de ser, o objetivo, em meio ao imenso desafio de fazer jus a um passado trágico, é distanciar-se dele enquanto observador e indivíduo, marcar o *eu não estava lá*, mas ao mesmo tempo, deixar impresso o sentimento: o passado ainda está aqui.

Dar sentido à nossa própria história de vida também é o que a teoria da identidade narrativa nos oferece: somos aquilo que narramos sobre nós mesmos e, se temos entraves, é melhor alinhá-los para enfim buscar o descanso de se saber aquilo que se é. Os autores representados naquelas obras, sejam eles duplos fiéis, distantes ou simplesmente ficcionais, fazem isso quando iniciam suas empreitadas: eles embarcam numa viagem ao passado, a qual perturba a ordem do presente e modifica as perspectivas de autorreconhecimento do futuro. Nesse contexto, a escrita possibilita a vivência do impossível, media esse encontro com o passado, catalisa essa transformação.

REFERÊNCIAS

- BARKER, S. *Paul Ricœur and Narrative Identity*. *Psychology Today*, 2016. Disponível em: <<https://www.psychologytoday.com/us/blog/post-clinical/201604/paul-Ricœur-and-narrative-identity>>. Acesso em: 15 jul. 2019
- BROWN, M. *Of “Maus” and Men: problems of asserting identity in a post-holocaust age*. *Studies in Jewish American Literature*, Pennsylvania, v. 12, p. 134-140, 1993.
- COETZEE, J. M.; KURTZ, A. *The Good Story: Exchanges on Truth, Fiction and Psychotherapy*. New York: Penguin Books, 2015.
- CROWLEY, P. *Paul Ricœur: the Concept of Narrative Identity, the Trace of Autobiography*. *Paragraph*, v. 26, n. 3. p. 1-12, nov. 2003.
- HIRSCH, M. *Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory*. *Discourse*, Detroit, v. 15, n. 2, p. 3-29, 1993.
- HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- JACOBS, J. *“Guardians of an absent meaning”: Transgenerational trauma and (dis)continuities between Jewish American Writers of Second and Third Generation*. Belgium: Universiteit Gent, 2009.
- MALLET, O.; WAPSHOTT, R. *The Challenges of Identity work: Developing Ricœurian Narrative Identity in Organizations*. *Ephemera*, v. 11, n. 3, p. 271-288, 2011.
- MCADAMS, D. P.; MCLEAN, K. C. *Narrative Identity*. *Journal of Directions in Psychological Science*, v. 22, n. 3, p. 223-238, 2013.

- MEYER, S. *The Quest for Identity and its Literary Representation through Metanarrative and Metafictional Elements in Kate Atkinson's 'Emotionally Weird' and 'Human Croquet'*. **English Studies**, v. 91, n. 4, p. 443-456, jun. 2010.
- RICŒUR, P. *Time and Narrative*, v. 3. Chicago: Chicago Press, 1985.
- SAFRAN FOER, J. *Everything Is Illuminated*. Nova Iorque: Penguin Books, 2002.
- SAFRAN FOER, J. *Why a Haggadah?* **New York Times**, 2012. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2012/04/01/opinion/sunday/why-a-haggadah.html>>. Acesso em: 12 nov. 2016
- SPIEGELMAN, Art. *Maus: A Survivor's Tale*. v. I: *My Father Bleeds History*. Nova Iorque: Penguin Books. 1989.
- SPIEGELMAN, Art. *Maus: A Survivor's Tale*. v. II: *And Here My Troubles Began*. Nova Iorque: Pantheon Books, 1992.
- SPIEGELMAN, Art. **Maus**. v. I e II. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SPIEGELMAN, Art. *Metamaus*. Londres: Viking, 2011.
- WAUGH, P. *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1984.

**A MORTE EM CARNE E
OSSO: UMA ANÁLISE DE
PERSONAGEM EM AS
INTERMITÊNCIAS DA MORTE,
DE JOSÉ SARAMAGO, E EM
O SÉTIMO SELO, DE INGMAR
BERGMAN**

*Death in the flesh: a character analysis
in José Saramago's Death with
Interruptions and in Ingmar Bergman's
The Seventh Seal*

Samla Borges Canilha¹

***Abstract:** Fear of death is perhaps one of the most common feelings of mankind. Throughout history, the awareness of a sudden or unexpected end has been the subject of substantial artistic manifestations in several occasions. This paper looks into two examples of this phenomenon: the novel **Death with interruptions**, by José Saramago, and the movie **The seventh seal**, by Ingmar Bergman. In Saramago's novel, Death decides to stop working, causing many political, economic and social consequences in an unnamed country. In that context, one of many letters she sends to the dead to be never arrives. So she finds herself forced to walk among the living, in human form, as a woman — decision that serves a particular seduction objective. In Bergman's film — situated in a very specific context, Sweden during the Crusades — Death is also an anthropomorphic figure (male, yet androgynous), who accompanies the protagonist, Antonius Block, in his return home. Block, in his refusal to die, bets his life in a game of chess, played during his voyage back home. In the film, Death isn't just an occasional apparition, but is present in the Plague and in the suffering experienced by Block throughout his life and his journeys. In a comparative analysis, it is possible to observe how each author treats Death as a character; in relation to the traditional representation of Death in Western Culture. It is possible to notice the dialogue proposed by the authors especially in relation to the archetypal skeletal figure, present in works such as *The Triumph of Death* and *Danse Macabre*. Despite the differences in the construction and use of the character Death in those texts, in both cases it is possible to notice a subversion of that tradition in the soothing and human way in which the character is depicted.*

***Keywords:** death; **Death with Interruptions**; José Saramago; **The Seventh Seal**; Ingmar Bergman.*

Resumo: O medo da morte é talvez um dos sentimentos mais comuns aos homens. Ao longo da História, a consciência de um fim repentino e/ou inesperado serviu diversas vezes de mote para grandes manifestações artísticas. Delas destaque, neste artigo, o romance **As intermitências da morte**, do escritor português José Saramago, e o filme **O sétimo selo**, do diretor sueco Ingmar Bergman. No romance de Saramago, a morte decide deixar de atuar, gerando diversas consequências político-econômicas e sociais em um país inominado. Nesse contexto, uma das várias cartas que ela envia aos futuros mortos insiste em não chegar ao destinatário. Assim, ela se vê obrigada a circular no mundo

¹ Mestra em Letras/Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica (PUCRS). Atualmente, é doutoranda na mesma área e instituição. E-mail: <samlaaborges@gmail.com>.

dos vivos, para o que assume uma aparência humana, feminina — o que serve a um objetivo específico de sedução. No filme de Bergman — que se passa em um contexto bem específico, a Suécia no período das Cruzadas — a morte é uma figura também humanizada (masculina, beirando o andrógino), que acompanha o protagonista, Antonius Block, no seu retorno para casa. Este, negando-se a morrer, aposta sua vida em uma partida de jogo de xadrez que se realiza ao longo de seu trajeto. A morte, aqui, não está apenas na figura que ocasionalmente aparece, mas na Peste e nas diversas desgraças que o protagonista presencia. A partir de uma análise de teor comparatista, busco observar como a morte é aproveitada como personagem por cada um dos artistas, procurando relacionar com a representação tradicional da morte na cultura ocidental. O que se pode perceber é que ambos retomam, de fato, uma tradição, especialmente a da associação da morte a uma figura esquelética, do Triunfo da morte e da Dança Macabra. Apesar de eventuais diferenças na forma como constroem e inserem a personagem em suas narrativas, em ambos os casos, nota-se uma subversão dessa tradição na forma mais apaziguadora (ao menos mais humana) como tão temida figura é representada.

Palavras-Chave: morte; **Intermitências da morte;** José Saramago; **O sétimo selo;** Ingmar Bergman.

Dentre os assuntos que mais (paradoxalmente) fascinam e amedrontam o homem, está a morte. A consciência de um fim que pode vir a qualquer momento e os sentimentos disso decorrentes, em alguns casos, pode ser o mote para a criação de uma obra de arte de grande valor. Os exemplos são diversos e podem ser encontrados na literatura, nas artes visuais, no cinema e em todas as outras manifestações artísticas; entre eles, optei por tratar de dois: o romance **As intermitências da morte**, do escritor português José Saramago, e o filme **O sétimo selo**, do diretor sueco Ingmar Bergman. Ambos se aproximam por terem como figura principal a morte de uma forma muito específica — personificada —, dando-lhe não apenas uma identidade física, mas, com isso, como pretendo demonstrar, ressignificando-a. O que me interessa, portanto, é não apenas o diálogo existente entre as obras analisadas — sem indicar possíveis influências entre ambas —, mas principalmente a forma como elas retomam a tradição ocidental de representação da morte.

No que tange à literatura portuguesa contemporânea, José Saramago é talvez o nome mais popular. Autor de uma vasta obra, seu reconhecimento se deu a partir da publicação do romance **Memorial do Convento** (1982), efetivando-se com o recebimento do prêmio Nobel de Literatura em 1998. A sua produção romanesca, segundo Martins (2005, p. 14), estaria dividida em dois ciclos: o primeiro caracteriza-se “por contextos históricos, políticos e sociais de natureza referencial que mobilizam tanto personagens ficcionais como históricas”, sendo e o seu principal recurso estético é a paródia; o segundo caracteriza-se por “personagens marcadamente universalistas, ou seja, menos vinculadas à referência de um território geográfico-político” e é marcado pela alegoria. Ambos, de qualquer forma, dedicam uma atenção especial à (H)história, tanto a passada, já canonizada — constantemente subvertida e repensada pelo autor — quanto a presente e a futura, ambas abordadas através dessa ficção não localizada no tempo e no espaço e que trata de temas gerais ao homem e a sua situação no mundo. Pensar o romance de Saramago a partir de dualidades talvez não seja uma forma completamente válida de compreensão de sua obra; porém, essa é uma classificação admissível. Assim, quanto ao romance de que trataremos, ele pode ser colocado como pertencente ao segundo ciclo, pois trata de um tema universal: a morte.

Em **As intermitências da morte**, somos apresentados ao contexto de um país inominado onde a morte deixou de atuar, o que gera diversas consequências político-econômicas e sociais. A “greve da morte” (SARAMAGO, 2005, p. 14) faz com que mesmo aqueles que estavam prestes a dar seu último suspiro mantenham-se “atad[os] a este [lado] por um ténue fio que a morte, só podia ser ela, não se sabe por que estranho capricho, continuava a segurar” (SARAMAGO, 2005, p. 12). Essa situação, inicialmente vista como positiva pela população — que comemora patrioticamente viver em um país onde não mais se morre —, mostra-se, no decorrer da narrativa, desencadeadora do caos: os hospitais começam a superlotar, porque não há a “substituição” dos doentes, a previdência antevê uma quantia excessiva de pensionistas e o comércio funerário é profundamente abalado, por exemplo.

A população, antes orgulhosa, vê-se então diante de parentes que imploram pela morte, situação que é resolvida pela ação da “máphia”. A descrição desse caos toma conta de boa parte do romance; ao longo dela, as referências à morte são imprecisas, remetendo geralmente a uma força abstrata, a um acontecimento natural e não raro associado ao divino — “talvez tenha sido por ordem de deus que a morte se retirou” (SARAMAGO, 2005, p. 37); a referência à morte como uma figura concreta costuma se dar apenas no nível da narração, isto é, apenas em passagens nas quais o narrador atribui alguma forma ou algum atributo à morte, geralmente de forma vaga.

Essa abstração começa a dar lugar a uma espécie de materialização quando o aprendiz de filósofo, em discussão com o espírito que pairava sobre a água do aquário, levanta a possibilidade de haver não apenas uma morte, mas várias, que atuam de acordo com as espécies por que são responsáveis, em setores. Essa fragmentação rompe com a ideia de uma entidade una, implicando a existência de figuras que se distinguem e que, portanto, precisam existir, de certa forma (mesmo que apenas no campo da representação), para fazê-lo. Cada uma delas precisaria, portanto, de uma identidade. O trecho em que se dá tal discussão pelo aprendiz de filósofo é o seguinte:

Falávamos da morte, Não da morte, das mortes, perguntei por que razão não estão morrendo os seres humanos, e os outros animais, sim, por que razão a não-morte de uns não é a não-morte de outros, quando a este peixinho vermelho se lhe acabar a vida, e tenho que avisar-te que não tardará muito se não lhe mudares a água, serás tu capaz de reconhecer na morte dele aquela outra morte de que agora pareces estar a salvo, ignorando porquê, Antes, no tempo em que se morria, nas poucas vezes que me encontrei diante de pessoas que haviam falecido, nunca imaginei que a morte delas fosse a mesma de que eu um dia viria a morrer, Porque cada um de vós tem a sua própria morte, transporta-a consigo num lugar secreto desde que nasceu, ela pertence-te, tu pertences-lhe, E os animais, e os vegetais, Suponho que com eles se passará o mesmo, Cada qual com a sua morte, Assim é, Então as mortes são muitas, tantas como os seres vivos que existiram, existem e existirão, De certo modo, sim, Estás a contradizer-te, exclamou o aprendiz de filósofo, As mortes de cada um são mortes por assim dizer de vida limitada, subalternas, morrem com aquele a quem mataram, mas acima delas haverá outra morte maior, aquela que se ocupa do conjunto dos seres humanos desde o alvorecer da espécie, Há portanto uma hierarquia, Suponho que sim, E para os animais, desde o mais elementar protozoário à baleia azul, Também, E para os vegetais, desde o bacteriófita à sequóia gigante, esta citada antes em latim por causa do tamanho, Tanto quanto creio saber, o mesmo se passa com todos eles, Isto é, cada um com a sua morte própria, pessoal e intransmissível, Sim, E depois mais duas mortes gerais, uma para cada reino da natureza, Exacto, E acaba-se aí a distribuição hierárquica das competências delegadas por tãtatos, perguntou o aprendiz de filósofo, Até onde a minha imaginação consegue chegar, ainda vejo uma outra morte, a última, a suprema, Qual, Aquela que haverá de destruir o universo, essa que realmente merece o nome de morte, embora quando isso suceder já não se encontre ninguém aí para pronunciar-lo, o resto de que temos estado a falar não passa de pormenores ínfimos, de insignificâncias, Portanto, a morte não é única, Concluiu desnecessariamente o aprendiz de filósofo, É o que já estou cansado de te explicar, Quer dizer, uma morte, aquela que era nossa, suspendeu a actividade, as outras, as dos animais e dos vegetais, continuam a operar, são independentes, cada uma trabalhando no seu sector. (SARAMAGO, 2005, pp. 72-74)

A manifestação da morte — o que comprova sua existência — dá-se com uma carta recebida pelo diretor de certo canal de televisão, na qual ela informa que todos terão um aviso prévio (que chegará em um envelope semelhante ao recebido pelo homem, cor violeta)² de sete dias antes de seu fim. A existência da carta implica necessariamente um autor fisicamente concreto — por isso é proposta a realização de uma análise da caligrafia da carta, de forma a tentar identificar a morte (ou quem por ela se passe) entre a população. Essa proposta parte da concepção de que, para se produzir algo concreto, é necessário um sujeito também concreto que o faça, como bem argumenta um cético na passagem a seguir, o que também dá margem para que se levante a falsidade do documento, uma vez que a morte, como a imaginamos, não seria capaz de produzi-lo:

² Cabe destacar que esta é a mesma cor utilizada, na Igreja Católica, durante o Advento e a Quaresma ou nas missas pelos mortos. É uma cor que, na simbologia da instituição, está relacionada à penitência (durante a Quaresma) ou ao recolhimento e a purificação (durante o Advento).

um céptico protestava que não havia memória de a morte ter escrito alguma vez uma carta e que era necessário mandar fazer com urgência a análise da caligrafia porque, dizia, *uma mão só composta de trocinhos ósseos* nunca poderia escrever da mesma maneira que o teria feito uma mão completa, autêntica, viva, com sangue, veias, nervos, tendões, pele e carne. (SARAMAGO, 2005, p. 101) [grifo meu]

Uma morte de apenas “trocinhos ósseos”, ou seja, um esqueleto, é sua representação clássica na cultura ocidental. Por isso, espera-se que tal imagem apareça naturalizada em alguns discursos presentes na narrativa:

Outro jornal, rival acérrimo deste último, apressou-se a classificar a ideia de estupidez crassa, porquanto só a um idiota chapado poderia ocorrer a lembrança de que *a morte, um esqueleto embrulhado num lençol como toda a gente sabe, saísse por seu pé, chocalhando os calcâneos nas pedras da calçada, para ir lançar as cartas ao correio.* (SARAMAGO, 2005, p. 127) [grifo meu]

Assim, não é surpreendente quando, em sua primeira aparição no romance, à parte do mundo humano, a aparência da morte concorda com a descrita: “a imagem da própria morte que temos diante dos olhos, sentada numa cadeira e embrulhada no seu lençol, e tendo na orografia da sua óssea cara um ar de total desconcerto” (SARAMAGO, 2005, p. 136). Essa aparência é reforçada em outras passagens, como em “a autora e signatária da carta, sentada, envolta na melancólica mortalha que é seu uniforme histórico, com o capuz pela cabeça, medita no sucedido enquanto os ossos dos seus dedos, ou os seus dedos de ossos, tamborilam sobre o tampo da mesa” (SARAMAGO, 2005, p. 138).

Essa representação da morte como um esqueleto envolto em uma mortalha concorda com uma tradição ocidental bastante antiga, remetendo, principalmente, ao período medieval. A apresentação de uma morte cuja fisionomia está calcada no imaginário comum faz com que os leitores a reconheçam imediatamente e a aceitem sem questionamentos — afinal, é assim que a assumimos. Deve-se observar que essa não é a única forma de representação da morte; Umberto Eco, no capítulo “O triunfo da morte”, de **História da feiura**, refere-se também à presença, na modernidade, da “descrição minuciosa e horripilante dos espasmos da agonia ou do corpo morto em putrefação” (ECO, 2007, p. 67). Entretanto, percebe-se, pelos outros exemplos apresentados pelo autor, a retomada da temática do Triunfo da morte e da Dança Macabra predominantemente a partir da figura do esqueleto. Saramago, portanto, neste aspecto, apenas reaproveita uma representação consagrada pelo tempo.

É a partir dessa representação comum que alguns estudiosos, na narrativa em questão, tentam reconstruir o rosto da morte; disso, concluem que “a morte, em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher” (SARAMAGO, 2005, p. 128) e que, “se chegasse a ser encontrada, seria uma mulher ao redor dos trinta e seis anos de idade e formosa como poucas” (SARAMAGO, 2005, p. 130). De fato, quando a morte decide circular no mundo humano, ela adota a imagem de uma mulher de tal idade — “a morte estava muito bonita e era jovem, teria trinta e seis ou trinta e sete anos como haviam calculado os antropólogos” (SARAMAGO, 2005, p. 181). Para Alessandra Accorsi Trindade (2012, p. 142), a representação da morte como mulher está vinculada ao **Triunfo da morte** de Petrarca, texto integrante do imaginário medieval. À morte petrarquista são associados elementos como a beleza e a sedução — os quais são aproveitados por Saramago.

A morte criada pelo português concilia um caráter sobre-humano com características humanas. O primeiro está expresso principalmente em poder transitar entre espaços sem que obstáculos (como as paredes) a impeçam, em sua onisciência e em poder enviar cartas apenas com um gesto com as mãos — “A morte olhou fixamente o sobrescrito de cor violeta, fez um gesto com a mão direita, e a carta desapareceu” (SARAMAGO, 2005, p. 137). Por outro lado, ela é humanizada ao se sentir confusa, desconcertada, triste e excitada, ter pressentimentos, preocupar-se com sua reputação, encantar-se e sentir pena.

A materialização da morte no mundo dos vivos é motivada pelo retorno constante de uma das cartas, enviada a um violoncelista. A fim de resolver a situação, ela decide circular “deste lado”

adotando a imagem de uma mulher³. A primeira transformação, entretanto, não se concretiza totalmente, pois ela oscila entre a sua forma humana e sua forma original — sem que seja ainda notada pelos vivos:

Então aconteceu algo nunca visto, algo não imaginável, a morte deixou-se cair de joelhos, era toda ela, agora, um corpo refeito, por isso é que tinha joelhos, e pernas, e pés, e braços, e mãos, e uma cara que entre as mãos se escondia, e uns ombros que tremiam não se sabe porquê [...]. Assim como estava, nem visível, nem invisível, nem esqueleto, nem mulher, levantou-se do chão como um sopro e entrou no quarto. (SARAMAGO, 2005, p. 152)

É interessante notar que, em seu estado normal, a morte não tem sentidos:

A morte é novamente um esqueleto envolvido numa mortalha, com o capuz meio descaído para a frente, de modo a que o pior da caveira lhe fique tapado, [...] à vista só aparecem os extremos dos ossos das mãos e dos pés, estes descansando nas lajes do chão, *cuja gélida frialdade não sentem*". (SARAMAGO, 2005, p. 157) [grifo meu]

Entretanto, ao adotar tal forma “nem esqueleto, nem mulher” ela já tem algumas sensações, como a do peso do cão que lhe sobe ao colo: “Muito mais tarde, o cão levantou-se do tapete e subiu para o sofá. Pela primeira vez na sua vida a morte soube o que era ter um cão no regaço” (SARAMAGO, 2005, p. 154).

A aparência feminina, além de servir de disfarce, tem um objetivo específico: para conseguir entregar pessoalmente o fatídico envelope violeta ao violoncelista, a morte decide seduzi-lo:

Meia hora teria passado num relógio quando a porta se abriu e uma mulher apareceu no limiar. A gadanha tinha ouvido dizer que isto podia acontecer, transformar-se a morte em um ser humano, de preferência mulher por essa cousa dos géneros, mas pensava que se tratava de uma historieta, de um mito, de uma lenda como tantas e tantas outras. (SARAMAGO, 2005, p. 180)

Essa nova condição traz novas sensações, como o contato com o cão já indicava que aconteceria no caso de sua completa personificação:

A morte, porém, esta que se fez mulher, tira da bolsa uns óculos escuros e com eles defende os seus olhos agora humanos dos perigos de uma oftalmia mais do que provável em quem ainda terá de habituar-se às refulgências de uma manhã de verão. (SARAMAGO, 2005, p. 183)

A nova forma traz à tona uma questão identitária: com um novo corpo, quem se torna a morte? “No seu quarto do hotel, a morte, despida, está parada diante do espelho. *Não sabe quem é*” (SARAMAGO, 2005, p. 200). Talvez por não saber quem é e por querer descobri-lo é que a morte decide entregar-se ao violoncelista, livrando-o de seu aviso prévio, na passagem final do romance; na mesma cena, a morte recorre a métodos humanos para destruir a carta e acaba por entregar-se ao sono (ela, que não dorme) – entregando-se, assim, ao mundo dos vivos. Dessa forma, completa-se o processo de personificação da personagem:

Ele adormeceu, ela não. Então ela, a morte, levantou-se, abriu a bolsa que tinha deixado na sala e retirou a carta de cor violeta. Olhou em redor como se estivesse à procura de um lugar onde a pudesse deixar, sobre o piano, metida entre as cordas do violoncelo, ou então no próprio quarto, debaixo da almofada em que a cabeça do homem descansava. Não o fez. Saiu para a cozinha, acendeu um fósforo, um fósforo humilde, ela que poderia desfazer o papel com o olhar, reduzi-lo a uma impalpável poeira, ela que poderia pegar-lhe fogo só com o contacto dos dedos, e era um simples fósforo, o fósforo comum, o fósforo de todos os dias, que fazia arder a carta da morte, essa que só a morte podia destruir. Não ficaram cinzas. A morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que lhe estava a

³ Segundo Trindade (2012, p. 121), essa circulação também “remete a uma possibilidade assegurada nos relatos e nas pinturas medievais. A relação estreita entre vivos e mortos é tema recorrente principalmente nas narrativas populares”.

sucedem, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. No dia seguinte ninguém morreu. (SARAMAGO, 2005, p. 207)

Outra construção artística em que a figura da morte é aproveitada é **O sétimo selo** (1956), filme sueco escrito e dirigido por Ingmar Bergman. Este é considerado um dos maiores nomes da história do cinema, pois dirigiu alguns dos mais aclamados filmes de todos os tempos, como **Morangos silvestres**, **Gritos e sussurros** e **Fanny e Alexander**, além do que aqui analiso. Suas produções versam principalmente sobre questões existenciais, como a solidão, a morte e a fé (mais especificamente, a angústia causada pela ausência de Deus). No longa-metragem que selecionamos, é narrada a história do retorno para casa de um cavaleiro, Antonius Block (interpretado pelo ator Max von Sydow), após lutar nas Cruzadas. A Suécia encontrada pela personagem é um local devastado pela peste negra e pelos absurdos da Inquisição. Em tal contexto, Block depara-se com a Morte (interpretada por Bengt Ekerot), que surge para levá-lo; o cavaleiro, entretanto, nega-se, alegando ainda não ter encontrado o sentido de sua existência e que, por isso, precisa de mais tempo. Para conseguir tal tempo, ele desafia a morte para um jogo de xadrez; se ela ganhar, pode levá-lo.

Como já mencionado, o ambiente em que o filme se desenrola tem um tom altamente apocalíptico, pois, aliada à peste, que acaba com a vida de diversas pessoas, temos as ações da Igreja, todas ligadas ao sofrimento e a atos bárbaros (como o incendiar de uma menina, que eles alegam conhecer o Diabo, e o autoflagelamento por fiéis em uma caminhada). O fim do mundo está também no trecho citado na abertura do filme e lido pela esposa de Block em uma das cenas finais, retirado do livro do Apocalipse ou livro da Revelação, integrante da Bíblia: “E havendo o Cordeiro aberto o sétimo selo, fez-se silêncio no céu por quase meia hora. E os sete anjos que tinham sete trombetas cada prepararam-se para tocar”. Esse trecho, em que os anjos anunciam a derrocada da humanidade, indica, no filme de Bergman, que o contexto de ação das personagens é, justamente, o de “fim do homem” pela peste — e justifica, também, seu título. Outro aspecto que reforça essa atmosfera de desespero e desolação é a opção pela filmagem em preto em banco; apesar de, na época de sua produção, já ser possível a coloração das filmagens, a ausência de cores funciona como potencializadora das cenas de desespero.

Diversas relações podem ser feitas entre o filme de Bergman e o texto de Saramago. Os contextos, por exemplo, diferenciam-se bastante: enquanto a narrativa de Saramago passa-se um contexto indeterminado temporal e espacialmente (remetendo à contemporaneidade pelo uso de aparelhos eletrônicos), o filme de Bergman tem lugar na Suécia da Idade Média, sendo retratados ou referidos, inclusive, acontecimentos específicos de tal época, como a peste, as Cruzadas e a Inquisição religiosa. Os contextos diferem latentemente também no que se refere à personagem que analisamos: enquanto no romance de Saramago o caos se instaura por causa da ausência da morte, no longa-metragem de Bergman, o caos se dá por sua presença constante — ela não está presente apenas como uma eventual companhia ao protagonista, mas também nos cadáveres encontrados ao longo da rota percorrida e nas perdas provocadas pela peste.

Ainda sobre as personagens, podem ser apontadas mais algumas diferenças nas construções empreendidas. A morte, em Saramago, é uma mulher, e todas as referências são feitas com o uso do pronome “ela”; já a morte em Bergman é personificada em uma figura pálida⁴ um tanto quanto andrógina, mas que é possivelmente um homem — o que intuimos pelo fato de ser interpretada por um ator. Outra distinção a se salientar está no fato de que a morte de Saramago demora a aparecer na narrativa e ainda mais a ser personificada, enquanto a morte de Bergman aparece nos primeiros minutos do filme e já na forma humana que assumirá ao longo de toda a história. Entretanto, ambas as representações se aproximam pelo jogo — em Bergman, o jogo de xadrez, em Saramago, o jogo da sedução —, o qual é dominado por ambas as personagens, e pela onipresença — as mortes acompanham seus personagens de interesse mesmo quando estes não as veem e deixam isso claro a elas.

⁴ O contraste entre a pele extremamente branca e as vestimentas negras é uma forma de representação da morte, no cinema, inaugurada justamente por Bergman no filme em questão.

A representação tradicional da morte como um esqueleto está presente nas duas obras. Em Saramago, ela é, como aponte, a forma natural da morte, sendo a forma humana adotada temporariamente e para um objetivo específico. Na produção de Bergman, por sua vez, a morte é personificada em todas as suas aparições, de forma a assumirmos que a morte “real”, isto é, aquela que não é sua mera representação, possui a forma humana. Apesar disso, essa representação humanizada mantém o manto negro — e o negro é tão característico seu que a Morte brinca ser apropriado que suas peças, no jogo de xadrez, sejam as pretas. A morte como esqueleto, em **O sétimo selo**, é retomada nas representações encontradas ao longo do caminho percorrido pelas personagens — na máscara dos atores, na pintura das paredes da capela e na procissão que passa pela cidade em que se encontram as personagens⁵. Além disso, a referência à morte está também nas vestimentas pretas das pessoas, simbologia utilizada no período de luto.

Em relação às armas, a tradicional foice está presente em ambas as obras. A gadanha, no caso de Saramago, é não apenas um instrumento, mas também uma espécie de personagem coadjuvante com quem a morte interage constantemente — e a gadanha responde e discute, como mostra a seguinte passagem:

Riscou no verbete a data de nascimento e passou-a para um ano depois, a seguir emendou a idade, onde estava escrito cinquenta corrigiu para quarenta e nove. Não podes fazer isso, disse de lá a gadanha, Já está feito, Haverá consequências, Uma só, Qual, A morte, enfim, do maldito violoncelista que se anda a divertir à minha custa, Mas ele, coitado, ignora que já tinha de estar morto, Para mim é como se o soubesse, Seja como for, não tens poder nem autoridade para emendar um verbete, Enganas-te, tenho todos os poderes e toda a autoridade, sou a morte, e toma nota de que nunca o fui tanto como a partir deste dia, Não sabes no que te vais meter, avisou a gadanha, Em todo o mundo há um só lugar onde a morte não se pode meter, Que lugar, Esse a que chamam urna, caixão, tumba, ataúde, féretro, esquife, aí não entro eu, aí só os vivos entram, depois de que eu os mate, claro, Tantas palavras para uma só e triste cousa, É o costume desta gente, nunca acabam de dizer o que querem⁶. (SARAMAGO, 2005, p. 164)

Em **O sétimo selo**, a morte aparece carregando diversas armas; em determinada cena, por exemplo, o fim de um dos atores se dá com uma serra, com a qual a Morte corta o tronco da árvore sobre a qual ele dorme. Além disso, na cena final, ele guia Block e seus companheiros carregando a tradicional foice e uma ampolheta — enquanto outra personagem carrega uma lira. Essa cena é bastante importante, pois ela é uma referência direta à Dança da Morte/Dança Macabra. A cena, em que as personagens estão todas de mãos dadas (lembrando, de certa forma, uma ciranda) é narrada por Jofs para a esposa:

“Eu os vejo [...] o rígido mestre Morte convida-os a dançar. Ele quer segurar suas mãos e levar a dança em uma longa linha. No começo vai o estrito mestre, com sua foice e relógio de areia. Mas o tolo fica na traseira com seu instrumento. Eles se distanciam da aurora numa dança solene para longe, para as terras da escuridão, enquanto a chuva limpa seus queixos do sal de suas lágrimas apimentadas”. (**O SÉTIMO SELO**, 1959)

A união das personagens é também um traço da dança: “A dança da morte representava na Idade Média uma alegoria da universalidade da morte, ou seja, *a união de todos no momento desta*”, como indica Akiyama *et al* (p. 05) [grifo nosso]. No filme, a referência à Dança está também nas pinturas realizadas na parede da capela visitada por Block e seu companheiro. No caso da narrativa

⁵ Podemos pensar, em relação a esse aspecto, que a imagem de um esqueleto está, no caso de Saramago, presente como uma característica da personagem, enquanto no longa-metragem de Bergman os esqueletos surgem como uma *consequência da ação da personagem*. Correndo o risco de uma afirmação leviana, é como se o diretor sueco nos fizesse questionar se não damos à morte a representação do que podemos ver dela, isto é, um corpo no seu esvaziamento completo da vida.

⁶ Isso, porém, não acontece sempre. Na primeira vez em que é narrada uma interação entre ambas, dá-se a seguinte cena: “A solução será enviá-la outra vez, disse a morte à gadanha que estava ao lado, encostada à parede branca” (SARAMAGO, 2005, p. 137).

de Saramago, essa tradição é retomada de forma “diluída”; a dança da morte, nesse caso, está, de forma geral, na interação entre a protagonista e os homens.

Quanto ao desfecho das obras, percebemos também uma diferença significativa. No romance de Saramago, temos a vitória do homem sobre a morte, que amorosamente se entrega ao violoncelista e livra-o do seu destino; no filme de Bergman, por sua vez, apesar de Block ganhar o jogo de xadrez proposto, ela retorna e o leva, provando que, afinal, por mais que o homem tente adiar, seu momento é inevitável.

O que podemos concluir dessa breve análise é que tanto José Saramago quanto Ingmar Bergman aproveitaram uma tradição, calcada no período medieval, de representação da morte. No caso de Saramago, essa retomada se dá principalmente no que tange a sua representação esquelética; entretanto, o autor vai além ao personificá-la, dando-lhe um corpo humano e admitindo-a como um ser semelhante a nós, dotada de sentimentos. Bergman livra-se da representação esquelética ao construir sua personagem, mas aproveita de forma mais direta alguns elementos culturais tradicionalmente a ela relacionados, como a Dança Macabra. De qualquer forma, ambas as representações servem a um propósito que nos parece bastante claro: não apenas pensar sobre a morte, mas, principalmente, representá-la (personificando-a e atribuindo-lhe características humanas) de forma que não a vejamos de maneira tão abstrata e absurda. No caso de Saramago, inclusive, temos uma morte, em muitos momentos, cômica. Familiarizar-se com a morte, afinal, é uma forma de aceitá-la mais facilmente.

REFERÊNCIAS

AKIYAMA, E. T. *et al.* **O sétimo selo**. Disponível em:

<<http://www.unicamp.br/chaa/PDFTrabs/MI-OsetimoseloBergman.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2016.

ECO, U. **História da feiura**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MARTINS, L. C. (org.). **Reler José Saramago: paradigmas ficcionais**. Lisboa: Cosmos, 2005.

O SÉTIMO SELO (Título em sueco: *Det sjunde inseglet*). Direção de Ingmar Bergman. Produção de Allan Ekelund. Roteiro de Ingmar Bergman. 1959. 1 filme. (96min).

SARAMAGO, J. **As intermitências da morte**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TRINDADE, A. A. **Percorrendo os caminhos da morte rumo à personificação em As intermitências da morte e O triunfo da morte**. 2012. 194 f. Tese (Doutorado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Lusoafricanas) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

QUARTA PARTE
TRADUÇÃO, RECEPÇÃO E
ANTROPOFAGIA

**“THE BEST OF TARTARUS”:
PROJEÇÕES PARA A POESIA
HESIÓDICA**

*“The best of Tartarus”: projections for
the Hesiodic poetry*

Bruno Palavro¹

*e botar ideias de cadela e modos manhosos
ordenou a Hermes, o tradutor mata-cão.
Hesíodo, **Trabalhos & Dias** (700 a.C.)*

***Abstract:** This work has as its object the **Theogony** of Hesiod, a Greek epic poem composed around 750-650 BC; more specifically, lines 722-819, in which the description of the mythological Tartarus is revealed. From the considerations of Haroldo de Campos on the fragility of the aesthetic sign in poetry translation and the creative approach as a way of reformulating an autonomous but reciprocal poetical iconicity, the concept of melopeia will be referred to as a prominent aspect of this transcreation process, especially with regard to emulation of the epic meter – the dactylic hexameter – in the translated text. After an exposition about the principles and developments of this practice, in order to specifically problematize the correspondence between the quantitative and qualitative metric systems of the languages in question, the excerpt from ‘Theogony’ (v. 722-819) and its musical adaptation, informally referred to as “The best of Tartarus”, will be presented and analyzed. Attested some of the impasses that permeate the vernacular hexametric approach, the creative dimension of this practice will be reaffirmed both in terms of its conception and its potential openness to the domain of performance, to which the idea of ‘hyperesthetic practice’ from Gérard Genette will be of use, with due reservations. Finally, in dialogue with contemporary reflections on translation and performance of ancient texts, the diffuse traces of this rhythmic reciprocity and the unfolding of the aesthetic autonomy of the work translated by the performance will raise considerations about the aspirations of a work of alterity that is intended to be radical without being essential, pointing to efforts that, through the rhythm of the written, uttered and sung text, materialize in converging practices of the same translating poetics: the survival that projects itself by the voice. A final sample of my actual work in progress will close the article with the hexametric translation of the hesiodic poem ‘Works and Days’, verses 106-201.*

***Keywords:** Hesiod; **Theogony**; translation; performance; dactylic hexameter.*

Resumo: Este trabalho tem como objeto a **Theogonia** de Hesíodo, poema épico grego composto por volta de 750-650 a. C.; mais especificamente, os versos 722-819, nos quais é revelada a descrição do mitológico Tártaro. A partir de considerações haroldianas sobre a fragilidade do signo estético em tradução de poesia e a abordagem criativa como modo de reformular uma iconicidade poética autônoma, mas recíproca, será referido o conceito de melopeia enquanto aspecto destacado desse processo transcriativo, principalmente no que diz respeito à emulação do metro épico – o hexâmetro datílico – no texto traduzido. Após uma exposição acerca dos princípios e desdobramentos dessa prática, de modo a problematizar em específico a correspondência entre os sistemas métricos quantitativo e qualitativo das línguas em questão, serão apresentados e analisados o trecho da **Theogonia** (v. 722-819) e sua adaptação performática musical, informalmente referida como “*The best of Tartarus*”. Atestados alguns dos impasses que permeiam a abordagem hexamétrica vernácula,

¹ Graduado na Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Grega e Literatura de Língua Grega (UFRGS). Mestrando pela mesma instituição. E-mail: <brunopalavro@gmail.com>.

será reafirmada a dimensão criativa dessa prática tanto no que concerne à sua concepção quanto à sua potencial abertura para o domínio da performance, para a qual se tomará emprestada a ideia de “prática hiperestética” do teórico Gérard Genette, com devidas ressalvas. Finalmente, em diálogo com reflexões contemporâneas sobre tradução e performance de textos antigos, o caráter difuso dessa reciprocidade rítmica e o desenrolar da autonomia estética da obra traduzida pela performance ensejarão considerações sobre as aspirações de um trabalho de alteridades que se pretende radical sem ser essencial(ista) ou se perder na presunção da origem, apontando para esforços que, pelo ritmo do texto grafado, proferido e cantado, se materializam em práticas convergentes de uma mesma poética tradutória: a da sobrevida que se projeta na voz. Uma amostra final de meu trabalho de mestrado encerrará o artigo, com a tradução hexamétrica do poema hesiódico *Trabalhos e dias*, versos 106-201.

Palavras-Chave: Hesíodo; Teogonia; tradução; performance; hexâmetro datílico.

INTRODUÇÃO

Diz a deusa: *Theogonia* significa “origem dos deuses”, i. e., origem do mundo, este indissociável da potência divina que o constitui, princípio do *kosmos*; *Theogonia*, portanto, vem a ser *kosmogonia*; *kosmos* é “mundo”, mas também é “ordem” e “forma”.

Da Grécia Arcaica, por volta de 700 a.C., o canto teogônico que chegou até nós (existiam outros) é o de Hesíodo, figura conhecida seja como autor específico do poema, de carne e voz, seja como *persona* poética de uma tradição oral difusa no espaço e no tempo. Mas quer Hesíodo tenha escrito suas composições em tabuinhas, munido da tecnologia alfabética, quer tenha sido ele próprio criado simultâneo aos seus versos e incorporado pelas diferentes vozes que o compunham desde uma tradição épica imemorável (como preferem as teses oralistas), o fato é que esses poemas épicos tinham a oralidade como meio de circulação e concretização; ou seja, as pessoas mais arcaicas não liam um poema, mas escutavam um canto épico entoado ao som da lira.

A *Theogonia* de Hesíodo nos apresenta basicamente o mito de sucessão – as disputas entre o Céu, Krono e Zeus pela soberania sobre o *kosmos* –, catálogos genealógicos e gamológicos, e mitos etiológicos. Para este trabalho, interessa o trecho dos versos 722-819, no qual nos é revelada uma descrição do Tártaro, o submundo dos gregos, domínios íferos, região de treva, lar do cão (v. 769).

Neste trabalho, pretendo 1) apresentar uma abordagem tradutória sobre o trecho em questão e 2) refletir sobre tradução e performance como práticas convergentes que atualizam a sobrevida da obra.

Antes, porém, chamo atenção para meus pressupostos teóricos sobre a tradução em sentido lato, que não deixam de ser fundamentais para a compreensão do que se seguirá neste trabalho. Voltaremos ao Tártaro – por ora, trago a questão da fragilidade do signo estético, na qual “[...] qualquer alteração na sequência de signos verbais [de um poema] [...] perturbaria sua realização estética, por pequena que fosse, de uma simples partícula [...]” (CAMPOS, 2011, p. 32). Ou seja: um poema está de tal forma arranjado que cada partícula constitui a forma ímpar de abertura à qual a obra estética se propõe e a partir da qual os sentidos são construídos na relação de seus elementos de tal forma dispostos. Desse modo, o mínimo rearranjo na disposição de qualquer elemento (propriedades fônicas, imagéticas, semânticas, gráficas etc., sempre em relação construtiva umas às outras) resultaria na produção de outra informação estética, minimamente diferente, mas que se abriria a leituras que a forma anterior não necessariamente ensejaria.

Daí aquela ideia sobre intraduzibilidade. A rigor, é impossível reduzir, de modo neutro, um poema a outro poema, muito menos uma língua a outra língua; paradoxalmente, é isso que a tradução exige para se pretender plena (ou, na expressão mais lugar-comum, “fiel”), embora, para tal, precisemos justamente *reescrever* o poema e, com isso, produzir outra informação estética:

O total de informação de uma informação estética é em cada caso igual ao total de sua realização [donde], pelo menos em princípio, sua *intraduzibilidade* [...] Em outra língua, será

uma outra informação estética, ainda que seja igual [eu prefiro “semelhante”] semanticamente. (BENSE apud CAMPOS, 2011, p. 33)

Acontece que, apesar dessa intraduzibilidade, sempre traduzimos e sempre traduziremos. Ninguém é tão purista a ponto de levar a sério a questão da intraduzibilidade a não ser os habitantes da *magna theoria*, que ainda não desceram para a fecunda e concreta encruzilhada das palavras. Aqui é nosso terreno; daí que um modo de encarar nossa prática de traduzir poemas é como recriação, como um trabalho que também exige uma intervenção criativa bem marcada, contanto que se preste atenção aos efeitos potenciais além da dimensão semântica do texto, além de seu caráter mais imediatamente informativo. Na conhecida citação de Haroldo:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. [...] Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual [...]). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2011, p. 34)

Quando essa dimensão estética do texto traduzido se faz presente, de modo a se reconstituir dialeticamente os efeitos intuídos no texto de partida além de sua dimensão semântica e potencializá-los na tradução, temos uma relação de paramorfia – forma paralela, à margem num mesmo curso. Esses cursos nunca serão totalmente convergentes, mas, embora diferentes enquanto linguagem, “cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 2011, p. 34) como corpos paramorfos.

A partir disso, proponho que estou fazendo o seguinte em minhas traduções de poesia:

- 1) ignorando o parâmetro semântico como aquilo que deve ser privilegiado em detrimento da forma – uma vez que o poema funciona para além de seu potencial informativo – de modo a trabalhar com o dualismo forma-conteúdo como dois lados da mesma moeda;
- 2) apesar do trato estético, produzindo por derivação um *outro texto*, *outra informação estética*;
- 3) apesar de ser outro texto, buscando convergências estritas a partir dos efeitos que percebo no texto de partida e tentando potencializá-los no texto recriado.

Nesse ponto, faço um recorte específico sobre esse processo de recriação em meu texto: é a questão da melopeia, como chama Ezra Pound, “na qual as palavras são carregadas, sobre e além de seu sentido estrito, com alguma propriedade musical, que dirige o comportamento e a inclinação desse sentido” (POUND, 1954, p. 25, tradução minha). Vemos aqui a forma como fator também determinante para o sentido. A melopeia não é somente um ponto a mais em minha tradução; na verdade, é um aspecto que tento radicalizar em minha recriação a partir da incorporação do metro original – o hexâmetro datílico – no texto traduzido.

Estrutura do hexâmetro datílico padrão (em que “—” representa uma sílaba longa e “◡” uma breve):

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — x

Existe ainda a possibilidade de contrair essas duas sílabas breves de cada unidade numa longa, já que a duração permanece a mesma. O primeiro verso da *Iliada* é assim:

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — — | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — x
μῆ νιν ἄ | εἰ δε θε | ἄ Πη | λη ἰ ἄ | δεω Ἄ χι | λῆ ος

O sexto verso da *Theogonia* é assim:

— — | — — | — — | — — | — ◡ ◡ | — x
ἦ Ἴπ | που κρή | νης ἦ | Ὀλ μει | οὔ ζα θέ | οι ο

Para dar uma breve notícia de quem já empregou o hexâmetro datílico vernáculo em tradução e mostrar que não estou inventando a roda:

- 1) Carlos Alberto Nunes (NETO, 2014), já na década de 40, praticamente começou e consolidou o método: ele propôs a substituição de sílabas longas do grego por tônicas do português e de breves por átonas, tendo como matriz o hexâmetro datílico padrão (sem a possibilidade de contração de sílabas). Traduziu integralmente a *Iliada*, a *Odisseia* e a *Eneida* com esse método. Por exemplo, o primeiro verso da *Iliada*:

— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — x
Can ta-me a | **có** le ra — ó | **deu** sa! — fu | **nes** ta de A | **qui** les Pe | **li** da

- 2) Leonardo Antunes seguiu o método de Nunes, aplicando-o para expansão do *corpus* hexamétrico na tradução dos dísticos elegíacos (2009) e em sua tradução integral dos *Hinos Homéricos* (2015). Como exemplo de um dístico elegíaco, sua tradução para os dois primeiros versos do fragmento 2 de Mimnermo:

— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | —
So mos se | **me** lhos às | **fo** lhas que | **nas** cem na | **fló** rea es ta | **ção**
 — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | —
Pri ma ve | **ril**, quan do à | **luz** | **sú** bi to | **res** cem do | **Sol**

- 3) Rodrigo Gonçalves (2016) empregou um método semelhante ao de Nunes, mas com a possibilidade de inserir apenas uma átona entre duas tônicas para corresponder à variação do hexâmetro grego². O professor aplica esse método para sua tradução, ainda em desenvolvimento, do poema *De rerum natura*, de Lucrécio. Como exemplo, o primeiro verso do poema:

— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — x
Mãe dos E | **né** a des, | **ó** vo | **lú** pia dos | **ho** mens e | **deu** ses

Note-se que, se o verso for entoado em voz alta, as sílabas podem reganhar sua duração, e a sílaba átona isolada pode se transformar numa longa. Esse é o método utilizado em minha tradução da *Theogonia*.

“THE BEST OF TARTARUS”

Voltamos ao Tártaro agora. Não me interessa aqui destacar o trabalho melopeico mais amplo – assonâncias, aliterações etc. –, mas apenas tecer considerações rítmicas sobre o processo de vernaculização do hexâmetro datílico e as adaptações performáticas que daí decorrem. Como exemplo, os versos 736-739 da *Theogonia*:

ἐνθα δὲ γῆς δνοφερῆς καὶ ταρτάρου ἠερόεντος
 πόντου τ' ἀτρυγέτιο καὶ οὐρανοῦ ἀστερόεντος
 ἐξείης πάντων πηγῶν καὶ πείρατ' ἔασιν,
 ἀργαλέ' εὐρώεντα, τὰ τε στυγέουσι θεοὶ περ.

Tanto da terra ali tenebrosa, do Tártaro turvo,

² A solução foi usada também por Guilherme Gontijo Flores (2014) em sua tese de doutorado para traduzir versos datílicos de Horácio. Antes dele, Marcelo Tápia (2012) propôs um modelo semelhante, que também permitia variação entre dátilos e troqueus/espondeus para a tradução da épica de Homero.

tanto do **mar infecundo** e **ainda** do **céu** estrelado,
continuados estão os **confins** e as **fontes** de **tudo**,
úmidos, **tão** aflitivos que até os próprios **deuses** execram.

As sílabas longas/tônicas estão destacadas em negrito; sublinhadas, as sílabas contratas segundo a variação permitida pelo hexâmetro datílico (em grego, todas elas longas; em português, átonas, mas com a possibilidade de alongamento numa leitura em voz alta, como comentado na seção anterior deste trabalho).

O motivo maior da preocupação em reproduzir essa variação no texto vernáculo é a quebra da relativa monotonia que existe no hexâmetro datílico padrão. Vale notar, porém, que a contração é muito mais recorrente no texto grego do que no traduzido, o que decorre de uma intenção a meio do caminho: apesar de romper com a dureza de um sistema holodatílico como o de Carlos Alberto Nunes, também pretendo facilitar a incorporação rítmica para um público leitor ainda não familiarizado com esse metro – não há como negar que o principal meio de difusão da obra, apesar de todo o esforço de um projeto que mire a voz, é e sempre será o texto escrito ao menos como ponto de partida. Nesse sentido, a regularidade datílica precisa se mostrar mais presente do que no poema grego para que a cadência desse metro relativamente estranho seja assimilada no vernáculo. Há, contudo, outros pontos de minha tradução em que estrategicamente admiti maior variação após uma sequência mais longa de versos datílicos, seja para quebrar a expectativa do leitor e estimular sua intuição na leitura da batida variada, seja para potencializar um destaque a essas mesmas passagens.

O que logo apresentarei trata-se de um esforço complementar: paralelo ao da tradução escrita e convergente à tradução rítmica e sua assimilação no vernáculo por meio da audição. Antes, porém, apresento minha tradução integral do trecho da *Theogonia* em questão, que intitulei “Tártaro desvelado” (v. 722-819)³:

Por nove noites e dias se alguma bigorna de bronze
vem a cair desde o céu, só no décimo à terra ela chega;
mais uma vez, é igual desde a terra ao Tártaro turvo: [723a]
por nove noites e dias se alguma bigorna de bronze
vem a cair desde a terra, no décimo ao Tártaro chega. [725]
Muro de bronze percorre sua volta, e a noite no entorno
tríplice vem derramar-se ao redor da garganta, e acima
vão germinando raízes da terra e do mar infecundo.
Deuses Titãs afinal são ali, sob a treva turvada,
encavernados pelos desígnios de Zeus junta-nuvem – [730]
úmida e turva região nos extremos da terra portenta!
Não há saída pra eles: Posêidon impôs os portões
feitos de bronze, muralha percorre por ambos os lados;
logo ali Gyges e Kotto e o grandianimoso Obriareu
vão habitar, confiáveis guardiães do egífero Zeus. [735]
Tanto da terra ali tenebrosa, do Tártaro turvo,
tanto do mar infecundo e ainda do céu estrelado
continuados estão os confins e as fontes de tudo,
úmidos tão aflitivos que até os próprios deuses execram.
Grande abertura abissal: nem ao término de um ano todo [740]
atingiria o chão quem primeiro os portais adentrasse,
mas por ali e por ali furacão, furacões o trariam
tão aflitivos, terrível também para os deuses eternos
esse prodígio – e as casas terríveis de Nyx erebosa
erguem-se ocultas entre o negrume das nuvens azuis. [745]
Diante, a cria de Jápeto o céu abrangente sustenta,
posto de pé com cabeça e braços e mãos incansáveis,
inabalável, por onde vêm próximas Nyx e Hemera
e uma saúda a outra cruzando o umbral grandioso
feito de bronze: pra dentro uma desce e a outra aos portões [750]
vem, e sua casa jamais as retém ambas juntas lá dentro,

³ Segundo o texto grego estabelecido por M. L. West (1966). A tradução é retirada de meu Trabalho de Conclusão de Curso (PALAVRO, 2019), com algumas alterações posteriores à sua publicação.

mas sempre alguma das duas, fora da casa ficando,
sobrerodeia a terra, e a outra, na casa ficando,
espera a hora do próprio caminho até que ela chegue;
uma pros sobreterrâneos tem plurividente seu lustre, [755]
outra nos braços tem Hypno, de Thâ nato o irmão procriado:
essa é Nyx ruínosa, oculta no turvo da nuvem.

Crias de Nyx erebosa ali suas casas possuem,
Hypno e Thâ nato, deuses terríveis, e nunca esses dois
Hélio luzente jamais sobrevê com seus raios brilhosos, [760]
nem quando ao céu vai subindo, nem quando do céu vem descendo.
Um desses dois pela terra e ao dorso abrangente dos mares
calmo rodeia-se todo, melífico para os humanos;
outro, com ferro cardíaco, seu coração é de bronze
dentro do peito inclemente, pois logo retém quem for pego [765]
dentre os humanos, odioso também para os deuses eternos.

Diante dali o telúrico deus tem a casa ecoante,
Hades veemente senhor com Perséphone terrificante:
ergue-se a casa, terrível o cão que na frente a protege,
cão inclemente, maligna arte possui: aos que entram, [770]
ele igualmente balança seu rabo e as duas orelhas,
não permitindo que partam de volta, e assim, espreitando,
come afinal quem for pego a sair para além dos portais
de Hades veemente senhor e Perséphone terrificante.

Deusa habita ali, execrável estigma aos eternos: [775]
Estyge terrível, a filha do rio reflúente Oceano,
sendo a mais velha, e habita sem deuses glorioso palácio:
arcos de altíssimas pedras o cobrem, e toda sua volta
tem prateadas colunas em rumo do céu afixadas – [780]
e de Thaumante a filha, de pés ligeiríssimos Íris,
pouco ali vai anunciar pelo dorso abrangente dos mares:
quando a discórdia e a briga em meio aos eternos irrompem,
ou quando mente alguém possuínte do olímpio palácio,

Zeus manda Íris ali pra buscar grande jura dos deuses: [785]
vinda de longe, num jarro dourado, plurínoma água;
fria, provindo da íngreme pedra derrama-se abaixo;
alta, e muito por baixo da terra dos vastos caminhos
vem desde o rio sagrado fluir pela noite obscura –
ramo de Oceano, lhe foi dividida a décima parte:

nove nas voltas da terra e do dorso abrangente dos mares, [790]
com seus rodeios de prata, girando no sal ele afunda;
ela profui só da pedra, e é grande desgraça pros deuses.
Todo aquele que dela fizer libações com perjúrio,
dos imortais que possuem a crista do Olympo nevado,
jaz com seu fôlego nulo até que um ano termine, [795]
nem da ambrosia nem mesmo do néctar então se aproxima
para comer, e jazendo sem fala e também sem respiro,
fica num leito estendido, e um coma maligno o encobre.

Quando termina a doença no grande final desse ano,
outra é a prova que segue daquela, e é bem mais penosa: [800]
por nove anos então é afastado dos deuses sempre entes,
nem no conselho se une com eles nem mesmo em banquetes
por nove anos de todo; no décimo, se une de volta
nas reuniões imortais possuíntes do olímpio palácio.

Tal juramento os deuses fizeram de Estyge perene, [805]
água ogígia que pela região escarpada se lança.

Tanto da terra ali tenebrosa, do Tártaro turvo,
tanto do mar infecundo e ainda do céu estrelado
continuados estão os confins e as fontes de tudo,
úmidos tão aflitivos que até os próprios deuses execram. [810]

Ficam ali os cintilantes portais e o umbral todo em bronze,
ininterruptas raízes regulam-nos inabaláveis,
autobrotados; e diante, distantes de todos os deuses,
vão habitar os Titãs, sob as trevas do abysmo de Khaos.

Já de Zeus altirretumbo depois os gloriosos aliados [815]
vão habitar um palácio no fundo alicerce de Oceano,
Kotto com Gyges – porém Briareu, sendo bom ele mesmo,
foi por sua vez feito genro do Ennosigeu gravistrondo:
este lhe deu que casasse com Cymopoleia, sua filha.

O gosto pessoal pelo trecho em questão somado ao projeto de dar corpo e voz à poesia antiga⁴ ensejou a produção do que chamei de esforço complementar paralelo ao da tradução escrita e convergente à tradução rítmica e sua assimilação no vernáculo por meio da audição. O esforço se resume na gravação de trechos originais e traduzidos, recitados ou cantados com alguma melodia simples composta por cima, respeitando a cadência rítmica dos versos, sem qualquer pretensão de fugir ao amadorismo. Como o “Tártaro desvelado” é um trecho bastante longo, mostrou-se necessário remodelá-lo de forma mais abrupta: cortar algumas partes, selecioná-las, realocar outras, aplicar alterações diversas; disso, surtiu o que carinhosamente chamo de:

THE BEST OF TARTARUS

[abertura]

Por nove noites e dias se alguma bigorna de bronze
vem a cair desde o céu, só no décimo à terra ela chega;
mas uma vez, é igual desde a terra ao Tártaro turvo:
por nove noites e dias se alguma bigorna de bronze
vem a cair desde a terra, no décimo ao Tártaro chega. [5]

[estrofe 1]

Muro de bronze percorre sua volta, e a noite no entorno
tríplice vem derramar-se ao redor da garganta, e acima
vão germinando raízes da terra e do mar infecundo.

[estrofe 2]

Grande abertura abissal: nem ao término de um ano todo
atingiria o chão quem primeiro os portais adentrasse, [10]
mas por ali e por ali furacão, furacões o trariam
tão aflitivos, terrível também para os deuses eternos
esse prodígio – e as casas terríveis da **Noite** erebosa
erguem-se ocultas entre o negrume das nuvens azuis.

[estrofe 3]

Leva nos braços o **Sono**, o irmão procriado da **Morte**: [15]
ela é **Noite** ruínosa, oculta no turvo da nuvem.

[refrão]

Tanto da terra ali tenebrosa, do Tártaro turvo,
tanto do mar infecundo e ainda do céu estrelado
continuados estão os confins e as fontes de tudo,
úmidos tão aflitivos que até os próprios deuses execram. [20]

[estrofe 4]

Diante dali o telúrico deus tem a casa ecoante,
Hades veemente senhor com Perséphone terrificante.

[estrofe 5]

Deusa habita ali, execrável estigma aos eternos:
Estyge terrível, a filha do rio refluyente Oceano,
água ogígia que pela região escarpada se lança. [25]

[estrofe 6]

Ficam ali os cintilantes portais e o umbral todo em bronze,

⁴ Seguindo os passos de meu orientador Leonardo Antunes (canal no *Youtube*: <<https://tinyurl.com/r58ahor>>) e de acadêmicos da UFPR com sua banda “Pecora Loca” (canal no *Youtube*: <<https://tinyurl.com/y9ynxz95>>).

ininterruptas raízes regulam-nos inabaláveis,
autobrotados; e diante, distantes de todos os deuses,
vão habitar os Titãs, sob as trevas do abysmo de Khaos.

[refrão]

Tanto da terra ali tenebrosa, do Tártaro turvo,
tanto do mar infecundo e ainda do céu estrelado
continuados estão os confins e as fontes de tudo,
úmidos tão aflitivos que até os próprios deuses execram.

[30]

Para seguir com a leitura deste trabalho, é recomendada a audição de “*The best of Tartarus*” (ANTUNES & PALAVRO, 2019). O que restou do Tártaro após essa transcondensação é uma visão panorâmica do submundo, panorama este que serviu de critério para a seleção dos trechos. O início (“abertura”) permanece inalterado; já as estrofes 2, 3 e 6 foram adiantadas em comparação à tradução integral – ou, em outras palavras, os segmentos que chamei de “refrão” foram pospostos, de modo a dividir a peça em duas partes, cada um como encerramento de uma. O interessante desses trechos usados como refrão é que são exatamente iguais, e inclusive se repetem em dois momentos distintos no próprio texto da *Theogonia* (v. 736-739; 807-810). Foi justamente a repetição no texto de partida que ocasionou a derivação dos trechos como refrão nessa nova composição. Nesse refrão, síntese de evocações tenebrosas e grandiloquentes, duas vozes se confundem: uma, grave e solene; outra, rasgada, uma oitava acima. Um efeito assombroso é almejado. O uso marcado dos pequenos címbalos complementa essa atmosfera com seu som metálico tinindo contra a batida grave do tambor. Esse mesmo tambor ocupa todo o resto da peça com as vozes alternadas, de modo a explicitar a cadência do hexâmetro datílico à audiência.

As palavras destacadas em negrito em “*The best of Tartarus*” também merecem atenção. Na tradução integral do trecho “Tártaro desvelado”, propus os nomes gregos vernaculizados no intuito de potencializar um estranhamento no leitor, exigindo que ele se envolvesse de forma ativa na interpretação de um texto com pendor estrangeirizante⁵; assim, aparecem Nyx, Hypno e Thâ nato (v. 756-757). Para a adaptação performática, contudo, decidi traduzir essas palavras: respectivamente, Noite, Sono e Morte (v. 15-16). Embora considere o estranhamento artístico bem-vindo também nesse caso, meu objetivo aqui é outro: simplesmente criar um efeito mais imediato de apreensão no ouvinte, e, para isso, a contingência da performance não permite o processo hermenêutico mais arrastado ao qual estamos acostumados durante a leitura de palavras escritas. O que quero dizer é que um significante relativamente estranho como “Thâ nato” não causaria o peso que tem a palavra “Morte” nessa ocasião específica (apesar de também potencializar uma relação de interessante ressonância com o texto ouvido, e certamente válida, fosse outro meu objetivo).

Concluo: além da palavra escrita e da performance presencial, aponto para o uso de mídias audiovisuais como modo extra de divulgar esse tipo de trabalho e criar novas relações do público com a cultura da poesia antiga. No mesmo sentido, isso também reforça a ideia de que a prática de tradução pode ser multimodal e não excludente. Apesar de nosso objeto principal ainda ser o texto escrito, uma coisa não precisa anular a outra.

Para fechar esta seção, proponho uma reflexão sobre esse tipo de prática. Na tentativa de encontrar uma expressão um pouco mais definitiva – menos genérica do que “performance” e que desse conta desse limiar artístico (no caso, entre poesia escrita e música) –, encontrei no teórico Gérard Genette, em seus *Palimpsestos* (2010) algo digno de nota. (Faço uma ressalva: apesar de simpatizar com a ideia de Genette sobre tradução como palimpsesto, algo que se sobreescreve ao texto de origem, que dele deriva e o rasura para que possa existir, não me comprometo com suas definições estáticas sobre processos de derivação textual). A expressão em questão é a de “práticas hiperestéticas”.

Todo objeto pode ser transformado, toda forma pode ser imitada, nenhuma arte por natureza escapa a esses dois modos de derivação que definem a hipertextualidade na literatura e que,

⁵ O assunto é explorado mais detidamente em meu Trabalho de Conclusão de Curso (PALAVRO, 2019, p. 19-23).

mais genericamente, definem todas as práticas artísticas de segunda-mão, ou hiperartísticas [...]. (GENETTE, 2010, p. 126)

Com o termo, Genette basicamente se refere a práticas de derivação artística que não dizem respeito à arte verbal; ou seja: se quando trabalho em uma tradução/adaptação/paródia de um texto eu produzo um hipertexto (GENETTE, 2010, p. 39-42), a ideia de “hiperestético” serve como expressão genérica para incluir outras artes (pintura, escultura etc.) também num processo de derivação entre elas. Por exemplo, pintar a *Mona Lisa* de bigode (ibid., p. 126-127). Acontece que, na verdade, a expressão “prática hiperestética” tal como a proponho não tem muito a ver com a ideia de Genette – de fato, poderíamos dizer que derivei algo daí. Minha menção ao estudioso é apenas uma forma de reconhecer a origem desse termo e, de certa forma, rasurá-la; parto então para a etimologia para explicar minha proposta: do grego *hyper*, “sobre, além de”, e *aisthesis*, “sensação, percepção”. Entendo a prática de “*The best of Tartarus*” como uma espécie de extrapolação proposital e consciente do texto, que provoca uma tensão entre a tradição da leitura silenciosa e a voz que se sobrepõe ao silêncio intelectualizado; nisso, existe a consequência imediata das camadas de sentido que se agregam a esse texto agora pronunciado – com a batida, a intensidade da performance, as vozes, a melodia, o ruído de instrumentos diversos – ou, melhor ainda, *hiperestetizado*. Leva-se para além essa dimensão rítmica central do trabalho, o esforço em chamar atenção para um padrão métrico estranho, estrangeiro. No caso específico de “*The best of Tartarus*”, isso se dá principalmente com o tambor, martelando e levando a outro nível de percepção cada sílaba do hexâmetro datílico espondeaico em vernáculo.

Uma autonomia mais marcada se evidencia nessa produção, que dilata ainda mais sua relação com o que costumamos ver no texto grego escrito, mas que ao mesmo tempo remete a esse original e inclusive redefine o modo como vemos esse mesmo texto. Explico: pensemos se numa apresentação de “*The best of Tartarus*” alguém teve seu primeiro contato com a *Theogonia* de Hesíodo, e como isso pode ter criado uma ideia muito mais vívida sobre o que a obra potencializa em suas representações em comparação à minha primeira leitura do mesmo poema, silenciosa e intimista (embora de modo nenhum banal – como venho dizendo aqui, penso a leitura e a audição como práticas complementares e, apesar de suas implicações específicas, convergentes). É nisso que o esforço performático desse projeto se resume: hipersensibilizar as pessoas para quem traduzimos. Se junto dessa prática existem meios alternativos de difusão de cultura, então existe também, em sentido lato, uma dimensão política nisso.

PROJEÇÕES

Finalizo com uma consideração crucial sobre esse projeto de texto em voz, que destaco sempre que surge a oportunidade:

Quando afirmamos a cada vez a potência inerente ao canto em tradução, [...] quando insistimos na força de recriar padrões rítmicos alheios, tal como fizeram os romanos a partir dos gregos, tal como era a prática do sirventes provençal, tal como fazem os Kîsêdjê a partir de tudo, tal como vemos espalhado nas criações da poética oral; quando, por fim, traçamos em nossa própria prática tradutória esse risco como baliza, não estamos na defesa da origem. Traduzir o ritmo do outro não é necessariamente buscar apaziguar os dilemas do presente no conforto originário do canto do passado, mas expor-se à alteridade, por vezes radical, desses ritmos que nos são alheios. (FLORES & GONÇALVES, 2017, p. 339)

Ao longo deste artigo, tentei deixar claro que essa experiência de alteridade não é essencialista, no sentido de transpor uma experiência intocada por nós. Os impasses e intervenções desse processo de recriação já foram comentados, desde quando falei sobre a fragilidade do signo estético, sobre as diferentes abordagens de produzir um hexâmetro datílico vernáculo, sobre as adaptações para o texto em performance. Na verdade, essa relação de alteridade se dá no contato com aquilo de diferente e infamiliar que resta na poesia que produzimos à deriva, e o ritmo talvez seja a realização mais concreta disso. É algo radical sem se pretender essencial. E mais do que o texto em

si, é essa dimensão hiperestética que melhor evidencia a relação plural com a obra traduzida: é texto escrito e é voz, é algo que remete, rasura e renova o texto de partida, sobrevive na letra e no som projetado, e propõe a tradução como algo que também se sustenta nessas projeções. Isso também é traduzir.

Fecho o trabalho com uma amostra de uma das traduções que venho desenvolvendo para o meu mestrado: *Trabalhos & dias*, de Hesíodo, versos 106-201, trecho que intitulei “O mito das cinco raças”⁶:

E se quiseres, um outro relato pra ti eu resumo,
bem sabiamente: e tu, lança logo nas tuas entranhas
como do mesmo lugar vêm os deuses e humanos mortais.

Era de ouro a primeira das raças de humanos falantes:
os imortais os fizeram, possuintes do olímpio palácio. [110]
Eram do tempo de Krono, quando reinava no céu:
feito os deuses viviam, com o ânimo livre de anseios,
longe dos labores, lamúrias, nem a miséria
da velhice existia, e seus pés e suas mãos sempre iguais
se aprazieram nas festas, distantes de todos os males; [115]
morte era como se o sono os domasse; todas as bênçãos
eram deles: o fruto do solo grão-dadivoso
vinha espontâneo, e muito, livre de inveja; dispostos,
calmos então repartiam das obras, e os bens eram muitos;
ricos de ovelhas, amigos dos deuses tão venturosos. [120]
Quando afinal essa raça foi pela terra encoberta,
eis que são daimons, pelos desígnios de Zeus grandioso!
Nobres sobreterrâneos, guardiães dos humanos mortais,
os vigilantes das obras cruéis e dos julgamentos:
vão vestidos de névoa, vagando por toda a terra, [125]
dando riquezas – essa mercê como reis receberam.

Já por segundo, uma raça muito inferior no futuro
eles de prata fizeram, possuintes do olímpio palácio,
não semelhante à de ouro nem na feição nem na mente;
mas por cem anos a cria junto da mãe cuidadosa [130]
era nutrida, e brincava, uma grande tola em sua casa –
mas quando jovens, chegando ao marco da juventude,
eles viviam pouquíssimo tempo, levando-se em dores
da insensatez: a perversa insolência não conseguiam
uns contra os outros conter, nem queriam servir aos eternos [135]
nem ofertar sobre altares sagrados aos venturosos,
como é sentença aos humanos, segundo os costumes. E a eles
Zeus, o Kronida, raivoso encobriu, pois honra nenhuma
deram aos venturosos deuses possuintes do Olympo.
Quando também essa raça foi pela terra encoberta, [140]
eis que se chamam subterrâneos mortais venturosos,
os secundários, mas segue-se a honra também para eles.

E Zeus pai, por terceiro, outra raça de humanos falantes
fez então, a de bronze, nem semelhante à de prata:
vindos dos freixos, terríveis, potentes, e assim dos trabalhos [145]
de Ares cuidavam, gementes, perversos; e nada comiam
feito de grão, e adamânteo era o ânimo forte-entranhado,
inabordáveis: grandiosa a força e intocáveis os braços
desde os ombros brotavam sobre os membros maciços.
Deles, eram de bronze as armas, de bronze as casas, [150]
e trabalhavam com bronze, sem existir ferro escuro.
Eis que eles também, sob os próprios braços domados,
foram-se para a úmida casa do gélido Hades,
inominados – a morte, assombrosos embora eles fossem,
escura os pegou, e partiram da luz lampejante do sol. [155]
Quando também essa raça foi pela terra encoberta,

⁶ De acordo com a edição de Alessandro Rolim de Moura (HESÍODO, 2012).

outra, de novo, a quarta na plurinutritiva terra,
 Zeus, o Kronida, então fez, mais justa porém, e mais nobre:
 de homens heróis a raça divina, que enfim são chamados
 de semideuses, a raça ancestral, pela terra infinita. [160]
 E esses a guerra maligna com seus vozeiros terríveis,
 uns lá por Thebas dos sete portões, lá na terra de Kadmo,
 os arruinou, enfrentando-se pelos rebanhos de Édipo;
 outros, nos navios, sobre a grande garganta dos mares,
 quando até Troia os levou por Helena de belos cabelos. [165]
 Sim, são ali afinal pelo fim da morte envolvidos;
 outros, longe de humanos, vida e lar ofertou-lhes
 Zeus, o Kronida: aos confins da terra o pai assentou-os, [168]
 e eis que habitam então, com o ânimo livre de anseios, [170]
 ilhas dos venturosos, ao fundirrodeante Oceano:
 prósperos esses heróis, pois o dulcíméfico fruto
 no ano três vezes floresce do solo grão-dadivoso.
 [Longe dos imortais, entre eles é Krono quem reina: [169/173a]
 o libertou afinal o senhor pai de homens e deuses, [173b]
 e entre aqueles agora detém quanta honra lhe coube. [173c]
 Zeus de novo dispôs outra raça de humanos falantes, [173d]
 desses que nascem agora na plurinutritiva terra.] [173e]
 E eu então não mais devia estar entre os quintos [174]
 homens, mas antes ter morrido ou depois ter nascido! [175]
 Pois agora é de ferro essa raça, e nem pelos dias
 hão de cessar o cansaço e a lamúria, nem pelas noites;
 vão perecendo, e os deuses darão seus penosos tormentos –
 mas para eles ainda misturam-se bens com os males.
 Zeus também destruirá essa raça de humanos falantes, [180]
 quando acabarem nascendo com a cabeça grisalha:
 nem será o pai semelhante às crianças, crianças a ele,
 nem o estrangeiro ao hospedeiro, parceiro ao parceiro,
 nem o irmão será adorado tal como antes.
 Logo irão desonrar seus velhos progenitores: [185]
 vão repreendê-los, então pronunciando penosas palavras
 esses cruéis!, ignorantes do olhar dos deuses, nem mesmo
 aos genitores tão velhos irão retribuir os cuidados.
 Lei-do-punho: devastarão a cidade um do outro!
 Nem pro fiel haverá gratidão, nem mesmo pro justo, [190]
 nem para o bom, mas mais ao feitor dos males – violento
 homem então louvarão – a justiça, no punho! – decência
 não haverá! O ruim golpeará o varão virtuoso
 com distorcidos discursos, e sobreporá juramentos.
 Logo a inveja a todos os tão lastimáveis humanos, [195]
 avançará dissonante, maléfica, face-execrável;
 e para o Olympo então, desde a terra dos vastos caminhos,
 sob os brancos mantos coberta sua pele tão bela,
 vão para a tribo imortal, e afinal abandonam humanos
 Indignação e Decência, e deixam as lúgubres dores [200]
 para os humanos mortais – e pro mal não terá salvação.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, C. L. B. **Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga: uma tradução comentada de 23 poemas**. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH-USP, São Paulo, 2009.

_____. 26 Hinos Homéricos. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 15, p. 13-23, 2015.

ANTUNES, C. L. B.; PALAVRO, Bruno. *Theogonia* (música e tradução: Bruno Palavro). 2018. (3m45s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SI0s_qs6q3Q>. Acesso em: 17 jul. 2019.

- CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- FLORES, G. G.; GONÇALVES, R. T. **Algo infiel – corpo performance tradução**. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- FLORES, G. G. **Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética**. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH-USP, São Paulo, 2014.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Seleção de extratos e revisão: Sônia Queiroz. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- GONÇALVES, R. T. Tradução e ritmo: *rêver le vers* de Lucrécio. **MORUS** – utopia e renascimento, v. II, n. 1, p. 181-197, 2016.
- HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Edição, tradução, introdução e notas e Alessandro Rolim de Moura, Curitiba: Segesta, 2012.
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. 25 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- NETO, J. A. O. O hexâmetro datílico de Carlos Alberto Nunes: teoria e repercussões. **Revista Letras**, n. 89, p. 184-201, 2014.
- PALAVRO, Bruno. **A Theogonia de Hesíodo**: traduzida & anotada pela mão de Bruno Palavro. Trabalho de Conclusão de Curso – IL-UFRGS, Rio Grande do Sul, 2019.
- POUND, Ezra. **A Arte da Poesia**, São Paulo: Cultrix, 1976.
- TÁPIA, Marcelo. **Diferentes percursos de tradução poética como paradigmas metodológicos de recriação poética**: um estudo propositivo sobre linguagem, poesia e tradução. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH-USP, São Paulo, 2012.
- WEST, M. L. **Hesiod, Theogony: Edited with Prolegomena and Commentary**. Oxford: Oxford University, 1966.

PALAVRA-PERFORMANCE: A PALAVRA QUER UM CORPO

*Mot-Performance : le mot veut un
corps*

Camila Alexandrini¹

Résumé : *La thèse, soutenue en 2017 au sein du programme d'Étude Universitaire en Lettres de PUCRS, intitulée Mot-Performance, est revisitée dans cette proposition de présentation de travail au VIII Colloque du Sud en Littérature Comparée. La recherche doctorale a cherché à contaminer les champs de la littérature et de la performance, afin d'élaborer un dispositif théorique qui puisse rendre compte des expressions de la littérature qui se définissent de formes diverses, incluant dans sa production, mais pas obligatoirement, d'autres formes poético-artistiques - en dehors du mot. En ce sens, le débat à propos de l'objet des études littéraires, a démontré un point important sur lequel on a pu s'attarder. Comme un pré-jet – une projection antérieure au mouvement lui-même- qui détenait la perspicacité et la pulsion pour essayer de fracturer la matérialité qui régit les études littéraires depuis l'émergence de l'écriture ; de l'ordre du registre, du manuscrit, du trait séminal de la lettre sur le papier. Ainsi, la réflexion sur la littérature s'est déployée plus spécifiquement dans cette étude sur la potentialité performative, en prenant comme point de départ, Schechner (2013) et Taylor (2015). Mettre la littérature pour être vécue comme une performance, tout comme Zumthor (2007), propose que nous partions du point d'arrivée, sans avoir une relation directe comme appréciation de cet objet esthétique de la littérature, ni comme usage esthétique d'un langage écrit, mais plutôt comme l'invention d'une autre forme éthique-esthétique – d'une performance éthique-esthétique- qui est aussi littérature. Partager les questions encore présentes, qui pointent peut-être vers une nouvelle recherche, est le but de cette proposition de communication. En outre, à l'occasion du doctorat, j'ai suggéré cinq propositions au mot performance - I) Agencer la vie ; II) Activer un corps ; III) Resignifier le mot ; IV) Réinventer l'enseignement ; V) Redéfinir les perspectives. Cet article se concentrera sur la seconde.*

Mots-clef : *littérature ; théorie de la littérature ; performance ; études de performance.*

Resumo: A tese, defendida em 2017 no Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, intitulada Palavra-Performance, é revisitada nesta proposta de apresentação de trabalho ao VIII Colóquio Sul de Literatura Comparada. A pesquisa doutoral buscou contaminar os campos da literatura e da performance, a fim de elaborar um dispositivo teórico que pudesse dar conta de expressões da literatura as quais se configuram de formas diversas, incluindo em suas produções, mas não necessariamente, outros recursos poético-artísticos - para além da palavra. Nesse sentido, a investida ao debate a respeito do objeto dos estudos literários demonstrou-se um ponto importante onde foi possível se demorar. Como um pré-jeto – uma projeção anterior ao movimento em si – possuía discernimento e a pulsão para tentar fraturar a materialidade que tem regido os estudos literários a partir do advento da escrita; da ordem do registro, do manuscrito, do traço seminal da letra no papel. Sendo assim, a reflexão sobre a literatura desdobrou-se mais especificamente neste estudo em sua potencialidade performática, tendo como ponto de partida, Schechner (2013) e Taylor (2015). Colocar a literatura para ser vivida como performance, assim como Zumthor (2007) propõe que partamos do ponto de chegada, pode não ter uma relação direta com a apreciação deste objeto estético da literatura, tampouco com o uso estético de uma linguagem escrita, mas sim com a invenção de uma outra forma ético-estética – de uma performance ético-estética – a qual é também literatura. Compartilhar

¹ Doutora em Letras (PUCRS). E-mail: <camilalexandrini@gmail.com.>.

questionamentos ainda presentes, os quais apontam possivelmente para uma nova pesquisa, é o objetivo dessa proposta de comunicação, além disso, na ocasião do doutorado, sugeri cinco propostas à palavra-performance - I) Agenciar a vida; II) Ativar um corpo; III) Ressignificar a palavra; IV) Reinventar o ensino; V) Reelaborar perspectivas. Este artigo se concentrará na segunda.

Palavras-Chave: literatura; teoria da literatura; performance; estudos da performance.

UM TEMPO PARA PERFORMANCE

Sei que o tempo nos parece sempre restrito porque nossas vidas têm sido dispostas a urgências não urgentes. A cada ano renovamos a promessa de viver uma vida viva e, novamente, caímos no vão dos prazos a cumprir, das contas a pagar, do que é para ontem. O que proponho, de saída, é que busquemos uma consciência maior do tempo presente. Para isso, gostaria que as/os leitoras/es: (1) se sintam confortáveis onde estão; (2) acomodem-se sentindo as pernas, o tronco, os braços e a cabeça; (3) respirem fundo quantas vezes for necessário para que o corpo seja sentido por inteiro; (4) observem com o corpo (não necessariamente com os olhos) onde estão, com quem estão e por que estão nesse lugar.

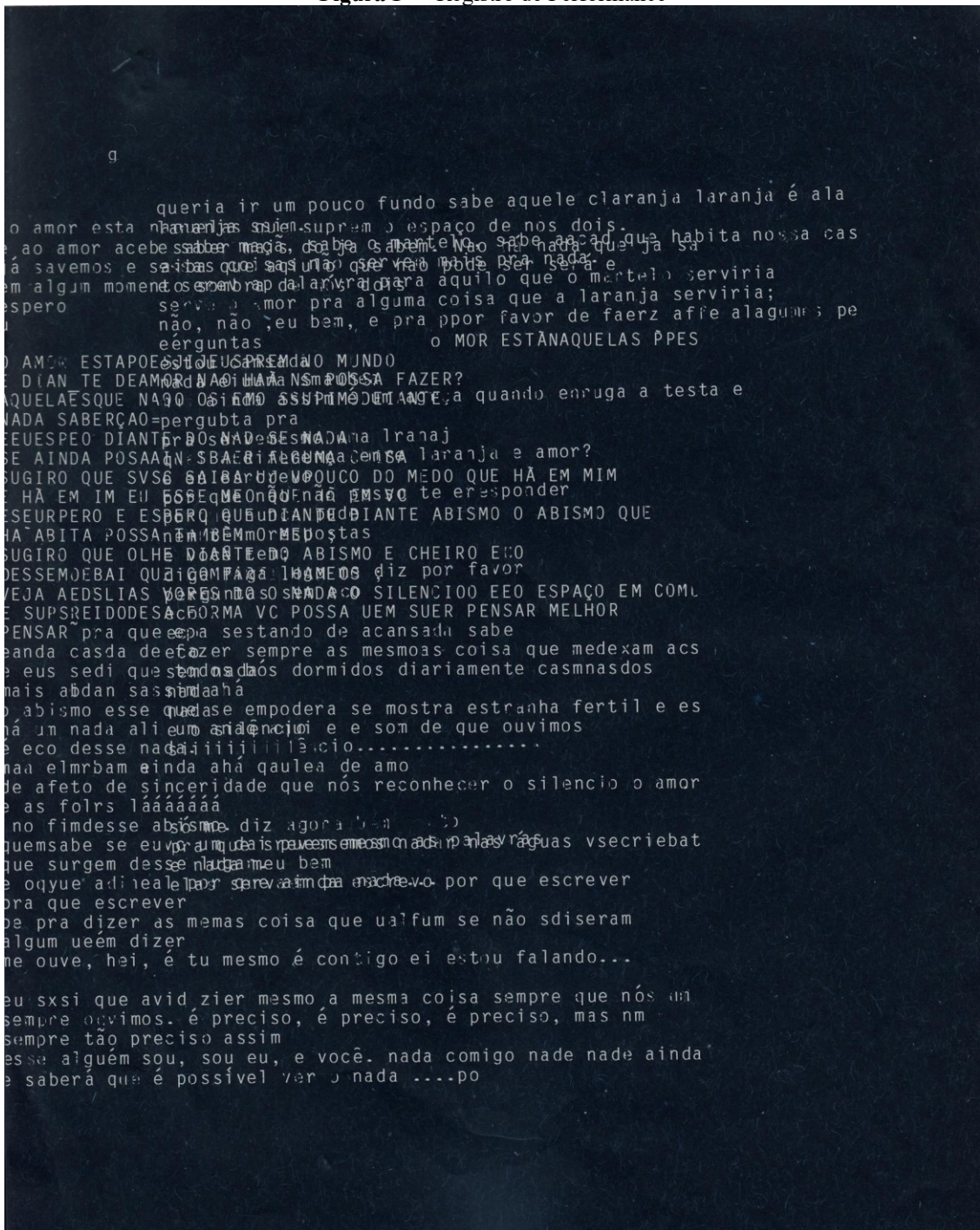
Para termos tempo, precisamos de um corpo. E esse corpo precisa reconhecer-se. Trata-se de um exercício diário que venho tentando desenvolver há, pelo menos, quatro anos. Não tem sido fácil, confesso a vocês. Sempre que me falta tempo, o que tem sido constante em meus dias, lembro-me de meu corpo. O corpo que sabe de si distancia-se do corpo que precisa de tempo, pois se precisa é porque lhe falta. O corpo não pode viver sem o corpo, o resultado dessa ausência é o corpo do tempo. É por isso, me parece, que os sistemas de controle de nosso século têm se revestido de poderosas tecnologias para otimizar o tempo. Quando se otimiza o tempo, perdemos o corpo. E corpo é espaço, não tempo. Se viver é também experienciar, como fazê-lo sem um corpo?

Há dez anos a literatura tem me proporcionado muito. A teoria, por sua vez, tem me ensinado a ver potencialidades na literatura que a leitura descompromissada não deixava claro para mim. Interessada sempre em tudo, pude encontrar no campo da literatura comparada o incentivo à pesquisa sobre as artes. Além disso, foi aí que comecei a perceber a importância de não distanciar o corpo de minhas reflexões acadêmicas. Não me refiro aqui ao corpo simbólico ou a uma metáfora do corpo na literatura, mas ao corpo físico de fato – sobretudo aquele que se demonstra urgente por atenção, vitalidade e cura. Não se trata de uma ecologia corporal, a qual proporia práticas de alimentação, aeróbica e meditação. (Eu fumo, me alimento mal e não vou à academia.) Em uma dimensão subjetiva, a aproximação entre a literatura e as demais artes me fez inicialmente compreender o quanto a literatura interferia e (re)construía minha percepção do mundo e de mim mesma. A percepção do meu corpo enquanto reorganização do tempo em espaços foi lenta e de difícil aceitação. Hoje posso perceber com mais clareza a disciplinarização pela qual o corpo passa não só na universidade e compreender a dimensão ético-político-social dos corpos que a literatura agencia. Comecei inserindo anotações de minha rotina diária em meus textos. Após isso, passei a realizar pontuais interrupções nas palavras por meio de imagens do meu corpo, principalmente as mãos e a boca. Em seguida, compreendi que a vida vivida não poderia ser apartada de meu pensamento. Portanto, me permiti compartilhar com o leitor arquivos pessoais, como e-mails trocados entre outros papéis. Me permiti desenhar, enquanto escrevia para um livro-provocação que compartilhei online. Me permiti colar, para obter camadas e imagens que minhas habilidades de desenho não me permitiam criar. Me permiti serrar livros e projetar palavras para desmembrar a palavra do papel por meio da força ou da imponência. Preferi dizer sim à possibilidade de tocar um instrumento que pouco domino e realizar intervenções e invenções musicais. Me desmembrei para integrar meu corpo ao meu pensar – prática, como já mencionei, nem sempre fácil na universidade.

Pois bem, e onde está a performance? Uma possível resposta para essa pergunta está atrelada a outro questionamento: Onde está a literatura? Abro centenas de livros que empilho pela casa, leio na folha de rosto o indicativo de obra literária. Continuo a busca, consulto teóricos, navego por

centenas de páginas na internet. Do lado de fora, compareço a palestras, eventos, feiras; converso com escritores, colegas, professores. Algo ali se constrói no campo da literatura, mas eu não a reconheço inteira. Cotejo perspectivas, lanço hipóteses, vivencio este desconforto que tem sido um dos principais motivos de ainda estar na universidade: a busca infundável pela literatura que não é só feita de palavras (ou pelas palavras que não são apenas texto). Tenho me empenhado em ser clara e, em alguma medida, didática – como tento ser agora –, a fim de integrar diferentes leitores ao meu texto. Não sei se tenho conseguido, pois o que almejo antes é desconstruir a expectativa desse leitor que dedicará seu tempo à leitura de minhas palavras. Gostaria de, no fundo, elaborar uma escritura em que ele pudesse habitar, onde seja possível o encontro com aquilo que já não é mais após tornado palavra.

Figura 1 — Registro de Performance



Fonte: a autora

A performance pode ser entendida de diversas maneiras, há estudos dos mais variados sobre ela. Vamos, então, entendê-la, nesse primeiro momento, simplesmente como a integração de manifestações que se dão a partir de um corpo. Sendo assim, o exercício que fizemos no início desta introdução poderia ser uma performance. A rotina matinal, o caminho percorrido até o destino pretendido, as ações realizadas para integrar esse espaço de chegada poderiam ser uma performance. As ocupações nas escolas, as manifestações políticas na rua, o snapchat em meio à multidão, tudo isso e mais poderia ser performance. Portanto, eu gostaria de aqui, nesse instante-já, poder mostrar a vocês a performance da literatura, ou a palavra-performance, sem ser necessário escrever um texto. Mas esse é mais um dos paradoxos constituintes do meu fazer. De qualquer modo, o que estou propondo é que se entenda a literatura como performance, e mais, que a literatura se escape dela mesma, a fim de ser palavra-performance.

Não se trata de um jogo terminológico, em que as estruturas se mantêm incólumes, tampouco uma aproximação anestesiada dos campos de estudos. Não se trata de uma metáfora, tampouco de uma profanação. A performance direciona-se a tudo. Richard Schechner (2013), um dos principais teóricos dos estudos da performance, dirá que tudo pode ser entendido como performance. Explico-me, pois, como professora, percebi o quão necessário é, por vezes, se fazer entender.

No ano de 2014, mulheres corriam nuas pela cidade. Gosto muito dessa imagem e gostaria que vocês a imaginassem enquanto falo. (a) Sob o ponto de vista das leis que regem a nossa sociedade, tal ato poderia ter sido considerado inapropriado, sob pena de detenção. (b) Já a partir do olhar que percebe essas mulheres interrompendo a ordem cotidiana, ver uma mulher nua passar pela janela do ônibus pode ser uma mais ou menos agradável surpresa. Diante dessas mulheres, que sem pudores, exibem o corpo nu, (c) poderíamos cogitar também uma manifestação artística. Até mesmo, (d) o discurso psiquiátrico, principalmente aquele que indica estatutos de normalidade, foi uma das ferramentas de assimilação do incompreensível. Eu as vi como palavras em ação e fuga de si mesmas e – novamente, isso não é uma metáfora.

A performance está em todas essas esferas: na política, na antropologia, na sociologia, na sexualidade, na literatura e em tantos outros campos das ciências – não apenas as humanas. (Observem que me refiro até agora à performance, não à arte da performance, que, de acordo com teóricos como Jorge Glusberg (2003) e Roselee Goldberg (2003), possui estreita relação com as artes cênicas e plásticas.) É cada vez mais plural o uso desse termo, performance, na abordagem de teóricos, profissionais, especialistas e outros cidadãos que não se encaixam nessas anteriores denominações, para indicar um “conjunto de ações/comportamentos”, as quais movem conhecimentos de áreas comunicáveis, mas de algum modo ainda distantes. Explico-me novamente.

Um corpo corre. Essa não é uma ação, mas ações. Se percebo a mulher correndo sob o ponto de vista da interrupção cotidiana, há várias ações que ali são desempenhadas ou dadas. O olho que a vê, o corpo que se movimenta, a cidade que para, a fotografia que circula pelas redes sociais, eu agora que falo sobre esse corpo, a reação de vocês ao me ler, a imaginar esse corpo, etc. Em outras palavras, no momento que percebo uma ação, posso vê-la isoladamente, sem agenciar outros discursos, ou posso entendê-la como agenciamento provocador de outros discursos. Nosso pensamento na contemporaneidade é invariavelmente em rede, isolar o objeto é aniquilar o pensamento, ou pior, é pensar sabendo onde se quer e vai chegar. É correr como todos correm.

E eu não quero correr como todos correm. Na verdade, idealista como sou, ainda acredito que todos nós desejamos uma porção de inaugural na nossa vida individual, social, cultural, sexual e tantos outros als. (I) A primeira porção de inaugural que gostaria de comentar com vocês é a do desconhecido. Dizemos inaugural ao que não foi visto antes; ou, uma vez visto, se esquece de que aquilo já existiu antes. A performance lida com o inaugural, pois mexe com aquilo que não conhecemos ou não entendemos diretamente. É muito comum, nesse sentido, por exemplo, chamar de performance ações artísticas que movem muitas práticas, muitos suportes, muitas ações que somadas produzem um sem-nome. Em nossa organização scriptocêntrica, não há lugar para o sem-nome, desse modo, chamamos o incompreensível, muitas vezes, de performance.

Entendida como performance, a literatura move o corpo que ela carrega, o qual muito além do texto também é carne, prótese e projétil. Em outras palavras, o corpo da literatura não é somente

texto ou ainda, por vezes, rejeite ser texto. Sendo assim, se constitui por meio da ruptura com as palavras. Não se trata de, teatralmente, elaborar uma leitura performática de um texto literário, tampouco fazer dele uma performance. Sobrevive na literatura o indizível, o que não pode ser traduzido em linguagem. Mesmo feita de linguagem, a literatura dela se escapa para ser o que é.

A palavra-performance ocorre às margens da forma consagrada da literatura, a letra. A performance da literatura atinge, no sentido de desconstrução, a pré-formação do objeto literário, faz emergir outras análises e configura a produção de saberes que levam em conta as artes, mas não só elas. Para isso, é preciso que a potência estética de escrever esteja também antes do escrito; ou depois, muito além da palavra. No plano estratégico, a literatura é potência artística; no plano artístico, ela é estratégia.

CORPO DA PERFORMANCE

De 1974, quando Marina Abramovic, em *Rhythm 0*, perturbou o público colocando-se como objeto de sua performance mais radical, até 2015, quando vemos a artista e outros perguntando, por meio de seus trabalhos, o que, quem ou qual é o objeto, podemos observar uma reviravolta nos estudos da arte. Segundo Tânia Rivera (2014, p.20), “emprestar seu corpo obra, dar obra um corpo ou ainda fazer do corpo uma obra” demonstram o jogo entre corpo/arte, corpo/sujeito. Apontar o renascimento do sujeito na arte, de acordo com Rivera, poderia indicar um viés psicologizante, mas propõe, mais uma vez, que, mesmo trazido à tona, o sujeito ainda está vivo, porém descentrado, desmaterializado, problematizado. Desde o *ready made*, o objeto já questionava seu autor e qualquer ideia de autoria, contudo, a partir da reflexão psicanalítica de o sujeito estar fora de si, desencontrado de sua casa, “não basta a presença do corpo para que a verdadeira questão do sujeito se coloque” (Idem, p.24). A performance, nesse sentido, tem contribuído com reflexões cruelmente poéticas, as quais apontam para uma condição de sujeito contemporâneo indissociável de sua fuga, contudo, em desejo inconsciente por encontrar-se.

Ao dar seu corpo como instrumento da performance, Abramovic não promove somente uma inversão empática nas posições entre performer e espectador, ela nos sugere uma dobra: se eu posso atirar a qualquer momento na artista, ação permitida dentro daquele espaço, quem e o que é objeto desta ação? Posso ser eu a autora do tiro, Marina pode ser a autora do tiro, concedendo-me a permissão de matá-la, os demais espectadores podem ser os autores, cúmplices da ação, ou ainda a arma, ponto de partida do projétil.

Produzir esse deslocamento é recorrente na arte da performance, mas nem sempre eficaz – trata-se de uma falha constitutiva. Não se pode “considerar o performer como um mero agente, como objeto de estruturas consolidadas nele” (Idem, p.78), tampouco delegar todo o processo ao outro – o espectador. Para Rivera (2014, p.25), “trata-se, para o sujeito, de assumir, por um breve instante quase insuportável, sua condição de quase-objeto, e com isso ver-se quase-sujeito.”

No entanto, onde está o objeto da performance?

Glusberg, autor de *A Arte da Performance* (2003, p.79), aponta que “a ausência de um objetivo prático nas performances tem sido confundida com a falta de um objeto”. De acordo com o teórico, “a concepção da performance sem um objeto vai pressupor sua descontextualização” (Idem, p.79). No entanto, sem apontar qual seria esse objeto da performance, diz que “o que se busca, então, é somente um suporte semântico, que vai servir de eixo fundamental para a experiência” (Idem, p.82).

A partir de um suporte semiótico, o corpo em boa parte das performances, Glusberg afirma que esse eixo não possui responsabilidade alguma com a coerência dos eventos, a organização dos elementos, a re-apresentação de um acontecimento. Sendo o performer, seu corpo e sua consciência, também interrompidos pelo inesperado da ação viva (*live art*) que ali ocorre, o fio semântico, de alguma forma condutor, é construído e compartilhado (não transmitido) pela significação produzida no espectador – que é também o performer, espectador de si mesmo.

A performance, nesse sentido, é uma reunião, mais ou menos conflituosa, entre diversas linguagens, em que o suporte semântico varia na mesma proporção. “A atividade de artista de performance resulta, conseqüentemente, numa verdadeira catálise de elementos numa transformação

de códigos lábeis em mensagens lábeis” (Idem, p.78). Nesse sentido, corpo da performance é aquele com poros abertos, pois para haver contato não basta ter um corpo, é preciso dispor-se ao contágio:

Um corpo aberto: pode ser aquele exposto sobre uma mesa de dissecação onde se espera que ele revele seu funcionamento e, ainda, as causas de seu blecaute. Todavia, aqui, ele é o corpo excitado, com os poros abertos: na excitação amorosa o menor gesto do outro, seu mais leve toque tem a dimensão de produzir em mim sensações reveladoras. Descubro partes de meu corpo na interação com o corpo do outro, tenho de estar de poros bem abertos. (PAIM, 2015, p.2272)

CORPO(?)

“Temos nós o nosso corpo? [...] O corpo é a única coisa que temos (somos?) e, no entanto, não temos o corpo” (BARRENTO, 2015, p.13). Ao corpo da medicina, ao corpo-organismo, a palavra-performance age propondo outras reconfigurações, evidenciando a existência de corpos diversos, arranjados de maneiras não representadas pela biopolítica do Estado, apartadas das tecnologias que formam um corpo em constante contradição. A palavra-performance almeja tirá-los do anonimato, das regras que os conduzem à disciplina diária do supostamente sadio ou saudável. Fora isso, na evidência dessas formas corporais que se olham no espelho e não se veem, alça a beleza que há em cada um, faz respirar o pulmão que há dentro delas. Pílulas podem ser substituídas por doses de seu próprio corpo em ação, transfigurado em palavra e disposto ao afeto. Sozinha, a palavra ainda ronda os espaços que são reconhecidos por aqueles que uma vez já a viram ou tiveram acesso a ela. Já a palavra-performance, essa ação imponderável, cujo ponto de partida e chegada é a própria consciência desse devir-corpo, estimula que todos sejam protagonistas desse corpo que ainda não se tem.

Para isso, é preciso que as formas (plásticas e espaciais) do corpo na palavra-performance se deem também pelo próprio corpo, isto é, que a palavra não seja somente corpo, mas também que a ação da performance ressignifique e reestabeleça o corpo que somos. A máquina do corpo, que pode ser uma máquina de guerra, penetra os espaços públicos e privados para desnaturalizar a virtude banal de apenas ter um corpo, considerando que todos são iguais e igualmente entendidos. Essa virtude banal nos coloca sempre às margens do corpo que (não) temos. Carregamos a prótese de nós mesmos e, cansados ao fim do dia, deixamos, mais uma vez, de perceber as ações que nosso corpo (material, social, mental e libidinal) desempenhou e, portanto, nem nos colocamos atentos, muitas vezes, às transformações que nele se dão – a não ser quando fragilizados, doentes ou em estado febril.

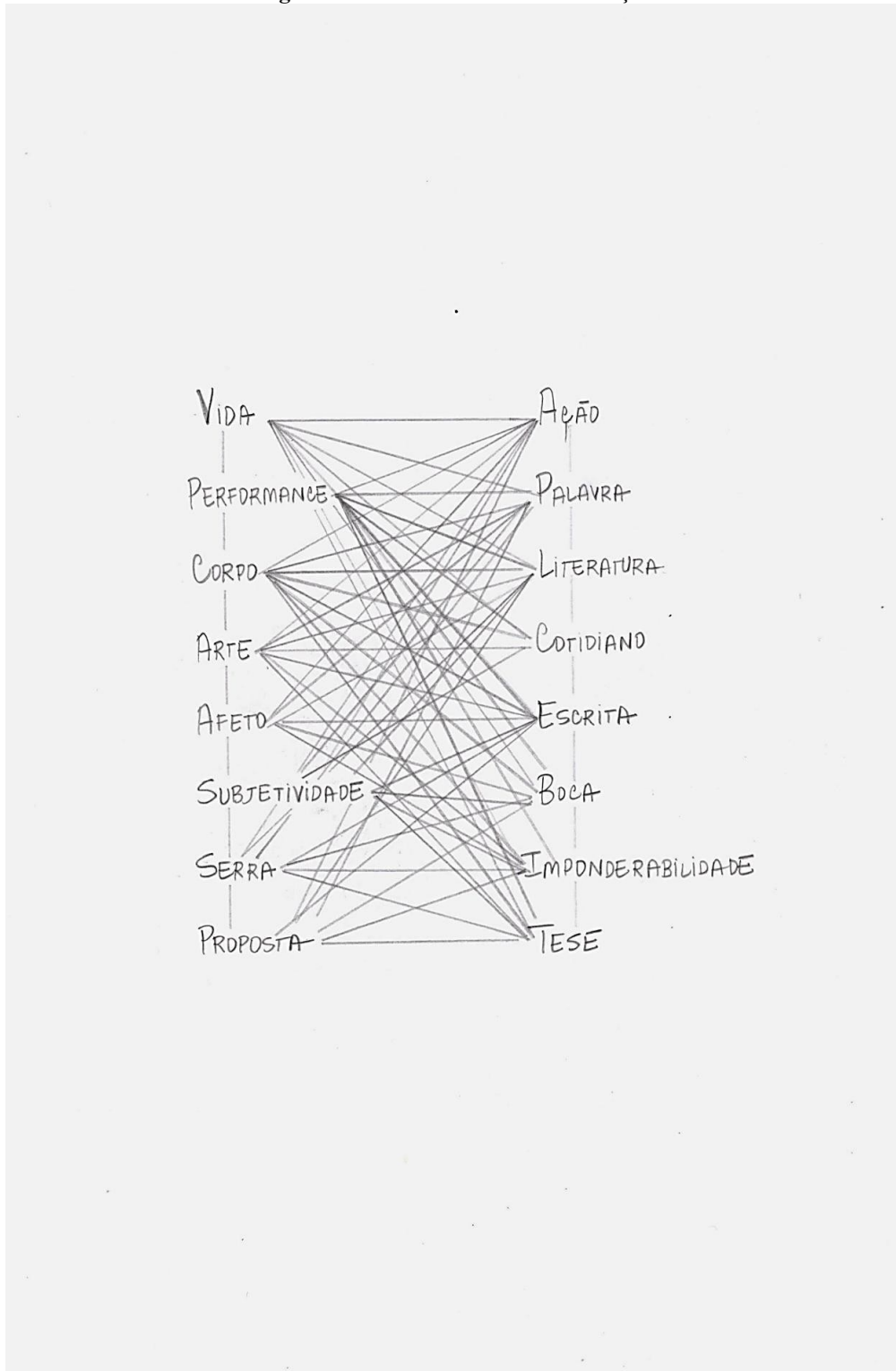
A pulsão do corpo na palavra-performance salta do que se diz sobre ele para o que se faz com e por meio dele. E no dizer não reside apenas a palavra, assim como ação não consiste apenas em performance. O movimento é um ritornelo: ora parte da palavra para se (des)territorializar em outros espaços, em outras formas, ora é pego como ação para se deslocar e, quem sabe, ser palavra (e não voltar a ser porque não se pretende o retorno originário).

Imaginemos que uma mulher lê um texto, e esse texto é escrito enquanto se lê. Não há palavras prévias, não há ações planejadas. Ela senta com a máquina de escrever no colo e escreve-lê-age ao mesmo tempo. A palavra, desconhecida por ela e por aqueles que a ouvem, é afeto do que o corpo viveu até ali e do que vive naquele momento. Vê-se ali um devir-mulher, um devir-corpo, um devir-palavra que não é matéria do vivido, mas há vida que preenche esse trânsito até que seja percebida a ação, até que sejam afetados pela palavra-performance. A rede de afetos circula pelo espaço e se integra às próteses de cada um que a vê, ouve e participa da criação das palavras, bem como da ação – mínima, mas ainda, uma ação.

“O que entender pela palavra ‘corpo’? [...] O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo” (ZUMTHOR, 2007, p.23). Frisa-se que não se trata apenas de palavras, em que, por meio de percepções sensoriais, um texto é recebido como poético (literário) ou que, por meio de outras insígnias, uma ação é identificada como performance. Em outras palavras, a percepção

do corpo, ou o corpo perceptível na experiência vivida, não está a serviço desse reconhecimento, pelo menos não da palavra-performance. Quer-se antes ser.

Figura 2 — Exercícios de Contaminação



Fonte: A autora

Essa é a forma como leio a performance realizada por mim e por LBRVirtual, em setembro de 2016. A imagem que introduz esse artigo é o texto que se escrevia enquanto lia e agia. Há palavra ali, há ação ali, há a voz e os sons das máquinas de se escrever, há ruídos dos que circulam pelo espaço, há o afeto após e durante a ação. A união desses elementos, os quais poderiam se simplificar a apenas uma página cheia de palavras, é o devir da palavra-performance.

Reescrevendo Deleuze (1997, p.14), a saúde como palavra-performance, como escrita e ação, consiste em inventar um corpo que falta. Neste ponto, o empenho é de ordem individual e coletiva; subjetiva e política. Se o corpo humano tem se tornado um projeto sempre por se realizar diante dos imperativos da sociedade em que se vive, “a afirmação do corpo leva-nos ao estado de exceção daqueles que habitam as margens, os ‘acentrados’” (BARRENTO, 2015, p.17). Portanto, a invenção dos corpos que faltam é da ordem do urgente, para que a vida ainda seja possível e vivida.

Tal corpo tem sua própria língua, emudecida muitas vezes. Ele afeta e é afetado por vias e processos heterogêneos. Agenciar esse corpo por meio da palavra-performance pode significar a invenção de outras formas de se captar o registro e o movimento de cada um, pode significar a insistente incapacidade de capturá-lo pelas palavras, pode significar a ação que promove a disposição à subjetividade humana. E, tudo isso, contudo, faz parte do que interessa à literatura.

É preciso provocar a dança. O mundo, tal como é hoje, é resultado de todas as ações que nele se deram, bem como das não-ações. Palavras, compreendidas na palavra-performance, são ações ou ações em potência (diferentes dos atos performativos, que funcionam como comandos). A palavra se dispõe no mundo para promover ações ou para, pelo menos, interromper o fluxo axiomático do dever-fazer mundano, a fim de instigar o devir-fazer do si-mesmo e do outro. Palavra, de tal modo, pode ser, inclusive, a trans-forma-ção. De outra maneira, a palavra-performance almeja a percepção de nossos anseios, medos e desejos, da vida em si, para, portanto, possibilitar não a evidência de um corpo — o qual não se deixa evidenciar —, mas sim para ativar o corpo que, em alguma medida, somos e que talvez tenhamos.

PERSPECTIVAS

Não ter medo de lançar-se, de adentrar aquilo que ainda não se sabe, de experienciar para saber. Não ter medo de duvidar, de questionar, de provocar o que parecia já ser sabido. Não ter medo do redescobrimto, da reorganização, da imponderabilidade.

Conexões diversas, territórios por se encontrar, laços que se constroem com o tudo que ainda há para dizer e fazer. Palavra-performance, perspectiva em rede, dependendo invariavelmente das relações que mantem e tensiona, daqueles que dela fazem parte, bem como da vida que lhes preenche.

Aqui-agora, palavra-performance, ruptura constituinte.

Anos dedicados ao pensar e ao escrever e só nesse momento revigorada pela pulsão do fazer, da ação, da performance. Portanto, coloca-se o corpo à disposição da literatura como performance, a fim de que sua experiência revele fazeres outros à prática dos estudos de literatura. A seguir, movem-se as compreensões de palavra para, assim, construir sentidos que não se deem somente pelas palavras. Por fim, pensa-se sobre a literatura como performance com o intuito de nela residir a potência que (a) transforma e (a) inaugura. E a palavra-performance é a reunião dessas propostas e o que ainda está por se projetar.

Como fábrica do sensível, entendida como “a constituição de um mundo sensível comum, uma habitação comum, pelo entrelaçamento de uma pluralidade de atividades humanas” (RANCIÈRE, 2005, p.63), a palavra-performance se estabiliza enquanto proposta e perspectiva. Por outro lado, como uma noção que não permite ser inteiramente dita, mas performada, ela interrompe a sequência dos eventos que a formam, assim como elabora que suas práticas não sejam apenas as literárias ou artísticas, uma vez que elas não se constituem uma exceção às demais. Como já dito, interessa à palavra-performance o que, no fim das contas, transforma a vida.

Nesse sentido, as perspectivas da palavra-performance tornam-me ainda mais viva. Se no início do percurso havia a busca pela liberdade e o desejo de contaminação, agora há a responsabilidade com esse campo que lavrei.

REFERÊNCIAS

- BARRENTO, João. **Corpo: a grande razão**, 2015. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/261048072/O-CORPO-A-GRANDE-RAZAO>> Acesso em: 6 jan. 2020.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. *In: Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p.11-16.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance – Do Futurismo ao Presente**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- PAIM, Claudia. Poros abertos: corpo em ação e dispersão. *In: Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões*. Anais do 24º Encontro da ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas), 2015, p.2271-2285. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s2/claudia_paim.pdf> Acesso em 6 jan. 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RIVERA, Tânia. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac&Naify, 2014.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. 3ªed. New York & London: Routledge, 2013.
- TAYLOR, Diana. **Performance**. 1ªed. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2015.
- ZUMTHOR, Paul. **Recepção, performance, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

**BAUDELAIRE NA TRIPLE
FRONTERA:
CONSIDERAÇÕES SOBRE A
RASURA DA ORIGEM¹**

*Baudelaire on the triple frontera:
considerations on the erasure of the
origin*

Eleonora Frenkel Barretto²

Abstract: *The paper presents the analysis of the transcreation made by Douglas Diegues, on Charles Baudelaire's poem "L'albatros" (1857) edited in **Everything you don't know is much more than what you do know** (2015). This translation is understood in Walter Benjamin's terms ("The translator task", 1923) where reflections are made about translation as a "transformations continuum", a potential unfolding of a source text which is not any more a sacred original one, which fidelity and similarity must be owed but instead the origin from which contact with the divert emerges as well as the stranger cross cutting it. Haroldo de Campos 's perspective contributes in that he claims creative translation as a confrontation of difference and alterity against an original that imposes itself as authority; transgressor, demoniac, the radical operation of translation-transcriation will be qualified as "transluciferation", a "parricide des-memory"(CAMPOS, 1981) where the original obliterates as an authority that has to be imitated. As Baudelaire translators a critical articulation is sought between translation processes made by Benjamin and Diegues in their particular contexts. As shown in Lages (2007) analysis the translation project carried out by Benjamin os opposed to the translation made 20 years before by Stefan George, because the latter moves to the domestication of the foreign language and Benjamin instead defends, based on Rudolf Pannwitz the translator has to be overwhelmed by the foreign language, broadening, deepening and liberating its own language through the foreign factor. In the Latin-American context, the parodic translation of the poem from French to Wild Portuñol may be read as a decolonization gesture where -more than the opening to the foreignness of the source language (between which there is a historical relation of subordination) – the crossing of the homogenized language imposed as national in a territorial and cultural conquest process prone to the extermination of the original languages and the blurring of differences. Diegues transdelirium (?) appears as a baroque transgressive appropriation of tradition (from CAMPOS, 2011) in translating to an impure language with parodic and pathetic elements a poem that has been translated to Brazilian Portuguese since 1878 in a sublimator way. palavras).*

Keywords: *transcriation; origin; Baudelaire; portunhol selvagem.*

Resumo: A comunicação apresenta uma análise da transcrição do poema "L'albatros" (1857), de Charles Baudelaire, realizada por Douglas Diegues e publicada em *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe* (2015). A tradução é pensada com Walter Benjamin, a partir do ensaio "A tarefa do tradutor" (1923), que traz reflexões sobre a tradução como um "continuum de transformações", uma potência de desdobramento de um texto de partida que deixa de ser um original divinizado, ao qual se deve fidelidade e similitude, para ser a origem da qual emerge o contato com o divergente e o atravessamento pelo estrangeiro. Nesse sentido, contribui a perspectiva de Haroldo

¹ Uma versão completa do artigo se encontra publicada na Revista *Caderno de Letras*, n.33, 2019, Pelotas, UFPel. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/article/view/16238>>. Acesso: 31 out 2019.

² Doutora em Literatura (UFSC). Professora Adjunta DLLE/UFSC. E-mail: <eleonora.frenkel@ufsc.br>.

de Campos, que reivindica a tradução criativa como um enfrentamento da diferença e da alteridade contra um original que se impõe como autoridade; transgressora, demoníaca, a operação radical da tradução-transcrição será qualificada como “transluciferação”, uma “desmemória parricida” (CAMPOS, 1981), na qual o original se oblitera como autoridade a ser imitada. Como tradutores de Baudelaire, procura-se estabelecer uma articulação crítica entre os procedimentos de tradução levados a cabo por Benjamin e Diegues, em seus contextos específicos. Como nos mostra a análise de Lages (2007), o projeto de tradução de Benjamin vem a se opor à tradução realizada 20 anos antes por Stefan George, pois enquanto este opera um movimento de domesticação da língua estrangeira, Benjamin defende, apoiando-se em Rudolf Pannwitz, que o tradutor deve deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira, ampliando, aprofundando e libertando sua própria língua por meio do elemento estrangeiro. No contexto latino-americano, a tradução paródica do poema em francês para oportunhol selvagem pode ser lido como gesto de descolonização, onde se promove — mais do que a abertura da língua de chegada à estrangeiridade da língua de partida (entre as quais a relação histórica é de subordinação) —, o atravessamento da língua homogeneizada e imposta como nacional em um processo de conquista territorial e colonização cultural que tende ao extermínio de línguas originárias e ao apagamento de diferenças. A *transdeliração* de Diegues aparece como um gesto barroco de apropriação transgressiva da tradição (a partir da leitura de CAMPOS, 2011), ao traduzir para uma “língua impura”, com elementos paródicos e patéticos, um poema que se traduz para o português brasileiro desde 1878 de modo sublimador.

Palavras-Chave: transcrição; origem; Baudelaire;portunhol selvagem.

BENJAMIN E DIEGUES: A TRADUÇÃO CRIATIVA COMO RASURA DA ORIGEM

THE ALBATROZ
By Charles Baudelaire

Por mera dibersione los mitaruzús marineros
Curten cazar albatroz (big birds de los oceánicos sertonismos)
Que seguen tranqipá indolentes viajeros
Al barco que avanza sobre amargos abismos

Mal los ponen allí sobre la cubierta
Príncipe del azur, torpe, desengonzado
Las inmensas alas morotís tipo muertas
Penden borocochôs qual remos por los costados

Qué mongólico qué gil el viajero alado!
Ele antes tan belo que tontón agora sobre el suelo!
Com la pipa un deles nel pico le ha torturado
Otro se burla imitand suo rengo inútil vuelo!

El poeta es igualito allá en la pura altura
Poco importan rayos tempestad desembestada
Exiliado en este mundo era uma vez la aventura
Suas alas de gigante non le servem para nada.
(DIEGUES, 2015, p. 26)

Este poema de Baudelaire, que aparece em *Spleen e ideal*, em 1857, foi “transbaudelairizado” por Douglas Diegues e publicado em 2015 por um consórcio de *cartoneras* de diversos países. O singular experimento de Diegues destitui Baudelaire de uma série de edições, algumas de luxo, que a precedem, e transcreve o poema de modo irreverente, reabrindo um *continuum* de transformações que, desde 1871, configuram a recepção do poeta no Brasil, com a primeira tradução realizada por Carlos Ferreira. “O albatroz” foi traduzido e publicado pela primeira vez no Brasil em 1878, por

Teófilo Dias e, desde então, o poema aparece em versões diversas³, caracterizando a “continuação da vida das obras” que Benjamin identifica nas traduções: “nelas, a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento” (BENJAMIN, 2001, p. 195).

A transcrição realizada por Douglas Diegues se apropria transgressivamente da tradição, realizando um gesto de “deglutição antropofágica”, como o caracteriza Haroldo de Campos ao ler Oswald de Andrade e diversos exemplos na literatura barroca latino-americana:

Essa deglutição antropofágica não acarreta submissão (um catecismo), mas uma “transculturização”, ou melhor, uma “transvalorização”; uma visão crítica da história como “função negativa” (no sentido nietzschiano). Todo o passado estrangeiro merece ser negado. Merece ser abocanhado, devorado – diria Oswald de Andrade. Essa é uma atitude não reverencial diante da tradição: implica expropriação, reversão, des-hierarquização. (CAMPOS, 2011, p. 126)

Proponho pensar como Diegues traduz Baudelaire *com e contra* a tradição de recepção do poeta no Brasil, onde é lido, no mínimo, desde 1856.⁴ De modo análogo ao “gesto experimental” caracterizado por Susana Kampff Lages nas traduções que Walter Benjamin realiza em 1923 de algumas seções de **As flores do mal** e com as quais buscava superar a “situação de epigonalidade” em relação ao tradutor, Stefan George, e à tradução que, desde 1901, se considerava um marco da recepção de Baudelaire na Alemanha. A tradução de George promovera, 20 anos antes, a vernacularização de Baudelaire, constituindo-o como “um monumento alemão”. No ensaio introdutório em que Benjamin desenvolve os fundamentos teóricos de sua tradução, opõe-se à domesticação da língua e defende que o tradutor deve deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira, ampliando, aprofundando sua própria língua por meio do elemento estrangeiro: “redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação — essa é a tarefa do tradutor. Por ela, o tradutor rompe as barreiras apodrecidas da própria língua” (BENJAMIN, 2001, p. 211).

O filósofo articula ética e estética, apontando para a necessidade de buscar “na tradução algo mais do que a reprodução do sentido” — ao compreender que o essencial está para além do comunicado —, de modo a explorar a tradução da letra, a materialidade da palavra (dirá Haroldo de Campos), o elemento “onde palavra, imagem e som se tornam um só” (PANNWITZ *apud* BENJAMIN, 2001, p. 211). Essa “forma estrangeirizante”, que Lages (2007, p. 246) identifica também

³ Em 1917, na coletânea **Musa Francesa**, publicada em Salvador, com tradução de Álvaro Reis. Em 1931, tradução de Onestaldo de Pennafort (em: **Espelhos d’água** - jogos da noite, editora Terra do Sol). Em 1933, traduções de Félix Pacheco, Antônio Define, Teófilo Dias, José Gonçalves, Eduardo Guimaraens e Álvaro Reis (em: **O mar**, através de Baudelaire e Valéry, pela gráfica do **Jornal do Comércio**). Em 1944, tradução de Guilherme de Almeida, em **Flores das “Flores do mal” de Charles Baudelaire** (editora José Olympio). Em 1947, o Instituto Progresso Editorial lança uma edição de luxo de **Les Fleurs du mal**, com tiragem restrita de 500 exemplares. Em 1948, “João Cabral de Melo Neto imprime e publica **Cores, perfumes e sons**: poemas de Baudelaire, com 35 poemas em tradução de Osório Dutra, com tiragem restrita de 100 exemplares” (BOTTMANN, 2017, p.165). Em 1950, a tradução de Guilherme de Almeida volta a aparecer na **Antologia de poetas franceses (do século XV ao século XX)**, organizada por Raymundo Magalhães Jr. (editora Tupy). Em 1958 “saem as *Flores do mal* na tradução praticamente integral de Jamil Almansur Haddad” (BOTTMANN, 2017, p.167), pela editora DIFEL. Em 1964, “O albatroz” aparece em **Algumas “Flores do mal”**, com tradução de Mauro Mendes Villela, pela editora Bernardo Alvares, de Belo Horizonte. Em 1985, nova tradução integral de **As flores do mal**, por Ivan Junqueira (editora Nova Fronteira); a mesma tradução é republicada em **Poesia e prosa de Charles Baudelaire** (1995), com organização de Ivo Barroso (editora Nova Aguilar), e em 2012 passa a ser editada também pela Saraiva de Bolso. Em 1996, a tradução do poema por Lawrence Flores Pereira aparece na coletânea **Poesia em tempo de prosa**, organizada por Kathrin Rosenfield (editora Iluminuras/FAPERGS). Em 2004, “O albatroz” retorna no volume **Traduzir poesia**, com tradução de Anderson Braga Horta (editora Thesaurus). Em 2011, são lançadas duas traduções de **As flores do mal**, uma de Mário Laranjeira (pela Martin Claret), e outra de Helena Amaral (pela editora Multifoco). Em 2016, “a Anticítera lança a seleta organizada por Wagner Schadeck, **As florestas de símbolos** – Uma antologia de As flores do mal, em edição artesanal de tiragem limitada.” (BOTTMANN, 2017, p.179) Em 2018, o Selo Demônio Negro lançou **À Flor do Mal**, onde Álvaro Faleiros transcrevia “O Albatroz”. Em 2019, a Penguin Companhia lançou uma edição bilíngue de toda a poesia de **As flores do Mal**, com tradução de Júlio Castañon Guimarães.

⁴ “Já desde 1856, temos a notícia do lançamento de **Histoires extraordinaires** (a tradução baudelaيرية de contos de Poe), menções à sua presença na revista literária **Le Boulevard**, a divulgação de uma antologia francesa com poemas seus, bem como a publicação de “*La lune offensée*” em 1862.” (BOTTMANN, 2017, p. 3)

em Goethe, “procura seguir literalmente as palavras do original, ainda que forçando a sintaxe da própria língua.” Daí o estranhamento e o abalo provocados pelo gesto de “abrir o estrangeiro ao seu próprio espaço de língua” (BERMAN, 2007, p. 69) e pela postura ética de receber o Outro enquanto Outro e não o reduzir ao mesmo e familiar.

É nesse sentido que a tradução que Benjamin propõe de Baudelaire se oporia à “situação de epigonalidade” que predomina na tradução de George, ao abrir o texto de partida como a possibilidade de emergência do divergente na cultura de chegada, e não como original a ser imitado e ao qual o texto traduzido se deva assemelhar pela reprodução do sentido. A relação entre original e tradução não é de descendência geracional ou de imitação da geração precedente, e sim de transformação, renovação, modificação; o original será uma origem modificada.

Para compreender a autêntica relação entre original e tradução deve-se realizar uma reflexão, cujo propósito é absolutamente análogo ao dos argumentos por meio dos quais a crítica epistemológica precisa comprovar a impossibilidade de uma teoria da imitação. Se em tal caso demonstra-se não ser possível haver objetividade (nem mesmo a pretensão a ela) no processo do conhecimento, caso ele consista apenas de imitações do real, em nosso caso, pode-se comprovar não ser possível existir uma tradução, caso ela, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original. Pois na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não se constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica. (BENJAMIN, 2001, p. 197)

A tradução não deriva do original como texto acabado e eternizado, a ser assemelhado fielmente, mas se abre a partir da potência de traduzibilidade de um texto que sobrevive em suas leituras e traduções (ou, reperformances). Nesse sentido, Lages (1998, p. 69) afirma o encontro de temporalidades que se dá na noção de traduzibilidade de um texto: “o passado do original e o futuro de suas potenciais traduções”. O presente futuro de um texto está em suas múltiplas possibilidades de desdobramento. A esse respeito, a leitura de Flores e Gonçalves (2017), que aproxima tradução e performance, questiona de modo radical o estatuto do “original”, sugerindo sua inexistência: não haveria original, apenas o conjunto de variações de um texto, o conjunto de suas performances possíveis, tomando a leitura como acontecimento que traduz e transforma o texto (via Paul Zumthor, que afirma que o que torna um texto poético é sua leitura) e a tradução como operação radical de transcrição, categoricamente apartada da noção de tradução-mediação (FLORES e GONÇALVES, 2007, p. 104).

A tradução, para Benjamin, deve buscar estrangeirizar a língua, não divinizar o original e não enaltecer ou idealizar o poeta. Esta seria mais uma diferença em relação ao modo como George traduz Baudelaire, ao eliminar imagens “por demais cruamente sensoriais e repulsivas” e “privilegiar uma tradução sublimadora, idealizadora ou espiritualizadora”, “onde o subtítulo das **Flores do Mal**, denominado ‘*Spleen et Idéal*’, transforma-se em alemão em *Trübsinn und Vergeistigung*”, na qual, segundo Lages (2007, p. 247), “a teoria das correspondências tem mais peso que a ideia da alegoria”.

Deixar-se abalar pelo estrangeiro e recriar o texto seriam tarefas do tradutor, em seu devir-outro, seu devir-poeta. Sem sublimar a figura do poeta-transcriador ou do texto traduzido, Haroldo de Campos dirá que a “a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem”. Transgressora, demoníaca, a operação radical da tradução-transcrição será qualificada como “transluciferação”, uma “desmemória parricida” (CAMPOS, 1981, p. 209), a obliteração do original como autoridade a ser imitada. A “transpoetização” [*Umdichtung*] reivindicada por Benjamin como liberdade, necessariamente articulada à fidelidade da tradução, é lida por Haroldo de Campos como tradução criativa ou transcrição, e definida como:

A maneira mais frutífera de repensar a *mimesis* aristotélica, que marcou tão profundamente a poética ocidental. Repensá-la não como uma teoria apassivadora da cópia ou reflexão, mas como um impulso usurpante no sentido de uma produção dialética de diferenças sem semelhanças. [...] Encarar a alteridade é, acima de tudo, um exercício necessário de autocrítica, bem como uma experiência vertiginosa na quebra de fronteiras. (CAMPOS, 2011, p. 130-131)

Não é apenas a *mimesis* como cópia que está em questão, mas a imitação como subordinação a um modelo precedente e tido como superior. No contexto latino-americano, a tradução como busca da semelhança com o original é parte de um processo de homogeneização cultural eurocêntrico e de apagamento de diversidades linguísticas, culturais, cosmogônicas. É nesse sentido que a tradução criativa se reivindica como um enfrentamento da diferença e da alteridade contra um original que se impõe como autoridade. A origem se convoca a pensar não como nascimento e sim como salto e transformação. Assim se lê o barroco como arte de contraconquista (com Lezama Lima) e a antropofagia como devoração crítica do legado universal (com Oswald de Andrade).

BAUDELAIRE TRADUZIDO COM E CONTRA A TRADIÇÃO

Em 1879, Machado de Assis escreve “A nova geração”, onde se pergunta sobre qual seria “a teoria e o ideal da poesia nova”? E para pensá-la, questiona certa formulação corrente na época, segundo a qual essa “nova escola” se caracterizaria pela “lógica fusão do Realismo e do Romantismo, porque reúne a fiel observação de Baudelaire e as surpreendentes deduções do velho mestre Vítor Hugo” (ASSIS, 2008, p. 2). O crítico irá destacar a inexatidão dessa análise, pois os termos Baudelaire e realismo não lhe parecem corresponder. Indo além, Machado afirma que “reina em certa região da poesia nova um reflexo mui direto de V. Hugo e Baudelaire” (ASSIS, 2008, p. 2), o que produz movimentos de imitação entre poetas no Brasil. Sobre a imitação de Hugo, diz que: “é antes da forma conceituosa que da forma explosiva”, reproduzindo-se “o jeito axiomático, a expressão antitética, a imagem”, “o contorno da metrificação” (ASSIS, 2008, p. 2); quanto aos imitadores de Baudelaire diz que possuem um tom “demasiado cru” e que há entre nós uma “tradição errônea” do poeta, ao tomá-lo por realista.

Antonio Candido, por sua vez, analisa os primeiros sinais de interesse por Baudelaire no Brasil, apontando como alguns jovens poetas começam a manifestar em sua obra a “impregnação baudelairiana”, como por exemplo Carvalho Júnior, sobre cujos versos, publicados postumamente em 1879, afirma Artur Barreiros serem “escritos ao jeito dos de Baudelaire”, porém com um “tom menos satânico e mais quente do que o modelo” (*apud* CANDIDO, 1989, p. 24). Esse seria, então, o Baudelaire que se traduz e imita como modelo no Brasil do século XIX: realista, com seu “satanismo atenuado e sexualidade acentuada”, dirá Candido (1989, p. 24); segundo o crítico, em um país “provinciano e atrasado”, o sexo funcionava como uma “plataforma de libertação e combate, que se articulava à negação das instituições” (CANDIDO, 1989, p. 25-26) e, se bem os “baudelairianos do decênio de 1870” encontraram em **As flores do mal** “um tratamento não-convencional do sexo”, “refutaram ou não sentiram bem a coragem do prosaísmo e dos torneios coloquiais”, bem como “não se interessaram pelos espaços externos da vida contemporânea, inclusive o senso penetrante da rua e da multidão; ficaram quase sempre dentro de casa e mais especialmente do quarto de dormir” (CANDIDO, 1989, p. 37).

Na década de 1930, surge o que Candido chama de uma “consagração acadêmica” de Baudelaire, com a profusão de suas traduções no Brasil, motivadas em parte por uma campanha de Félix Pacheco que editou, com o apoio da Academia Brasileira de Letras e do **Jornal do Comércio**, uma série de volumes dedicados a inventariar as traduções e a recepção do poeta no país. Segundo Álvaro Faleiros, os trabalhos de Pacheco ajudam a compreender “o modo como o maldito poeta francês se tornou, em nossas plagas, tão convencional” (FALEIROS, 2015, p. 44). Resumindo o percurso crítico que Faleiros (2007 e 2015) realiza das traduções de Félix Pacheco (1933), Guilherme de Almeida (1944), Jamil Haddad (1957) e Ivan Junqueira (1985), o que se observa é uma “apropriação academicizante” que privilegia uma “forma literária superior” e o chamado “apuro da linguagem e perfeição da técnica”. Essa “leitura estetizante” resulta em um Baudelaire cuja explicitação do Mal é atenuada e na exposição de um poeta “menos provocante do que de fato é” (FALEIROS, 2015, p. 50). A citação da nota de Guilherme de Almeida para a tradução do poema “*Une Charogne*” é particularmente explicativa:

Une charogne [...] popularmente, a *pièce de resistance* de *Les Fleurs du mal*. É a pintura, embora rude, emotiva, que um romântico-naturalista faz do mau cheiro. Tentei reproduzi-la

em toda a sua natural, deliciosa “grosseria”. Não se estranhe, pois, no meu texto, o termo “fedor” por exemplo: Baudelaire escreveu “puanteur”, e não, burguesmente, “mauvaise odeur [...]”. (ALMEIDA *apud* FALEIROS, 2015, p. 47)

O tradutor precisa justificar a escolha do termo de “baixo calão” e amenizar a suposta rudeza do poeta, que não poderia deixar de ser romântico e doce nem mesmo ao descrever o fétido; o oxímoro que opõe o delicioso e o grosseiro (amenizado pelas aspas) também afirma que nem mesmo uma aparente descortesia nos versos poderia deixar de ser bela e causar fruição estética.

Distante da divinização do original e do enaltecimento da linguagem e da figura do poeta, a tradução de “O albatroz”, por Douglas Diegues, irá assumir a transvaloração da tradição academicista da recepção de Baudelaire no Brasil, recriando seus versos em língua bastarda, que resulta de uma promíscua mescla entre o português, o espanhol e o guarani, com pitadas de inglês, francês, italiano etc. Enquanto tradutores que o precedem escolhem termos amenos e pouco variáveis (tanto em relação ao texto de partida quanto em relação às traduções existentes) para caracterizar a ave caída sobre o convés do navio, Diegues opta pelo excesso e pelo impacto da gíria e do escárnio:

qué **mongólico** qué **gil** el viajero alado!
ele antes tan **belo** qué **tontón** agora sobre el suelo!

(DIEGUES, 2015, p. 26)

ce voyageur ailé, comme il est **gauche** et **veule**!
lui, naguère si **beau**, qu’il est **comique** et **laid**!

(BAUDELAIRE, 2012, p. 12)

antes tão **belo**, como é **feio** na desgraça
esse viajante agora **flácido** e **acanhado**!

(JUNQUEIRA, 2012, p. 13)

o alado viajor tomba como num limbo!
hoje é **cômico** e **feio**, ontem tanto agradava!

(HADDAD, 1958 *apud* MOHALLEM, 2017)

que **sem graça** é o viajor alado sem seu nimbo!
ave tão **bela**, como está **cômica** e **feia**!

(ALMEIDA, 1950 *apud* MOHALLEM, 2017)

tão **belo**, não faz muito, e, ora, que cousa ignava!
o nauta **audaz** dos céus, como parece **à toa**!

(PACHECO, 1933 *apud* MOHALLEM, 2017)

como a envergadura **audaz** comicamente agita,
sem o garbo, o primor, que **altívolo** ostentava!

(DIAS, 1878 *apud* MOHALLEM, 2017)

Como destaca Haroldo de Campos (2011, p. 124) em sua análise do barroco como “movimento dialógico da diferença contra o pano de fundo do universal” e de Gregório de Matos como um dos exemplos de escritores que incorporaram a mescla cultural aos modelos e códigos europeus, através da paródia, da sátira e da carnavalização, Douglas Diegues se apropria transgressivamente de Baudelaire e da tradição que o consagra no Brasil. A língua híbrida para a qual traduz o poema imita menos o original do que o apaga, instaurando em seu lugar uma leitura crítica que o parodia, ao passo que o homenageia. A apropriação é explícita ao intitular o poema “*The albatroz*” e inscrever: “*By Charles Baudelaire*”; a tradução criativa expressa o outro sob o signo da diferença, fazendo-o divergir de um si mesmo intangível. O poeta trapeiro, que recolhe os detritos da cidade de Paris – definido por Benjamin como o *flâneur* que vagueia pela cidade como observador apaixonado e crítico da modernidade – se perderá de sua origem, deslocado em um delírio para outro inferno, expressando-se em um dizer outro, qual seja: o “*portunhol selvagem de las calzadas, veredas, estradas, highways, fakes, callejones y calles últimas de la triple frontera*” (DIEGUES, 2015, p. 27).

A tríplice fronteira é o espaço para o qual se *transdelira* Baudelaire, em um gesto que, de algum modo, parece anular a dicotomia entre domesticar ou estrangeirizar; se, por um lado, o poema se “vernaculiza”, ao promover esse deslocamento espacial, por outro lado, a língua para a qual se traduz não se encerra nas fronteiras da língua nacional. A não-língua para a qual se traduz é um espaço de convívio e enfrentamento de diferenças, um *topos* onde as linhas que distinguem os domínios de cada uma das línguas são também aquelas onde as mesmas se tocam, tornando-se comuns,^[10] uma

não-língua conformada pelo corpo a corpo entre línguas estrangeiras — quiçá uma heterotopia (FOUCAULT, 2013) ou um *contraespaço* de contestação da homogeneização de línguas no âmbito dos Estados nacionais.

No contexto latino-americano, a tradução paródica do poema em francês para o portunhol selvagem pode ser lido como gesto de descolonização, onde se promove — mais do que a abertura da língua de chegada à estrangeiridade da língua de partida (entre as quais a relação histórica é de subordinação) —, o atravessamento da língua homogeneizada e imposta como nacional em um processo de conquista territorial e colonização cultural que tende ao extermínio de línguas originárias e ao apagamento de diferenças. A tradução como paródia, dirão Flores e Gonçalves (2007, p. 228), pode ser pensada como possibilidade de política, como uma “resposta via tradução aos nossos modelos colonizados de saber” (FLORES e GONÇALVES, 2007, p. 229). Assim, ao invés de mais uma tradução sublimadora de um Baudelaire “romântico-naturalista”, representante das belas letras europeias (ainda que rebelde), Diegues irá provocar uma radicalização da tradução como modo de lidar com a estranheza das línguas. O estranhamento estará na imbricação do portunhol como língua que foge à normatização e do guarani como língua menor que intervém e mancha as línguas coloniais como sobrevivente.

PORTUNHOL SELVAGEM COMO GESTO DE DESCOLONIZAÇÃO

Somente uma tradução assaz demoníaca poderia transcriar um ícone do “apuro da linguagem” para uma língua impura, repleta de “incorrecções” e coloquialismos. Vale destacar que o processo de conquista colonial também esteve baseado em uma política linguística que preconizou o extermínio de línguas indígenas, inclusive remanescentes na “língua geral”, e a imposição da língua portuguesa, “língua do príncipe”, como unidade nacional. Assim dirá o **Diretório dos Índios**, elaborado em 1755, e vindo a público em 1757:

Sempre foi máxima inalteravelmente praticada em todas as Nações, que conquistaram novos Domínios, introduzir logo nos povos conquistados o seu próprio idioma, por ser indisputável, que este é um dos meios mais eficazes para desterrar dos Povos rústicos a barbaridade dos seus antigos costumes; e ter mostrado a experiência, que ao mesmo passo, que se introduz neles o uso da Língua do Príncipe, que os conquistou, se lhes radica também o afeto, a veneração, e a obediência ao mesmo Príncipe. Observando pois todas as Nações polidas do Mundo, este prudente, e sólido sistema, nesta Conquista se praticou tanto pelo contrário, que só cuidaram os primeiros Conquistadores estabelecer nela o uso da Língua, que chamaram geral; invenção verdadeiramente abominável, e diabólica, para que privados os Índios de todos aqueles meios, que os podiam civilizar, permanecessem na rústica, e bárbara sujeição, em que até agora se conservavam. Para desterrar esse perniciosíssimo abuso, será um dos principais cuidados dos Diretores, estabelecer nas suas respectivas Povoações o uso da Língua Portuguesa, não consentindo por modo algum, que os Meninos, e as Meninas, que pertencerem às Escolas, e todos aqueles Índios, que forem capazes de instrução nesta matéria, usem da língua própria das suas Nações, ou da chamada geral; mas unicamente da Portuguesa, na forma, que Sua Majestade tem recomendado em repetidas ordens, que até agora se não observaram com total ruína Espiritual, e Temporal do Estado. (GAMA, 1997, n.p.)

No contexto colonial, portanto, introduzir a língua do conquistador era condição para desterrar (em sua própria terra) dos chamados “povos rústicos” a suposta “barbaridade” de seus costumes, impondo-lhes veneração e obediência ao monarca usurpador; a língua geral, resultante da hibridação do português com o tupi, considera-se, então, “invenção diabólica”, entrave para a civilização. A tradução de Baudelaire para o portunhol selvagem, um dos paradigmas do eurocentrismo característico da formação da literatura brasileira no século XIX, é desobediente à tradição e ao príncipe e reconfigura o caráter demoníaco de contraposição aos valores inquisidores da catequese cristã. Nesse sentido, pode ser pensada como “descolonização ontológica, como alteridade radical” (FLORES e GONÇALVES, 2007, p. 256), como abertura ao contato com a diferença severamente banida na conformação cultural desde o Brasil colonial. O transdelírio de Diegues lida com o interdito

ao macular a língua do príncipe com rastros indígenas, expressões proibidas, e torná-la impura e inoperante como lei. Essa língua bastarda redobra a alegoria da injúria do poeta simbolizada no albatroz, ao trazer uma alegoria da submissão colonial simbolizada em uma língua que se torna estranha ao evocar a voz dos desterrados e ao desfazer as fronteiras forjadas para afirmar uma homogeneidade cultural branca e europeia.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. A nova geração (1879). In: Paulo Costa Galvão (org.) **Crítica literária. Machado de Assis**. eBooksBrasil, maio 2008. Disponível em: <<https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2014/03/machado-de-assis-critica-literaria-limpo.pdf>>. Acesso em: 2 mai. 2019.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. Edição bilíngue.
- BENJAMIN, Walter. A Tarefa-Renúncia do Tradutor. Tradução de Susana K. Lages. In: Werner Heidermann (org.). In: **Clássicos da Teoria da Tradução**, Vol. 1, Alemão-Português, Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001, p. 188-215.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2007.
- BOTTMANN, Denise. Baudelaire no Brasil. In: **Revista XIX: Artes e técnicas em transformação**, v. 2, número 5, 2017, pp. 152-184, 2017. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/revistaXIX/issue/view/1614/VIS25>>. Acesso em: 9 mai. 2019.
- CAMPOS, Haroldo de. Tradição, tradução, transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico. Tradução de Aline de Oliveira. In: **Da transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE, 2011, p. 123-131.
- CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CANDIDO, Antonio. Os novos baudelairianos. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989, p. 23-38. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4094429/mod_resource/content/1/Antonio%20Candido%20-%20Os%20primeiros%20baudelairianos.pdf>. Acesso em: 2 mai. 2019.
- DIEGUES, Douglas. **Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe**. Brasil: Vento Norte Cartonera, 2015. Disponível em: <https://issuu.com/elilacardenas/docs/douglas_diegues>. Acesso em: 7 mai. 2019.
- FALEIROS, Álvaro. Bendito Baudelaire. In: **Teresa revista de Literatura Brasileira**, número 15, São Paulo, 2015, p. 43-52.
- FLORES, Guilherme G.; GONÇALVES, Rodrigo T. (Fotografias de Rafael Dabul). **Algo infiel**. Corpo, performance e tradução. Desterros [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, São Paulo: n-1 edições, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico: as heterotopias**. Tradução de Salma Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- GAMA, Filipe Joseph da. Diretório dos índios. In: ALMEIDA, Rita Heloísa de. **O diretório dos índios: um projeto de "civilização" no Brasil do século XVIII**. Brasília: Editora UnB, 1997. Disponível em: <https://www.nacaomestica.org/diretorio_dos_indios.htm>. Acesso em: 8 mai 2019.
- LAGES, Susana Kampff. Walter Benjamin, tradutor de Baudelaire. In: Revista **Alea**, volume 9, número 2, julho-dezembro 2007, p. 239-249.

LAGES, Susana Kampff. “A tarefa do tradutor” e o seu duplo: a Teoria da Linguagem de Walter Benjamin como Teoria da Traduzibilidade. *In: Cadernos de Tradução*, volume 1, número 3, 1998, p. 63-89.

MOHALLEM, Pedro. O ritual da queda: as traduções de “L’Albatros” de Baudelaire. *In: Jornal Opção*, 14/12/2017. Disponível em: <<https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/o-ritual-da-queda-as-traducoes-de-lalbatros-de-baudelaire-87214/>>. Acesso em: 9 mai. 2019.

UMA TRADUÇÃO CRIATIVA DE *AMÆNITATES BELGICÆ*, DE CHARLES BAUDELAIRE

*Une traduction créative de Amœnitates
belgicæ, de Charles Baudelaire*

Rafael do Amaral Prudencio¹

Résumé: Cet article vise à présenter la traduction inédite en portugais de deux poèmes de Charles Baudelaire intitulés «Venus Belga» et «La propreté des demoiselles belges» qui font partie de l'ouvrage peu connu et publié à titre posthume *Amœnitates Belgicæ*. Ces poèmes sont le résultat d'une expérience infructueuse du poète français en Belgique, dans ses dernières années de vie. Déjà très malade et cherchant à gagner du prestige et de l'argent, Charles Baudelaire a suivi l'exemple d'autres auteurs tels que Charles Dickens, William Thackeray, Henry Longfellow et Edgar Allan Poe qui ont quitté leur pays pour donner des conférences, faire des lectures publiques et publier leurs livres. En Belgique, cependant, l'auteur de *Les Fleur du Mal* n'a pas la reconnaissance qu'il attendait. Les rapports de l'époque indiquent que, en plus de la poésie de Charles Baudelaire ne suscitant pas l'intérêt des intellectuels belges, le poète français était un orateur terrible, ce qui signifiait qu'il ne donnait que deux des cinq conférences prévues. Ces poèmes sont donc le résultat de la colère et de la déception de Charles Baudelaire et présentent un regard sur la saleté du pays et de ses habitants et les habitudes rudimentaires du peuple belge. Dans ce travail, nous cherchons à faire deux traductions différents : dans un premier temps, nous allons effectuer une traduction plus proche du littéral des poèmes, en cherchant uniquement à informer le lecteur sur leur contenu sémantique ; puis, en prenant comme ligne directrice, nous réaliserons une traduction qui vise à réaliser la création d'un poème narratif similaire. En ce sens, nous utilisons les idées de Paulo Rónai (1987) et John Milton (1998) pour réfléchir sur les notions de fidélité et d'impossibilité de traduction poétique. De la même manière, pour guider la réflexion et la pratique, nous partons des idées de traduction comme récréation, d'Ezra Pound, développées par John Milton, et de la traduction comme geste anthropophage, basées sur les idées d'Oswald de Andrade (2017).

Mots-clef: traduction; transcréation; poésie française; anthropophagie; flâneur.

Resumo: Este artigo visa a apresentar a tradução inédita para o português de dois poemas de Charles Baudelaire intitulados “Venus Belga” e “La propreté des demoiselles belges” que fazem parte da obra pouco conhecida e de publicação póstuma *Amœnitates Belgicæ*. Esses poemas são fruto de uma experiência malsucedida do poeta francês na Bélgica, em seus últimos anos de vida. Já muito doente e buscando ganhar prestígio e dinheiro, Charles Baudelaire seguiu o exemplo de outros autores como Charles Dickens, William Thackeray, Henry Longfellow e Edgar Allan Poe que saíram de seus países para proferir conferências, fazer leituras públicas e publicar seus livros. Na Bélgica, no entanto, o autor de *As Flores do Mal* não tem o reconhecimento que esperava. Relatos da época apontam que, além da poesia de Charles Baudelaire não despertar o interesse dos intelectuais belgas, o poeta francês era um péssimo orador, o que fez com que ele proferisse somente duas das cinco conferências previstas. Esses poemas são, portanto, fruto da raiva e da decepção de Baudelaire e apresentam um olhar para a sujeira do país e de seus habitantes e para os hábitos rudimentares do povo belga. Buscamos, nesse trabalho, fazer dois movimentos tradutórios: em um primeiro momento, realizar uma tradução mais próxima do literal dos poemas, procurando apenas informar o leitor a respeito do

¹ Graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestrando em Estudos Literários Aplicados: Literatura Ensino e Escrita Criativa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: <rafaeldoamaralprudencio@gmail.com>.

seu conteúdo semântico; em seguida, tomando-o como baliza, realizar uma tradução que visa a alcançar a criação de um poema narrativo análogo. Nesse sentido, utilizamos as ideias de Paulo Rónai (1987) e John Milton (1998) para refletir sobre as noções de fidelidade e impossibilidade da tradução poética. Da mesma maneira, para guiar a reflexão e prática, partimos das ideias de tradução como *recriação*, de Ezra Pound, desenvolvidas por John Milton, e de tradução como *gesto antropofágico*, a partir das ideias de Oswald de Andrade (2017).

Palavras-Chave: tradução; transcrição; poesia francesa; antropofagia; *flâneur*.

A AVENTURA DE CHARLES BAUDELAIRE NA BÉLGICA

No ano de 1864, o poeta francês Charles Baudelaire, já muito doente, partiu para a Bélgica em uma aventura. Entre seus planos estavam realizar conferências, fazer leituras públicas e encontrar editores interessados em publicar suas obras. Como lembra Charles Asselineau em *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre* (2014), o autor simbolista seguiu o exemplo de autores como Charles Dickens, William Thackeray, Henry Longfellow e Edgar Allan Poe que tiveram sucesso em suas empreitadas. Essa aventura, vista pelo poeta francês como uma oportunidade de ter o reconhecimento que até então não havia tido, acabou não saindo como o planejado. Os belgas acabaram não se interessando nem pela poesia nem pela figura do autor de **As Flores do Mal**. Camille Lemmonier, célebre poeta belga, na época apenas um jovem estudante, testemunhou a repercussão da chegada de Baudelaire e assistiu a uma de suas conferências:

Nunca esquecerei daquela tarde memorável. Os jornais de Bruxelas haviam anunciado, sem comentários, uma conferência de Baudelaire. O fato de um grande poeta, de um dos espíritos absolutos de seu tempo, professando sua fé literária publicamente, parecia tão insignificante. Devemos lembrar da indiferença total de Bruxelas da época para a literatura: um pequeno número de letrados somente conhecia o autor de *As Flores do Mal* [...]. (LEMMONIER APUD BAUDELAIRE, 2016, p. 4-5) [tradução minha]²

Das cinco conferências programadas, Baudelaire acabou realizando apenas duas. A primeira, sobre o poeta Théophile Gautier; a segunda, sobre **As Flores do Mal**. O fato de Baudelaire ser um péssimo orador talvez tenha contribuído com o desinteresse do público. Segundo relatos da época, muitos bocejavam e até mesmo saíam antes do final de suas conferências. Mas há, também, outro fator que talvez explique o desinteresse por Baudelaire: o fato de que, mesmo na França, ele não tenha sido um autor reconhecido no seu tempo. Como consequência, Baudelaire acabou não realizando as cinco conferências combinadas, assim como acabou não recebendo os 100 francos prometidos. Mesmo já muito doente, voltar para Paris, como desejavam seus amigos mais próximos, não estava entre os seus planos. Não sem antes resolver algumas pendências com aquele país e seus habitantes.

Em carta datada de 2 janeiro de 1865 ao Monsieur Ancelle, homem responsável por cuidar de suas finanças, Baudelaire revela seu desejo de se eternizar naquele país. O autor se referia à obra que estava escrevendo, um panfleto escrito sobre e contra a Bélgica e seus habitantes. Em *La Belgique toute nue* (1941), na parte intitulada “*Argument du livre sur la Belgique*”, acompanhamos as anotações de Charles Baudelaire sobre o país. Logo no início do capítulo, o autor lista os títulos possíveis para a obra, sendo eles: *La vraie Belgique* [A verdadeira Bélgica], *La Belgique toute nue* [A Bélgica completamente nua], *La Belgique deshhabillé* [A Bélgica despida], *Une capitale pour rire* [Uma capital para rir], *Une capitale de singes* [Uma capital de macacos]. Outros títulos que vão aparecer posteriormente são *Amoenitates Belgicae* [O charme belga] e *Pauvre Belgique* [Pobre

² *Je n’oublierais jamais ce sois mémorable. Les journaux bruxellois avaient annoncé une conférence de Baudelaire, sans commentaires. Le fait d’un grand poète, d’un des esprits absolus de ce temps, promulguant sa foi littéraire publiquement, semblait alors négligeable. Il faut se rappeler l’indifférence totale du Bruxelles d’alors pour la littérature : un petit nombre de lettrés seulement connaissaient l’auteur des *Fleurs du Mal* ; on vivait dans un air saturnien où se plombait l’idée.*

Bélgica]. Esses títulos anunciam o tom e a abordagem adotadas em sua obra. Em correspondência com o seu editor, Baudelaire confirmará que está escrevendo uma de suas principais obras.

Contrariando seus amigos, Charles Baudelaire ficou dois anos na Bélgica observando a cidade e seus habitantes e anotando material para seus poemas. Acabou não concluindo seu projeto, pois sua doença se agravou e ele morreu três anos depois. O que sobrou de sua obra foi publicado anos mais tarde, em publicações esparsas e algumas vezes incompletas, até se ter acesso a todos os poemas que ele escreveu. A obra não teve tanta repercussão, se não ficar conhecida por ser um episódio curioso sobre seus últimos anos de vida e sobre sua polêmica relação com a Bélgica. A edição utilizada neste trabalho traz o título *La Belgique toute nue* (1941) e apresenta apenas os poemas em domínio público, alguns integrais e outros em fragmentos. A edição também apresenta algumas anotações do autor sobre a Bélgica. Os 19 poemas escritos por Baudelaire podem ser encontrados em uma publicação belga com a organização de Eric Lorio com o título *Pauvre Belgique* (2016).

Até o momento, não encontramos nenhuma tradução para o português dos poemas. Dessa maneira, encaramos a aventura de propor dois tipos de tradução: uma tradução literal dos poemas, procurando apenas informar o leitor a respeito do seu conteúdo semântico; em seguida, tomando-o como baliza, uma tradução criativa, visando alcançar a criação de um poema análogo narrativo.

Antes de apresentar a tradução, refletimos um pouco sobre a figura do *flâneur*, pois a consideramos fundamental para tratar da poesia de Charles Baudelaire e da tradução que será aqui proposta. Em seguida, refletimos sobre o ato de traduzir, sobre as noções de fidelidade e sobre o tradutor um *recriador*.

UM FLÂNEUR DECADENTE

Charles Baudelaire carrega o rótulo de ser o “poeta da modernidade”. Com sua poesia, acompanhamos um olhar especial sobre a cidade e seus habitantes. Ainda que o termo tenha origem do escandinavo antigo, como lembra Merlin Coverley (2015), é apenas no século XIV — e com o próprio Baudelaire — que o termo passa ser de uso comum. Ainda segundo Merlin Coverley, o *flâneur* torna-se “um personagem que conseguiu criar para si uma história literária sem jamais ter revelado totalmente as suas origens” (2015, p.138) Em *O pintor da vida moderna*, ao refletir sobre a obra de Constantin Guys e, ao mesmo tempo, refletir sobre sua própria concepção de arte, Baudelaire define o *flâneur* da seguinte maneira:

A multidão é o seu domínio, como o ar é o do pássaro, como a água, o peixe. Sua paixão e sua profissão consistem em esposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e continuar escondido do mundo, esses são só alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua não pode definir senão canhestamente. O observador é um *príncipe* que usufrui, em toda parte, de sua condição de incógnito. (BAUDELAIRE, 2010, p. 30)

Walter Benjamin (2015), em seus estudos sobre Charles Baudelaire, dedica parte da reflexão ao *flâneur*, segundo ele, o arquétipo da vida moderna. Walter Benjamin mostra que, antes da modernização de Haussmann, não existiam passeios largos, o que dificultava e praticamente impossibilitava a *flânerie*. Era preciso que houvesse um espaço físico propício para a caminhada. Um lugar com passagens cobertas e vitrines que recebessem em seu entorno os mais elegantes estabelecimentos comerciais.

A rua transforma-se na casa do *flâneur*, que se sente em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre as suas quatro paredes. Para ele, as tabuletas esmaltadas e brilhantes das firmas são adornos murais tão bons ou melhores que os quadros a óleo no salão burguês/ as paredes são a secretária sobre a qual apoia o bloco de notas; os quiosques de jornais são as suas bibliotecas, e as esplanadas as varandas de onde, acabado o trabalho, ele observa a azáfama da casa. A vida em toda sua diversidade, na sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolve entre as paredes cinzentas da calçada e contra o pano de fundo cinzento do

despotismo: esse é o pensamento político secreto da forma de escrita a que pertenciam as fisiologias. (BENJAMIN, 2015, p.39-40)

Merlin Coverley (2014) aponta, no entanto, que as transformações sofridas pelas cidades as domesticaram, tornaram o conhecimento — antes, quase como uma aventura na selva — obsoleto. Por isso, o *flâneur* vive sob ameaça e precisa construir a figura idealizada de si mesmo e da cidade. Coverley ainda aponta o *flâneur* como alguém em descompasso com o seu tempo, imerso na multidão ao passo que isolado dela, tal qual o personagem “homem da multidão” de Edgar Allan Poe e tal qual Charles Baudelaire, um aristocrata em decadência.

A verdade é que Baudelaire chega a um país que ainda não se modernizou, que apresenta uma série de problemas estruturais. O centro de Bruxelas, com suas ruas estreitas e a falta de calçadas, confere a ela um ar um tanto medieval. Em suas anotações sobre Bruxelas, o poeta francês revela a impossibilidade da *flânerie*, de acordo com ele tão cara a pessoas dotadas de imaginação. O rio *Senne* é insalubre e com qualquer chuva forte transborda. Além do mais, em períodos secos, a água suja e os dejetos não conseguem ser evacuados. Bruxelas também passa por uma série de outros problemas, como uma epidemia de cólera e a densidade demográfica da população local. Foi exatamente nesse momento, antes da modernização radical que seria implementada anos mais tarde, que Charles Baudelaire — como um detetive à procura do malfeitor, um herói em busca de uma aventura, retomando a reflexão de Walter Benjamin feita sobre o *flâneur* a partir da obra **Os moicanos de Paris**, de Alexandre Dumas — viveu, observou, respirou e escutou — de sua raivosa maneira — a cidade de Bruxelas e seus habitantes.

O conjunto de poemas escritos por Baudelaire assume um tom panfletário, um escrever *contra* o país considerado pelo autor uma “caricatura da burguesia francesa”. Os principais alvos de seus poemas são a falta de higiene dos habitantes, a sujeira das ruas, os hábitos do povo, a língua falada por eles e a aparência das mulheres. Os dois poemas traduzidos para este trabalho são “*Venus Belga*” e “*La propreté des demoiselles belges*”. Ambos têm como tema principal a sujeira e os modos das mulheres belgas. A tradução que apresentaremos aqui, adiantamos, parte da impossibilidade de se traduzir poesia, recusando a noção de fidelidade e pensando na tradução enquanto *recriação*, como *gesto antropofágico*.

DA IMPOSSIBILIDADE DE TRADUÇÃO POÉTICA À POESIA COMO RECRIAÇÃO

Paulo Rónai em seu célebre livro **A escola de tradutores** (1987) aponta que, salvo as obras científicas, “escritas numa espécie de gíria artificial”, é impossível transportar um livro de um idioma para outro. Apesar disso, continua-se traduzindo. E isso só acontece, segundo o autor, porque a tradução literária é arte. “O objetivo de toda arte não é algo impossível? - O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível.” (RÓNAI, 1987, p. 14) Segundo o autor, a ideia da impossibilidade é antiga, aparecendo em Herder. “Ninguém pensa além do idioma” (HERDER apud RÓNAI, 1987, p.14).

Ao tradutor e à tradutora caberia o trocadilho possível de ser feito na língua italiana *traduttore traditore*. Mesmo não querendo trair, mesmo que suas intenções sejam as mais bem-intencionadas possíveis, é impossível ao tradutor e à tradutora ser totalmente fiel. “Só se poderia falar em tradução literal se houvesse línguas bastante semelhantes para permitirem ao tradutor limitar-se a uma simples transposição de palavras ou expressões de uma para outra” (RÓNAI, 1987, p.21). Ainda assim, é preciso, segundo o autor, que se conheça bem a língua original a fim de captar o conteúdo, o tom, os efeitos e as intenções do autor. A fidelidade se daria não pela exatidão, não pela procura de equivalências absolutas, mas sim por uma substituição contínua.

John Milton em **Tradução: teoria e prática** (1998) mostra que, se a introdução da tradução da Bíblia Sagrada de 1661 vê o tradutor como aquele que abre a janela para que a luz entre, as metáforas mais frequentes, ao menos nos dois séculos seguintes, são justamente as que indicam o

oposto. Seria o tradutor um “desajustado” que impede o sol de entrar (1998, p.2). Segundo autor, a grande figura mundial na tradução de poesia do século XX é Ezra Pound. “Para Pound, a tradução é uma força motriz no ato de escrever poesia e de entender literatura. É treinamento excelente para o futuro poeta” (MILTON, 1998, p. 79). Traduzir, para Ezra Pound, não é manter tudo no original, não é deixar que a sintaxe da língua-alvo se contamine pela sintaxe da língua original. Traduzir, para Ezra Pound, é acrescentar a voz do tradutor à voz do poeta. Logo, traduzir, não é e nem pode ser um compromisso de fidelidade. “A totalidade da obra de Pound pode ser vista como um ato de tradução, como a apropriação para um idioma que é radicalmente seu, de uma mistura fantástica de línguas, legados culturais, ecos históricos, modelos estilísticos.” (MILTON, 1998, p.84). Nesse sentido, traduzir não se torna um gesto de iluminar o que estava obscuro, mas sim o de disfarçar e impedir a compreensão, afinal, o leitor está à mercê do tradutor e sua tradução e deve confiar no texto que lhe chega. “As traduções de Pound são, sem dúvida, o próprio Pound. A voz do tradutor ecoa através de sua obra” (MILTON, 1998, p.131).

Haroldo de Campos, influenciado pelas ideias de *recriação* de Ezra Pound, tratará também a tradução como recriação. Assumindo a impossibilidade da tradução poética — e Haroldo de Campos, junto com seu irmão Augusto de Campos, vão buscar traduções que demandem um desafio enorme e evidenciem bem essa impossibilidade, o que Ana Cristina César (1998) vê como “um sentido ativo de missão”. De acordo com Haroldo de Campos, “admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (CAMPOS, 2010, p. 34).

Em entrevista para o site *Homo Literatus*, o professor, tradutor e poeta Leonardo Antunes responde sobre a influência de Haroldo de Campos em seu próprio fazer tradutório, mostrando que também se filia à concepção de tradução como *recriação*, rejeitando qualquer determinação de uma tradução “correta”. No começo de sua resposta, nos diz:

A influência, como você mesmo notou, é enorme. Do ponto de vista teórico, no campo da tradução literária brasileira, não há figura mais marcante do que Haroldo de Campos. Ele é uma referência necessária, seja para se filiar aos caminhos propostos por ele, seja para criticá-los na busca por outros. Acho, inclusive, que Haroldo alcança muito além de Pound pelo tanto que é possível sobrepor as ideias do Movimento Antropofágico a conceitos como “vampirização”, “transluciferação” etc. É um jeito de agir que me agrada muito, porque não tem medo de ser subjetivo, de ser parcial, de “sujar as mãos”.³

Esse “sujar as mãos” que o tradutor se refere é empreendido por ele em seu próprio fazer tradutório. Para citar um exemplo, em sua tradução de **Édipo Tirano** (2018), Leonardo Antunes apresenta uma nova tradução da consagrada tragédia de Sófocles. Como o próprio autor explica no prefácio à tradução, ele parte das reflexões de Umberto Eco sobre a abertura de toda obra de arte que possibilita novas possibilidades de interpretação pelo leitor, não necessariamente previstas pelo autor. Ele decide, portanto, conservar o “Tirano”, substituído nas traduções consagradas por “Rei”. Além do mais, a tradução recria, em português, o ritmo do coro grego.

Para realizar a tradução criativa, também evocamos a ideia de escrita (e tradução) como um gesto antropofágico. Silviano Santiago, em **Uma Literatura nos Trópicos** (2000) retoma a formulação de Paul Valéry de “voz profética canibal”: “Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado” (VALÉRY apud SANTIAGO, 2000, p.19) Oswald de Andrade, em seu célebre **Manifesto Antropófago**, afirma que “Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” (ANDRADE, 2017, p.43).

Essa tradução trata-se, portanto, de um exercício, de uma tentativa recriadora, canibalizadora.

³ Entrevista disponível em <<https://homoliteratus.com/entrevista-com-leonardo-antunes-tradutor-de-edipo-tirano/>>

UMA TRADUÇÃO CRIATIVA

Assumindo aqui a posição da tradução como *recriação*, buscamos empreender uma tradução criativa dos poemas “*Venus Belga*” e “*La propreté de demoiselles belges*”. Por esses poemas não terem traduções em português, decidimos apresentar, em um primeiro momento, uma tradução mais próxima de uma tradução literal, mantendo apenas seu conteúdo semântico. Em seguida, apresentaremos uma tradução criativa.

Podemos olhar para o poema “*Venus Belga*” [Vênus Belga] em diálogo com a estátua **Vênus de Milo** e com o quadro **O nascimento de Vênus**, de Sandro Botticelli. A Vênus de Baudelaire está estática, cravada no chão exatamente como uma estátua. No entanto, a Vênus belga não tem os encantos da Vênus grega, tampouco os encantos da mulher do poema “*À une passante*” — outra relação possível de ser feita — por quem o eu-lírico tem uma paixão arrebatadora. À mulher belga faltam sutileza, beleza, encantos. Ao eu-lírico, o desejo de reencontrá-la. A mulher é retratada pelo eu-lírico com desprezo pela sua aparência nada bela.

Abaixo, o poema em francês seguido de uma tradução que se pretende ser a mais próxima de uma tradução literal:

(Montagne de la Cour)

*Ces mollets sur ces pieds montés,
Qui vont sous ces cottes peu blanches,
Ressemblent à des troncs plantés
Dans des planches.*

*Les seins des moindres femmelettes,
Ici, pèsent plusieurs quintaux,
Et leurs membres sont des poteaux
Qui donnent le goût des squelettes.*

*Il ne me suffit pas qu'un sein soit gros et doux ;
Il le faut un peu ferme, ou je tourne casaque.
Car, sacré nom de Dieu ! Je ne suis pas Cosaque
Pour me souler avec du suif et du saindoux.*

(Rua Montagne de la Cour)

Essas panturrilhas em cima dos seus pés fixados
Que estão sob essas túnicas sujas
Parecem troncos plantados
Em canteiros

Os seios das mulheres menores
Aqui, pesam vários quintais
E os membros delas são postes
Que recheiam seus esqueletos

A mim não basta um seio grande e mole
É preciso que seja um pouco firme ou eu fujo
Pois, em nome de Deus! Eu não sou um Cossaco
Para me banhar no sebo e na graxa.

Em “*La propreté des demoiselles belges*” [A higiene das senhoritas belgas] é a sujeira da mulher belga que é tematizada. Através do fedor de flor mofada, do perfume de ovelha e da imagem final da calçada lavada com sabão negro, vemos a repulsa do eu-lírico pela mulher e pela cidade.

*Elle puait comme une fleur moisie
Moi, je lui dis (mais avec courtoisie)
« Vous devriez prendre un bain régulier*

Pour dissiper ce parfum de bélier. »

*Que me répond cette jeune hébétée ?
« Je ne suis pas, moi, de vous dégoutée !
– Ici pourtant on lave le trottoir
Et le parquet avec un savon noir.*

Ela fedia como uma flor mofada
Disse-lhe (mas com cortesia)
“Vós deveríeis tomar um banho regular
Para dissipar esse perfume de ovelha”

O que me responde essa jovem nojenta?
“Não tenho nojo de vós!”
– Contudo aqui se lava a calçada
E o parquet com um sabão negro

Para a tradução criativa, optou-se por construir o personagem intitulado Carlos — um *flâneur* já muito doente para flunar, amargurado e cheio de rancor e raiva sobre o país e o povo belga — para que seja uma espécie de moldura para essa voz decadente, grotesca e carregada de preconceito. Além do mais, foram incorporados tanto elementos dos poemas quanto anotações de Baudelaire sobre Bruxelas. Abaixo, o texto de apresentação de Carlos:

Depois que Carlos adoeceu, ele não quer mais sair do hotel. Diz que não tem mais forças (mas, na verdade, sabemos, não tem vontade, nem motivos) e por isso passa os dias trancado escrevendo. Agora que Carlos está no seu quarto, não precisa lidar com toda a sujeira das ruas (embora tenha que lidar com a sujeira do hotel, com a sujeira dos frequentadores do hotel e com sua própria sujeira, afinal, Carlos está em um lugar tão sujo que sua sujeira quase não se distingue da sujeira belga, não fosse o seu fedor genuinamente francês. A não ser que alguém tenha morrido e ficado alguns dias exposto no meio da rua, é impossível alguém feder mais que os belgas. Quando Carlos morrer – e ele sabe que não deve demorar a acontecer, um dos motivos para ficar trancado no seu quarto de hotel e para terminar logo de escrever seu livro – será lembrado pelos dois anos que ficou naquele país. Pelos dois anos que teve que conviver com aquela gente rude, sem cultura e feia que é o demônio. Dirão “lembra do *flâneur* que passou dois anos sem flunar?” Tem medo que a decadência do povo belga o contamine. Por isso escreve e reescreve sobre a cidade decadente e seus habitantes decadentes para mostrar que não é decadente. Embora não diga para ninguém, Carlos tem medo. Aos amigos, disse que se preparem, pois em breve sairá do seu quarto com a sua mala e com o manuscrito de sua obra monumental que o fará retornar a Paris erguido nos braços, como se ele tivesse sozinho vencido uma revolução.

A partir da construção do eu-lírico e seu conflito — a impossibilidade de ser quem ele gostaria de ser, um poeta prestigiado — o objetivo é recriar os poemas conservando o olhar grotesco e raivoso sobre o país que Carlos, ao mesmo tempo repele e não consegue abandonar.

“*Venus Belga*” se transformou em “A panturrilha”. A mudança no título indica não só uma mudança de perspectiva do poema recriado, mas uma obsessão do eu-lírico sobre a parte do corpo específica. É olhando para a aparência monstruosa das panturrilhas que o eu-lírico constrói uma repulsa sobre a mulher.

Depois que levantou sua túnica suja para coçar uma ferida, um furúnculo enorme e inflamado, vi sua panturrilha nua e não consigo mais dormir. Deito e me reviro na cama, mas estou preso àquela imagem aterrorizante. Da panturrilha gorda e cheia de dobras, da ferida prestes a estourar. No dia seguinte, o que me acalenta é não ter encontrado mais panturrilhas como aquela na rua. Confesso que, por precaução, evitei procurá-las. Tento não olhar mais para as mulheres da cintura para baixo. Fracasso. Seus seios são tão caídos que corro o risco de dar de cara com a panturrilha delas, caso alguma delas resolva se coçar. Se olho para o rosto, corro um risco parecido. Há rostos tão feios que parecem panturrilhas gordas e com feridas. Não sei se a comida que se come aqui é horrível o bastante para fazer um caminho diferente no corpo das moças ou se o organismo dos belgas é que leva a comida para um lugar diferente. Como se Deus estivesse brincando com a criação do homem e aos belgas deu

a burrice e a capacidade de engordar e enfiar pelas batatas da perna. Penso que estaria aí uma ótima ideia de história de terror que meu amigo Poe poderia desenvolver.

Quanto a “*La propreté des demoiselles belges*”, transformou-se em “Quarto fedido”. Nesse poema, manteve-se o cheiro da mulher como a grande característica do poema, ainda que a mulher agora não cheire como uma ovelha, mas sim como uma morta. Também buscamos manter o diálogo entre o eu-lírico e a mulher, ainda que ele aconteça de uma maneira diferente. Também situamos espacialmente o poema dentro de um quarto. Mais uma vez, a aparência é tema do poema, e isso fica claro através dos dentes sujos dela e da epifania do eu-lírico se a mulher belga se adaptaria ou não à moda francesa, fascínio do próprio Charles Baudelaire.

Fedia como se estivesse morta. Toquei em suas mãos frias e me aproximei para conferir se respirava. Seu bafo corria entre os vãos dos seus dentes pretos e separados. Insuportável. Ainda não tinha certeza se estava morta. Se estivesse, ela ao menos poderia ir para um lugar bonito em que poderia tomar um banho. Talvez colocasse um vestido, talvez algumas joias, talvez fosse apresentada à maquiagem. Mas se estivesse morta, sendo belga, talvez não se adaptasse a um lugar tão civilizado. Olhei para seu corpo deitado, com os braços juntos, pronta para ser embrulhada em um caixão barato. De certo ninguém iria ao seu enterro. Se fossem, era para dizer “já vai tarde, dragão”. “Senhor, aproxime-se”, a morta falou. Não só falou como abriu os olhos, livrando-se das remelas como se atirasse pedras na cama. Livrando-se também da dúvida de sua morte. Agora estava sentada e se espreguiçava. Eu já não pensava mais se ela estava viva ou se era um fantasma que vinha me assombrar, só pensava que queria sair dali o mais rápido. Mas ao abrir os braços para se espreguiçar, ela abriu dois portais enormes e fedidos. Entorpecido pelo cheiro, preso naquele quarto fedido, sem reação alguma, apenas observei seu corpo pesado se aproximando do meu indefeso e franzino. Pensei que eu estivesse morto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esse trabalho buscamos trazer algumas reflexões sobre a obra de Charles Baudelaire *Amœnitates belgicæ*, até então pouco conhecida pelo leitor brasileiro, escrita nos últimos anos de vida do autor. Apresentamos um pouco de seu contexto de produção: o fato de Baudelaire buscar e não encontrar o prestígio que tanto esperou na Bélgica. Além do mais, buscamos apontar para algumas características dos poemas que mostram a repulsa de Baudelaire pelo povo belga. Também procuramos refletir sobre o papel da *flânerie*, inaugurada por Charles Baudelaire e razão de importantes estudos de Walter Benjamin e Merlin Coverley. Com isso, atentamos para o fato de essa prática ser difícil em Bruxelas, pois a cidade passava por problemas estruturais que a distanciavam muito da moderna Paris a que Baudelaire estava acostumado a caminhar. Feita essa reflexão, buscamos discutir alguns aspectos sobre tradução poética, discutindo sua impossibilidade, considerando-a uma forma de arte e o tradutor como um artista com seus impasses. Tanto Paulo Rónai quanto John Milton, apontando diversas maneiras de pensar a tradução poética, orientam a reflexão e a prática. Com base nas ideias de Ezra Pound, que abre o caminho da reflexão de tradução como *recriação*, de Haroldo de Campos de tradução como *transcrição*, e de Oswald de Andrade de escrita como *gesto antropofágico*, propomos uma tradução criativa de dois poemas de Charles Baudelaire; o primeiro, “*Venus Belga*”, traduzido como “A panturrilha”; o segundo, “*La propreté des demoiselles belges*”, traduzido como “Quarto fedido”. Além da mudança de título, foram feitas uma série de modificações, tanto na forma quanto no conteúdo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **O Manifesto Antropófago e outros textos**. Organização e coordenação editorial Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ASSELINÉAU, Charles. *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre* (French Edition) Rugged Publishing, 2014. Edição do Kindle.

- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**; edição e tradução de João Barrento. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. *La Belgique toute nue : Les essais*. Editions de la Nouvelle Revue Belgique Bruxelles, 1941.
- BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte, Autêntica, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pauvre Belgique: Amœnitates belgicæ. Prolégomènes d'Éric Lorio*. Ultraletters Bruxelles, 2016.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- COUTINHO, Mario. **Entrevista com Leonardo Antunes, tradutor de Édipo Tirano**. Outubro 1, 2018. Entrevista. Disponível em <<https://homoliteratus.com/entrevista-com-leonardo-antunes-tradutor-de-edipo-tirano/>>. Acesso em 23 de dezembro de 2019.
- COVERLEY, Merlin. **A arte de caminhar: o escritor como caminhante**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- CRISTINA ANA, Cesar. "Nos bastidores da tradução", Ana Cristina César. **Escritos de Inglaterra**. Brasiliense, São Paulo, 1988.
- MILTON, John. **Tradução: teoria e prática**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- RONAI, Paulo. **Escola de tradutores**. 5ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SOFOCLES. **Édipo Tirano**. Tradução e comentários: Leonardo Antunes. São Paulo: Todavia, 2018.

ALEGORESE E EXEMPLARIDADE NA INTERPRETAÇÃO DO MITO DE NARCISO NO *OVIDE MORALISÉ* (SÉCULO XIV)¹

*L'Allégorèse et l'exemplarité dans
l'interprétation du mythe de Narcisse
dans l'Ovide Moralisé (XIV siècle)*

Rodrigo de Oliveira Lemos²

Resumé: *La version d'Ovide de l'histoire de Narcisse dans Les Métamorphoses est une référence dans la trajectoire de ce mythe au sein de la littérature européenne. Dans l'ensemble des textes médiévaux consacrés à cette figure mythique, on peut remarquer l'Ovide moralisé, une œuvre anonyme du XIV siècle qu'on tient modernement pour un traduction en français des Métamorphoses. C'est sur les vers portant sur Narcisse dans ce poème médiéval que ce travail se penchera, tout en mettant en relief les éléments divergents de la traduction par rapport au texte latin. Nous accorderons quelques commentaires aux extraits intercalés par le traducteur au récit traduit du latin où il expose une exemplarité morale négative attribuée à la figure de Narcisse; à cet effet, il se livre à des explications explicites de la moralité de la fable qui sont absentes du texte d'Ovide. Nous procéderons d'abord à l'exposition de la structure narrative de la version ovidienne du mythe de Narcisse, qui va de la faute motivée par l'hybris du héros à l'exposition de son erreur déterminée par les dieux, un cycle implacable qu'on identifie aussi dans quelques tragédies grecques. Ensuite, nous étudierons l'Ovide moralisé, aussi bien dans les séquences narratives de la traduction médiévale que dans les passages à caractère moralisant qui contiennent des avertissements regardant les vices dont Narcisse offrirait un exemple négatif, notamment l'orgueil et la vanité. Finalement, nous signalerons comment tels avertissements font écho à des sources religieuses et philosophiques influentes sur la culture littéraire médiévale, dont la Bible et la Summa Theologiae. Nous montrerons ainsi comment l'environnement culturel chrétien se reflète dans la relecture médiévale du mythe dans cette traduction d'Ovide. Nous aurons en outre l'occasion de comprendre quelques aspects de la notion de traduction au Moyen Âge, surtout dans le cas des œuvres païennes, par l'intermédiaire de quelques procédés comme l'allégorèse, laquelle, pendant cette période, consiste, entre autres, dans l'interprétation des figures de l'Antiquité comme integumenta des vérités morales et théologiques chrétiennes.*

Mots-clef: *Ovide; Ovide moralisé; Narcisse; traduction; littérature française*

Resumo: A versão de Ovídio para a história de Narciso nas *Metamorfoses* é uma referência central na trajetória do mito na literatura europeia. Chama a atenção, no conjunto de textos medievais consagrados a esse mito, o *Ovide moralisé*, obra anônima datada do início do século XIV considerada modernamente como uma tradução das *Metamorfoses*. É sobre os versos dedicados ao mito de Narciso nesse texto que este trabalho debruçar-se-á, destacando os elementos divergentes da tradução quanto ao texto latino. Acordaremos especial atenção aos extratos interpolados à narrativa traduzida

¹ Este trabalho integra o projeto de pesquisa "Mito, indivíduo e sociedade: a constituição social e psicológica do sujeito moderno nas culturas de língua francesa e italiana", apresentado à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA) em 2018 e sob coordenação do autor.

² Doutor em Letras pela UFRGS. Professor de Língua francesa na UFCSPA. E-mail: <rodrigolemos@ufcspa.edu.br>.

do latim nos quais o narrador medieval expõe uma exemplaridade moral negativa que ele atribui à figura de Narciso; para tanto, vale-se de explicações explícitas da moralidade da fábula, que estão ausentes do poema de Ovídio. Procederemos primeiramente à exposição da estrutura narrativa da versão ovidiana de Narciso, que vai da falta motivada pela *hybris* do herói à expiação do erro determinada pelos deuses, em um ciclo implacável que se pode identificar também em algumas tragédias gregas. Em seguida, será a vez do *Ovide moralisé*, examinando-se a sequência narrativa da tradução medieval, bem como os trechos de caráter moralizante, que trazem advertências quanto a vícios dos quais Narciso ofereceria um exemplo negativo, notadamente o orgulho e a vaidade. Finalmente, assinalaremos como tais advertências fazem eco a fontes religiosas e filosóficas que influíram na cultura literária do período medieval, dentre as quais a Bíblia e a *Summa Theologiae*. Mostraremos, desse modo, como o quadro cultural cristão se reflete nessa releitura medieval do mito presente no *Ovide moralisé*. Outrossim, teremos a ocasião de compreender aspectos da noção de tradução na Idade Média, sobretudo de obras pagãs, por meio do procedimento da *alegorese*, a qual, nesse período, consiste, entre outros, na interpretação das figuras da Antiguidade enquanto *integumenta* de verdades morais e teológicas cristãs.

Palavras-chave: Ovídio; *Ovide moralisé*; Narciso; tradução; literatura francesa

INTRODUÇÃO

As *Metamorfoses* (8 D.-C.), de Ovídio, são incontornáveis à compreensão da fortuna dos mitos antigos nas literaturas das línguas europeias modernas³. Desde a Idade Média, as centenas de histórias oriundas do mundo greco-romano que Ovídio entretém com um elemento comum (as transformações sofridas pelos personagens) constituíram referências à formação do imaginário de gerações de leitores. Esse prestígio das *Metamorfoses* nas literaturas europeias contribuiu a fazer da versão de Ovídio para Narciso uma referência fundamental na trajetória do mito.

Central no processo de difusão da versão ovidiana de Narciso foi o *Ovide moralisé*, tradução medieval das *Metamorfoses* realizada na França nas últimas décadas do século XIV. Neste trabalho, abordaremos a interpretação do mito narcísico nesse texto. Para tal, poremos em ênfase a concepção particular à época da noção de tradução, bem como as estratégias de que se serve o tradutor para tornar legível ao seu público – imerso em um ambiente cultural marcado por concepções cristãs sobre o indivíduo e a coletividade – a sina do pastor beócio relatada pelo pagão Ovídio.

Chamaremos a atenção para procedimentos tais quais a *alegorese*, pela qual se liam as fábulas antigas enquanto véus que encobriam significados morais e teológicos, e a *exemplaridade negativa*, característica estritamente associada ao procedimento anterior, que transforma Narciso em caso a guiar o comportamento do leitor, sobretudo naquelas condutas que não deve seguir. Para tanto, será necessário, primeiramente, investigar a concepção ovidiana de Narciso, sobretudo no que diz respeito à concepção do indivíduo e da moralidade de suas ações, para então examinar a abordagem desses mesmos temas em sua tradução medieval, de maneira a perceber como o mito reflete, no *Ovide moralisé*, uma visão do orgulho e da vaidade própria à mundividência cristã.

O NARCISO DE OVÍDIO: DA CULPA À EXPIAÇÃO

No episódio de Narciso, que ocupa 171 hexâmetros dactílicos do Livro III das *Metamorfoses*, Ovídio atenta, por certo, ao aspecto moral do mito, mas, igualmente e sobretudo, a uma psicologia do amor, gravada no registro do patético. Essas intenções são realizadas com uma sensibilidade aguçada aos problemas relativos à ontologia do indivíduo. Este é compreendido enquanto particularidade instável, como sugere uma palavra ao início do episódio.

³ As edições das *Metamorfoses*, de Ovídio, e dos poemas medievais utilizadas neste trabalho (*Narcisus et Dané*, *Roman de la Rose* e *Ovide moralisé*) estão listadas nas Referências, e, por questão de legibilidade, remeteremos no corpo do capítulo aos versos desses textos.

Para compreender esse ponto central do texto, é preciso assinalar que Ovídio situa a história no ciclo dedicado às lendas de Tebas. A narrativa segue-se à do adivinho cego Tirésias, a fim de atestar os seus poderes de vaticínio. A ninfa Liriope é violentada pelo rio Cefiso. Dessa possessão, vem à luz Narciso. O menino apresenta desde então um aspecto encantador. Tirésias lhe prevê uma vida longa "se ele não se conhecer" (*si se non noverit*, v. 348).

O verbo "conhecer" não deixa de portar um sentido algo surpreendente. Sua primeira função é, por óbvio, a de intrigar o consulente, como de hábito nos vaticínios. A linguagem obscura – elíptica ou alusiva – do vate tem por efeito precisamente deixar campo vago às possibilidades do real e à imaginação do futuro por aquele que o consulta.

Sobretudo, o conhecer de que se trata na profecia de Tirésias merece uma interrogação se o considerarmos retrospectivamente, tendo em vista a conclusão da história. Seria de se esperar uma profecia mais precisa. Tirésias poderia prever que o menino morreria antes da velhice caso "se visse" (*si se non viderit*). A questão dessa realidade primordialmente sensorial que é o olhar, pelo qual Narciso perece, assomaria, desde o início, ao primeiro plano.

Não é, entretanto, uma dimensão material e perceptiva que o texto evoca com o verbo *noverit*. Trata-se de uma abordagem, sobretudo, intelectual, envolvendo o problema do conhecimento de si. A contemplação de si por um reflexo enquanto ato de autoconhecimento é um tema caro à sensibilidade artística e filosófica da Antiguidade; ele aparece nas obras de Sexto e de Diógenes Laércio (atribuindo-o a Platão), bem como em diversas fontes antigas, relacionando-se a Sócrates (WOLFF, 2011, s/p). É assim que, também em Ovídio, mais do que simplesmente do ato de "ver" – travar contato por meio dos sentidos com a própria forma exterior (por mais intelectual que seja esse sentido que é o olhar) –, o episódio se desenrola em torno da compreensão progressiva por Narciso daquilo que constitui sua própria singularidade, por meio de sua mirada. Pela imagem dessa sua individualidade irredutível oferecida pelo reflexo, Narciso tem enfim uma representação de si mesmo. Trata-se de um "simulacro" (*simulacra*, 432). Ocorre que este último não se encontra em seu mundo mental. Antes, surge presente, diante dos seus olhos, como coisa entre as coisas.

Impasse terrível, o que permite a Narciso reconhecer-se enquanto indivíduo se revela, então, enquanto aparência. Não se trata propriamente de dizer de uma revelação. Seria mais uma aparição, sua manifestação como objeto. A consciência de Narciso crê se reconhecer nessa aparição, ao mesmo tempo em que a estranha. A imagem fulgura – como fenômeno; especiosa, não se deixa "apreender" (*captare*, v. 431). Impermanente, ela partilha a impermanência das coisas que se refletem na água: é o narrador quem explicita que esse simulacro é fugaz (*simulacra fugacia*, v. 432).

O progresso da consciência de Narciso quanto à sua particularidade, objetificada ao mesmo tempo que fugitiva, dá-se não através do relato pelo narrador ovidiano, mas, como em uma tragédia, ao fio das próprias palavras do protagonista, num monólogo que se desenvolve em trinta hexâmetros, eivados de acentos dramáticos. Em um momento primitivo, Narciso ignora a si mesmo e, por extensão, seu reflexo. "Quem quer que sejas, vem até aqui" (*Quisquis es, huc exi*, v. 454), assim ele o interpela, crendo tratar-se de um outro: "Nem minhas formas, nem minha idade são tais que fujas". Esse seu poder de atração é tudo o que ele sabe sobre si, tendo-o adivinhado no olhar alheio. Ele se preserva porque se sabe amado por ninfas e pastores: "amaram-me também as ninfas" (*nec forma nec aetas/ est mea, quam fugias, et amarunt me quoque nymphae!*, v. 455-456).

O encontro narcísico se dá apenas quando a imagem de si não é mais tão-somente sugerida na mirada alheia. O surgimento do reflexo já rompe com essa reiteração de um reflexo sempre positivo remetido pelo outro. Pela primeira vez, alguém (que ele não reconhece como ele mesmo) se evade à sua beleza. A solidão aí se instala.

É então que entra em jogo o problema da individualidade e, por consequência, da identidade. Que seja ele mesmo a fugir-se, eis a suprema ironia. Esse problema da identidade é expresso em uma formulação que é como o ponto de virada do monólogo e, de maneira geral, do conjunto do episódio: "Esse sou eu!" (*Iste ego sum*, v. 463), exclama consigo mesmo o herói. "Compreendi" (*sensi*, *ibidem*). Trata-se aí da culminância de um processo cognitivo que começara com a estupefação de que ele é tomado ao dar com sua própria imagem (*adstupet ipse sibi*, v. 418). Os gregos já haviam observado o quanto a estupefação é necessária à empresa do conhecimento (*stupere* já foi utilizado para traduzir

em latim a admiração, *Θαυμαζειν*, em que Platão e Aristóteles distinguiram o começo da filosofia, LLEWLYN, 2001, p. 48). Com Narciso não é diferente. Seu pasmo e seu maravilhamento sugerem não somente uma pura eclosão do desejo, mas, sobretudo, a abertura em sua subjetividade de uma fissura pela qual se inicia a sua aventura epistêmica votada ao malogro.

Isso porque esse conhecimento é um lampejar, que só pode ser breve. "Não me engana a minha imagem" (*nec mea fallit imago*, v. 463). Trata-se aí de uma fala por antífrase. Pode a imagem não mais enganá-lo sobre a sua identidade e sobre sua ligação com aquele a quem pertence. É nesse primeiro sentido que Ovídio se serve desse verbo. Porém, em outro nível de significação, essa inteligência é ao mesmo tempo e forçosamente a de que a imagem engana e não faz outra coisa que não o enganar, oferecendo-se ao mesmo tempo em que escapa ao seu toque. A singularidade de si que ele descobre está nessa aparência, no duplo sentido de aparição sensível e de ilusão.

Todo o problema epistêmico envolvido no episódio se dá porque a emergência dessa consciência narcísica poderia sugerir uma possibilidade de um conhecimento perfeito. O visível não ocultaria a realidade. Constituiria sua emergência no campo do experienciável. Assinalaria a união entre ser e aparecer que, como se poderia acreditar, propiciaria a apreensão do primeiro desses termos.

É bem porque o ser está na aparência, e porque esta última é inconsistente, que esse mesmo ser se torna elusivo, impossível a captar. O abraço físico em que Narciso tenta envolver o reflexo é, por um lado, a expressão do amor carnal que o consome. Por outro, sugere uma promessa, a da fusão entre sujeito e objeto no ato do conhecimento. Essa união está impedida pelo próprio fato de que, no caso de Narciso, sujeito e objeto, sendo os mesmos, estão indelevelmente separados: "uma fina camada de água nos impede" (*exigua prohibimur aqua*, v. 450).

As ontologias mesmas do reflexo e, por extensão, do próprio Narciso são constituídas por essa vacilação, a mais dolorosa. A aparição dessa individualidade se turva e se esvanece ao mais leve toque nas águas da fonte pelos seus braços. Logo, essa imagem não é absoluta, nada a diferencia dos outros seres. Em outras palavras, "nada tem de próprio" (*nil habet ista sui*, v. 435). E, no entanto, e por isso mesmo, não se pode apreendê-la definitivamente.

Em suma, ao olhar-se, Narciso apreende uma aparência, e até aí o problema do ser (e do ser individual) não está posto. Não haveria, por si só, em tal ato de ver-se, estilhamento algum. Este se dá tão-somente quando entra em cena o conhecer-se. É aí que o observador narcísico identifica na visão refletida a possibilidade de sua diferença específica. No mesmo momento, a percepção de uma vacuidade emerge à sua consciência. Esse ser individual deveria ser estável, já que objectificado (posto à sua frente). Deveria estar sujeito à sua apreensão e à sua fusão com o Narciso que o contempla. Ora, ele aparece enquanto fundamentalmente insubstancial. Como pode o sujeito reconhecer sem sofrimento seu ser específico nessa representação tão fundamentalmente precária?

O tormento de Narciso não tem outra origem. Uma angústia destruidora se estabelece, e essa consciência se vê aniquilada. É o que ocorre ao fim do episódio, quando Narciso define a nada, antes de ressurgir na forma de flor, despojado tanto dessa consciência quanto da forma que a encantara; é assim que se realiza a justiça divina

Justiça: a palavra está dita. Ela é fundamental no texto do Ovídio. Sua presença está relacionada a outro grupo central de personagens: os deuses. Menciona-se uma deusa em particular, Rhamnusia (v. 406). Este é um apelido da deusa Nêmesis. O nome refere-se à cidade de Ramnunte, ao noroeste da Ática; ressaltemos que o próprio nome Nêmesis evoca essa ideia de justiça. Está associado ao verbo grego *νεμειν*. Significa, entre outros, "distribuir" e "compartilhar" (BAILLY, 1901, p. 587). Daí, remete também ao substantivo *νομος*, à lei, à regra de alcance geral, que define o cabe a cada um e a todos (LEDUC, 2005, p. 203-207). Trata-se da deusa que dá a cada um conforme o que lhe é devido. Ela está na origem da paixão do rapaz. Assente à imprecação de um dos amantes desprezados (dentre os quais o único devidamente nomeado é a ninfa Eco) para que o rapaz também sofresse o desprezo amoroso e viesse a amar sem ser amado (v. 405). O narrador ovidiano sublinha o quanto uma tal "prece" é "justa" (*precibus justis*, v. 407)

O pecado de Narciso de Ovídio, portanto, não é propriamente o amar a si mesmo. O amor de si é, antes, a punição. Causa sofrimento, como vimos, porque o conhecimento que traz ao indivíduo

é o conhecimento da vacuidade da sua singularidade. Igualmente, porque Narciso recebe o que dera, consumido no amor por um objeto intocável.

Qual seria sua falta, então? Ovídio a enuncia claramente: "havia, nas suas formas delicadas, uma soberba tão dura" (*sed fuit in tenera tam dura superbia forma*, v. 354). *Superbia*: o prefixo *super-* já sugere, *superbia* é a qualidade do sujeito que se toma por superior. É o orgulho. No caso de Narciso, seu erro é o de se pôr não somente a distância dos outros, mas sobretudo o de querer-se acima dos seus semelhantes. Em realidade, ele não os toma como tais. O único que aos seus olhos se lhe assemelha é ele mesmo. Sem saber, Narciso aspira à unidade perfeita com o único que lhe parece à sua altura. A descoberta de que essa é impossível porque sua singularidade é vazia o leva à exasperação e à destruição. Narciso é caracterizado pela *hybris*, pelo orgulho que faz com que os homens rompam seus próprios limites, tomem-se por mais do que são e tenham de expiar sua falta.

Enviada por Nêmesis, essa expiação assume um nome em especial. O narrador a enuncia logo ao início da narrativa. O vaticínio de Tirésias é provado pela "novidade do furor" de Narciso (*novitas furoris*, v. 350). O *furor* latino compreende dois níveis de significação pertinentes à história de Narciso. O primeiro é o de loucura, de delírio. De fato, há algo de delirante nessa paixão do mesmo pelo mesmo, inédita entre os males que acometem os homens (ela é caracterizada pela *novitas*). O segundo é o violência da paixão – e o fogo é o símbolo de que se vale Ovídio para pintar esse aspecto da psicologia do amor em Narciso. A loucura desse amor é total, porque se trata da paixão proibida por excelência, irrealizável pela própria ordem física.

Ainda quanto ao *furor*, o verbo *furere* está na origem do vocábulo (GAFFIOT, 2016, p. 626). Liga-se à ideia de "estar fora de si" (PICOCHÉ, 2009, p. 247). Não é o menor dos paradoxos do texto ovidiano que a paixão do indivíduo por si mesmo seja definida por um termo que remete à noção de uma total exterioridade.

O ciclo que leva da *superbia* ao *furor*, da *hybris* à expiação, caracteriza o episódio de Narciso nas *Metamorfoses*. Ele não é sem lembrar o de algumas tragédias, e pode-se pensar que as vozes coletivas que permeiam o texto – seja as dos pastores e das ninfas desprezados, seja as das dríades e das náiades que choram a sina do herói – funcionam como os coros, uma entidade comunitária que expressa o julgamento de uma coletividade quanto a um destino inextrincavelmente individual. Tomar a medida da influência trágica sobre a narrativa de Ovídio sugere a dimensão moral que o subjaz: o que pode o indivíduo frente ao grupo? E o que pode ele sem o grupo? Mais ainda: o que é ele tomado em si mesmo, em sua particularidade irreduzível? Há um pessimismo em Ovídio quanto à possibilidade dessa plena autonomia – embora ele jamais o enuncie explicitamente. Serve ao seu Narciso o mesmo adágio que resume a sorte de outros heróis dotados de uma dimensão trágica: *quos Jupiter perdere vult dementat prius* – "Júpiter primeiro enlouquece aqueles a quem quer destruir".

NARCISO NA IDADE MÉDIA, FIGURA DA VAIDADE

A trajetória de Narciso na Idade Média francesa compreende uma série de textos, começando com *Narcissus et Dané*, poema anônimo do século XII, até o *Roman de la Rose*, uma das obras máximas da literatura medieval, composta por Guillaume de Lorris e por Jean de Meung no século XIII e difundida amplamente no ambiente cultural europeu nas suas principais línguas de cultura.

Não houve, no período, apenas textos que se apresentavam como obras contemporâneas compostas por poetas do período, e a ambientação medieval do mito de Narciso – não apenas decorativa, como veremos, mas responsiva a profundas nuances psicológicas e religiosas do homem da Idade Média – não se restringia a essas criações originais. Mesmo as traduções dão mostras de uma atitude interpretativa distinta de concepções posteriores, frequentemente mais literais, da relação entre o texto em língua estrangeira e o texto traduzido. É o caso do *Ovide moralisé*, que se entende modernamente tratar-se de uma tradução de Ovídio realizada por um anônimo nos primeiros anos do século XIV. Sua influência não foi menor do que a dos outros poemas de que já tratamos. Pelo contrário, o texto constituiria a primeira tradução completa das *Metamorfoses* em língua românica. Muitos autores medievais contemporâneos ou ulteriores – Froissart, Machaut, Chaucer – buscarão

mais precipuamente no *Ovide moralisé* do que no próprio poema latino motivos e temas, ideias e sugestões (POSSAMAI-PEREZ, 2008, s/p).

Essa modalidade de tradução do *Ovide moralisé* está de acordo com concepções mais amplas da tradução na Idade Média. Essa pressupõe, por certo, um conhecimento tão íntimo quanto possível da língua e do texto a ser traduzido, essa familiaridade constituindo um ponto de passagem frequente por parte do tradutor. No entanto, a função do tradutor não se reduz a elas. Sua missão pode também compreender ações que, modernamente, teríamos por autorais. É o caso da *alegorese*, do trabalho de desvendamento do significado velado das aventuras que povoam as páginas de autores antigos como Ovídio. Para a sensibilidade medieval, as fábulas de deuses e de heróis pagãos não seriam mais que uma cobertura, um véu (o *integumentum*) sob o qual palpitam verdades morais, quando não a verdade suprema da criação, da queda e da salvação do homem por meio do Redentor. Exemplo clássico desse tipo de hermenêutica no período se encontra na escala dos sentidos exposta no *Convívio*, de Dante, segundo a qual as obras escritas poderiam ser lidas segundo quatro níveis semânticos, compreendendo a leitura literal (das próprias narrativas), a alegórica (o sentido oculto sob as histórias), a moral (vinculada à noção de um "proveito" que se pode tirar dos relatos, como as regras ou tendências que interessam a ação humana e o seu dever-ser) e, finalmente, o anagógico, que remete às coisas do Espírito, à "eterna glória", interessando de perto a narrativa da salvação da humanidade e sendo, portanto, o mais alto da escala. Dante aplica às Escrituras os quatro níveis hermenêuticos e refere explicitamente a segunda, a alegórica (definida como a da "verdade velada sob uma bela mentira") às obras dos poetas, pagãos ou cristãos (ele próprio utilizará essa leitura em seus poemas ao longo do *Convívio*) (FRANÇA DE BRITO, 2015, p. 148-149).

Fica evidente a importância da hermenêutica medieval, da qual a dantesca é só um exemplo, na atividade tradutória de obras antigas como a de Ovídio na Idade Média. Diante da condenação das *Metamorfoses* por numerosos autores cristãos, de que maneira justificar o interesse pelas narrativas quiméricas e impudentes do poeta pagão, se não pela ideia de que verdades como as da ação reta e da Revelação nelas já se prefiguravam? Essa leitura cristã não apenas contribuiu a salvar as *Metamorfoses* do esquecimento e da destruição; também infundiu à obra ovidiana um sentido religioso próximo ao mundo dos leitores do período (POSSAMAI-PEREZ, 2008, s/p).

Tendo em vista as tendências da hermenêutica medieval como aquelas de que dá provas Dante no *Convívio*, entende-se o quanto o adjetivo "moralizado" no título da obra é importante. Trata-se menos de ver nessa formulação uma sobreposição de um significado moral externo às fábulas e aposto pelo tradutor do que como um desvendamento, pelo mesmo, de seu sentido exemplar subjacente aos poemas, expondo o "proveito" que essas histórias podem apresentar à vida prática do leitor. Para tanto, o tradutor se faz por aí não apenas seu intérprete em outra língua; ele pode igualmente acrescentar trechos de sua própria feitura. Trata-se, para ser preciso, menos de uma adaptação da fábula antiga à sensibilidade medieval do que do exercício de uma outra forma de fidelidade ao original pela exposição do que Ovídio *quis dizer* com o que disse, sem que necessariamente o soubesse (assim o crê o tradutor).

Esse duplo objetivo do *Ovide moralisé* – de um lado, recontar a narrativa de Ovídio; por outro, explicitar o sentido moral dos eventos relatados – reflete-se na própria estrutura do episódio. Sob o primeiro aspecto, narrativo, o texto segue a sequência dos eventos e mantém os personagens mencionados na obra latina, com apenas algumas diferenças pontuais. É assim que introduz e caracteriza explicitamente, como nem sempre é o caso de seus antecessores medievais, personagens presentes no episódio ovidiano que não Narciso, como a ninfa Eco ou o adivinho cego Tirésias. Ademais, ao passo que *Narcisus et Dané* e o *Roman de la Rose* restringem o séquito de suspirantes por Narciso ao sexo feminino, a tradução do século XIV inclui rapazes entre os seus apaixonados, conforme o modelo antigo. Há, sob o aspecto da fábula, uma translação que diríamos modernamente ser "fiel" ao episódio ovidiano

As novidades consistem mais precisamente na interpolação à narrativa de trechos didáticos em que se explicita o sentido alegórico das figuras e dos acontecimentos reportados. Assim é que, depois de haver relatado as desventuras de Eco, o poeta inclui versos de sua própria fatura em que explicita sua significação oculta: Eco é a figura da "boa fama" (*bone renomee*, v. 1465), invisível,

pura voz, e também especiosa – não fora, como lembra Ovídio, com a sua voz enganadora que Eco servira às traições de Júpiter ao distrair Juno com fábulas interessantes enquanto o deus divertia-se com outras jovens ninfas? E não é por esse engano da voz que Juno havia condenado Eco a apenas repetir as últimas palavras que ouvira?

O narrador retorna, então, ao original ovidiano para evocar a impreciação de Eco contra Narciso (dirigida, em Ovídio, não por Eco e não a Deus, mas por um pastor anônimo a Nêmesis); também a descrição da fonte às margens da qual Narciso encontrará sua própria desventura remete ao poema latino. Da mesma forma que fizera quanto a Eco, após acompanhar até o fim o destino de Narciso – com sua punição pelo amor impossível por sua própria imagem, sua descida ao Estige e sua transformação em flor (o que nem sempre consta nos outros poemas medievais que o precederam) – o tradutor termina o episódio por uma nova incursão no terreno do poema didático. Primeiro, ele explica a etiologia da flor do narciso, como já acontece em Ovídio; remetendo ao *Roman de la Rose*, evoca também a origem da fonte e da cidade onde se situava a floresta que serviu de teatro à desgraça do rapaz. Depois, explicita a moralidade ilustrada pela história, com seu valor de exemplaridade, pondo em guarda o leitor quanto aos perigos da vida moral, à imagem do que ocorre nos poemas anteriores e contrariamente ao que se dá no texto ovidiano.

Essa moralidade do poema consiste, em um primeiro nível, em uma advertência quanto aos perigos do orgulho. O orgulho enquanto pecado narcísico já era evocado pelo termo *superbia*, em Ovídio, e ocupa um lugar central na trama de *Narcissus et Dané* desde sua abertura moralizante: que a amada “não seja por demais orgulhosa” (*ne soit pas vers li trop fiere*, v. 22), aconselha o poeta. O orgulho constitui um pecado cardeal da ética cortesã, como atestam outros textos literários do período que condenam o excesso no desdém amoroso, dentre os quais o próprio *Roman de la Rose*, que o alegoriza enquanto um dos vícios pintados nos muros exteriores do Jardim que o narrador penetra seguindo os passos de Ociosidade e no centro do qual dá com a Fonte de Narciso.

No caso do *Ovide moralisé*, a esse significado social sobrepõe-se um outro, religioso; o narrador associa uma referência bíblica à história antiga e remete ao mito luciferino, lembrando que “Por orgulho outrora caiu\ O anjo insensato do Paraíso” (*Par orgueil cheïrent jadis\ Li fol angle de Paradis*, v. 1875-1876). A relação entre Lúcifer e Narciso ganha todo o seu sentido na evocação da teologia moral cristã sobre o orgulho. No século XIII, São Tomás de Aquino, na *Summa Theologiae* (“Quaestione 162”, “Secunda Secundae Partis”), veicula diversas posições sobre o tema, bebendo em fontes que iam de Aristóteles aos pensadores cristãos. A *superbia* é estabelecida, no *Respondeo* do artigo primeiro da questão, como pecado referente ao desejo por uma superioridade (*super-*) indevida, irrazoável, porque excessiva quanto à razão: ela seria desproporcional ontologicamente à medida que cabe ao homem como ser criado. Por certo, São Tomás admite no segundo artigo que o orgulho possa ser a origem de outros pecados, quer dirigindo os demais vícios à satisfação do objeto próprio à soberba, quer removendo as proibições que dissuadem o homem de burlar “por desprezo” (*ex contemptu*) as leis divinas; ainda assim, o orgulho consistiria em um pecado específico, porque voltado a um objeto próprio: o apetite desordenado pela sua própria excelência (*inordinatus appetitus propriae excellentiae*). Trata-se de um pecado mortal que pode converter em tais outros pecados menos graves ao marcar um afastar-se (*apostatare*) quanto a Deus, uma recusa em sujeitar-se à Sua medida (art. 5); trata-se também do mais grave pecado, significando uma “aversão ao bem imutável” (*aversio a bono incommutabili*), uma rejeição à própria sujeição do ser criado à sua fonte (art. 6).

Primeiro dos pecados, “rainha e mãe de todos os vícios” (*reginam omnium vitiorum et matrem*, art. 7), a soberba se declinaria em doze graus, alguns dos quais pertinentes à história de Narciso. O primeiro desses graus, a *curiositas*, pela qual o pecador olha por toda parte, curiosa e desordenadamente (*aliquis curiose ubique et inordinate circumspicit*), não pode deixar de lembrar Narciso – não foi seu olhar curioso que o levou a mirar-se na fonte? Da mesma forma, não foi uma curiosidade desse tipo que levou à queda do homem na narrativa do Gênesis? Mais congruente ainda a uma análise teológico-moral do Narciso moralizado é o sexto grau, a *arrogantia* “pela qual o homem põe-se à frente dos outros” – põe-se à frente dos outros, prefere-se, em suma (*per quam scilicet homo se aliis praefert*) (AQUINAS, 1886-1904, s/p). Rompe, assim, a igualdade ontológica que faz de todos os homens filhos do mesmo Pai e irmãos das outras criaturas.

É com referência a esse pensamento cristão sobre a soberba, consolidado na *Summa Theologiae*, que Narciso encontra, no *Ovide moralisé*, o mito luciferino. Assim como flagramos o anjo caído ao fundo do Inferno no poema de Dante (ALIGHIERI, 1998, p. 225), assim também Narciso descerá ao Estige. Ambos os personagens oferecem imagens daquele que “se mira na tenebrosa fonte\ do Inferno e do abismo profundo” (*se mire ou tenebreus font\ D'enfer et d'asbisme parfont*, v. 1901-1902) – poderoso paralelismo pagão e bíblico que já antecipa um certo gosto característico da Renascença por fusões entre os imaginários dos mundos cristão e pré-cristão.

A equiparação entre a fonte e o abismo explicita outra dimensão da moralidade do poema. A fonte é descrita enquanto um “espelho perigoso” (*mireoirs perillous*, v. 1925). Trata-se de um legado do *Roman de la Rose*, em que Guillaume de Lorris consagra uma passagem a esse tema, valendo-se inclusive dessa exata expressão (v. 1569-1612). O motivo especular ultrapassa, bem entendido, a obra de Lorris e deita raízes na Antiguidade. Podia estar associado à ideia de aperfeiçoamento moral, como em Sêneca; além disso, toda uma tradição que atravessa as Idades Antiga e Média exaltava o espelho. Ora o tinha como instrumento epistêmico, como modo de um conhecimento enciclopédico sobre o mundo, o qual serviria a conhecer o Criador por analogia com a Criação (o *speculum mundi*, que influencia inclusive o poema de Jean de Meung em sua voracidade por conhecimentos de várias áreas). O espelho podia não apenas representar o que é, a realidade do mundo visível e invisível, mas também revelar um dever-ser, portando uma carga de exemplaridade; é assim que espelho também era o nome dado a compilações de preceitos para o bom governante ou para o bom cristão (são os espelhos dos príncipes e os espelhos da Escritura) (WOLFF, 2011, s/p).

Havia, por outro lado, visões negativas da especularidade (POMEL, 2003, p. 17-25). A primeira, de natureza moral, assimilava o espelho à frivolidade, à vaidade, à beleza e ao desejo, mesmo à licenciosidade. Entre os romanos, a superfície do espelho é onde se refletem os charmes da coquete, a luxúria dos poderosos do Império. A segunda, metafísica, fundada na filosofia platônica, tinha o reflexo por enganador, no mínimo aparência distante da realidade última. Ao refletir um objeto visível, duplicava uma cópia já decaída de uma forma ideal. Era o simulacro de um simulacro, em suma (WOLFF, 2011, s/p).

É com relação a esse simbolismo tradicional dos perigos do espelho que o *Ovide moralisé* poetiza a fonte. Seus riscos se relacionam, em um primeiro nível, a um tema da moral prática: o da vaidade. O adjetivo “vão” (*vain*) ocorre quatro vezes ao longo dos octassílabos que veiculam o conselho moral sugerido pela figura de Narciso (v. 1884, 1860, 1891, 1899). A herança bíblica, do *Eclesiastes*, se faz sentir nessa denúncia da *vanitas vanitatum* das coisas terrestres, e os *Salmos* são referidos explicitamente pela menção da flor em que se teria transformado Narciso. Não exatamente a flor real evocada por Ovídio, a flor do narciso que seu leitor podia encontrar nos campos e cuja origem mítica lhe era desvelada pelo poeta, mas uma flor bíblica, aquela de que fala o Salmista e que “na manhã floresce/ Na noite cai e murcha” (*Li Psalmistres c'au main florist,/ Au soir est cheoite et flétrie*, v. 1888). Trata-se aí de uma referência à erva perecível que o Salmo 36:2 compara aos maliciosos e aos iníquos que se revoltam contra Deus. A “vã beleza” (*vaine biautez*, v. 1891) das suas próprias formas miradas e admiradas na fonte-espelho por Narciso não são menos frágeis: há de perdê-las pela velhice ou pela doença.

O amor à imagem é condenado enquanto vaidade porque uma certa cosmovisão associa-se à moralidade do texto. A beleza de Narciso representa as belezas visíveis. Essas são por sua vez também vãs. São vazias. Pertencem ao mundo. São as “mundanas delícias” (*mondains delis*, v. 1927), objetos da cobiça de quem relega a “perdurável glória” (*perdurable gloire*, v. 1957) em favor dos prazeres transitórios oferecidos pelos objetos do mundo, por tudo aquilo que “não cessa de escapar” (*qui ne fine d'eschaper*, v. 1948) ao toque ávido do concupiscente como a “falsa sombra” (*faulse ombre*, v. 1939) escapa ao abraço de Narciso. Prometem a satisfação última, ainda que não seja permitido deles “gozar” (*joir*, v. 1950). Daí que deixem, em seu rastro, apenas uma dor que tudo consome, como a que vitimou Narciso. São, em suma, “falsa aparência” (*faulse apparence*, v. 1954), coisas insubstanciais, assim como a imagem de Narciso que aparece na “fonte enganosa” (*fontaine decevable*, v. 1933). A linguagem didático-moral do poeta é veemente em suas advertências contra os poderes fascinantes e inebriantes dos bens temporais em detrimento de um gozo espiritualmente superior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos nos perguntar, ao fim desse percurso: no que consistiria, então, esse gozo espiritualmente superior a que o tradutor românico não cessa de acenar? Ainda que o imaginário cristão seja presença sensível no texto do *Ovide moralisé*, o poeta se preserva de conclamar à piedade religiosa, e nem Deus, nem Cristo são mencionados como transcendência salvadora quanto ao mundo enganador.

Por certo, as referências à glória e à alegria podem remeter ao vocabulário escatológico cristão, mas a Renascença do século XII, ou o período classicizante da literatura antiga francesa (BEYER DE RYKE, 2003, p. 1246), não teria deixado em sua esteira não apenas os textos, mas igualmente concepções de sabedoria e de desprendimento oriundas da filosofia pagã? A filosofia grega não teria tido nesse aspecto um papel importante, seja irrigando o pensamento cristão, seja diretamente, com um ideal de homem sábio para quem a paixão pelo aparente é um perigo? O poeta do século XIV não teria essa concepção pagã também em vista, ao menos em uma forma mista com a Revelação cristã?

A emergência dessa mundividência está associada a um deslocamento no sentido moral do mito. O orgulho, a indiferença – por isso Narciso é punido em Ovídio e em seus continuadores medievais, em cuja obra ele recusa o amor e a Natureza. O Narciso do século XIV já surge sob o signo de outro vício – o da vaidade. Nem o orgulho desaparece neste poema – ao contrário, ele se entremeia à vaidade ao longo do discurso didático do narrador. Nem a vaidade era ilegível em filigrana nas versões anteriores, e a própria natureza do reflexo, sua intangibilidade, seu caráter insubstancial, podiam facilmente sugerir o tema da fragilidade e do caráter fugidivo da beleza e dos prazeres por ela proporcionados, como indicamos em nossa leitura da fábula de Narciso em Ovídio.

É, ainda assim, nessa tradução relativamente tardia da Idade Média que o problema da vaidade se faz central; será explicitado e articulado, assentando-se em uma cosmovisão de natureza metafísica e religiosa. Essa explicitação está ligada, como mostramos, a procedimentos tais quais a alegorese e a explicitação de uma exemplaridade negativa, com os quais o tradutor busca traduzir não apenas linguisticamente, mas ideológica e culturalmente o texto pagão em uma época em que a autoridade religiosa cristã é ainda incontestada. Essa vaidade, entendida ontologicamente como a veleidade de autonomia frente a Deus, irrompe enquanto uma falta associada intrinsecamente a Narciso, a mesmo título que a soberba. O amor narcísico é uma modalidade do amor excessivo pela própria excelência, pois é indefectivelmente uma inclinação inescapável pelo nada ilusório dessa própria excelência quando infundada em Deus. Em formulações posteriores do mito, como a comédia *Narcisse ou l'amant de lui-même* (1753), de Jean-Jacques Rousseau, a denúncia da vaidade, por meio de Narciso, só fará se tornar mais evidente, ainda que num quadro intelectual sensivelmente diverso, influenciado pelas mudanças sociais da Modernidade e pela psicologia clássica do século XVII. Nesse novo contexto, a vaidade narcísica não será mais tanto o símbolo da *miséria do homem sem Deus*, mas a imagem de um vício social do Antigo Regime declinante, bem como de uma inclinação psicológica do sujeito à busca exclusiva de seu interesse pessoal e da admiração alheia.

REFERÊNCIAS

AQUINAS, T. *Summa Theologiae*, edição leonina. Rome: 1888-1904. Disponível em: <<http://www.corpusthomicum.org>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. Traduzido e anotado por Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34. 1998.

BAILLY, A. *Abrégé du dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 1901.

BEYER DE RYKE, B. *Le miroir du monde : un parcours dans l'encyclopédisme médiéval*. *Revue belge de philologie et d'histoire*, Histoire médiévale, moderne et contemporaine - Middelleeuwse.

moderne en hedendaagse geschiedenis, fasc. 4, tome 81, p. 1243-1275, 2003. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_2003_num_81_4_4781>. Acesso em: 19 nov. 2019.

BÍBLIA DE JERUSALÉM, nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.

FRANÇA DE BRITO, Emanuel. **O nobre poeta sobre si mesmo: Dante e o Convívio**. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-11112015-125137/publico/2015_EmanuelFrancaDeBrito_VCorr.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2019.

GAFFIOT, F. **Dictionnaire LATIN-FRANÇAIS**, Nouvelle édition revue et augmentée, dite GAFFIOT 2016, version V. M. Komarov, établie sous la direction de GÉRARD GRÉCO, Ingénieur avec le concours spécial de Mark DE WILDE, Bernard MARÉCHAL et Katsuhiko ÔKUBO (大久保克彦), 2016. Disponível em: <http://gerardgreco.free.fr/IMG/pdf/Gaffiot_2016_-_komarov.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2019.

GOODY, J. **Renascimentos: um ou muitos?** Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

LEDUC, C. *Petit lexique. Les "mots" de Nicole Loraux. Espaces Temps, Les voies traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales*, 87-88, p. 203-207, 2005. Disponível em: <www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_2005_num_87_1_4379>. Acesso em: 28 jan. 2018.

LLEWYN, J. *On the saying that philosophy begins in thaumazein. Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue 4, p. 48-57, 2001. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20711438?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 18 nov. 2019.

LORRIS, G.; MEUNG, J. **Roman de la Rose**. Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1984.

NARCISUS ET DANÉ, traduit en anglais par Penny Eley. Liverpool: The University of Liverpool Press, coll. "Liverpool Online Series", 2002. Disponível em: <<https://www.liverpool.ac.uk/media/livacuk/modern-languages-and-cultures/liverpoolonline/narcisus.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

OVIDE. **Les Métamorphoses**, Une nouvelle traduction annotée de A.-M. Boxus – J. Poucet. Bruxelles : 2009. Disponível em: <<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met00-Intro.html>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

OVIDE MORALISÉ, Poème du commencement du quatorzième siècle publié d'après tous les manuscrits connus par C. DE BOER, Tome I (Livres I-III) avec une Introduction. Amsterdã: Johannes Müller, 1915. Disponível em: <<https://warburg.sas.ac.uk/pdf/NEH720b2329194.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

PICOCHÉ, J. **Dictionnaire étymologique du français**. Paris: Le Robert, coll. "Les Usuels", 2009.

POMEL, F. *Présentation : réflexions sur le miroir*. In: idem. **Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale**. Rennes: PUR, 2003. p. 17-26. Disponível em: <http://www.pur-editions.fr/couvertures/1222691094_doc.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2019.

POSSAMAI-PEREZ, M. *Ovide au Moyen-Âge*, conferência proferida na Universidade de Rennes em 13 de abril de 2008. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00379427/PDF/Ovide_au_Moyen_ge.pdf>. Acesso em: 7 jan. 2019.

ROUSSEAU, J.J. **Narcisse ou l'amant de lui-même**. Disponível em: <<https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0051.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

WOLFF, Étienne. *Quelques réflexions sur les miroirs dans la Rome antique et le Moyen âge latin. Miroirs* : XVes Entretiens de la Garenne Lemot [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de

Rennes, 2011, p. 205-214. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pur/38079>>. Acesso em: 12 jun. 2019.

**A “DIEGESE” EM
TRADUÇÃO:
CONSIDERAÇÕES SOBRE A
TRADUÇÃO DO TERMO
DIEGESIS EM PLATÃO E
ARISTÓTELES**

*Diegesis in translation: considerations
on the translation of the term
“diegesis” in Plato and Aristotle*

Thiago Koslowsky da Rosa¹

Abstract: *The aim of this work is to conduct a brief analysis of the concept of “diegesis” in the works **The Republic** of Plato, and the **Poetics** of Aristotle, and then to consider how the term was translated in Portuguese in the respective translations of Maria Helena da Rocha Pereira (1987) and Eudoro de Souza (1996). The objective of this analysis is to seek for patterns in narratological and literary criticism of the period of the translations which are reflected in such works. The greek term “diegesis” commonly translated as “narrative” covers different meanings which are difficult to translate even in authors as Plato and Aristotle. To Plato, this term is the basis of the literary practice (Republic, 392d), and the mimesis is a category within diegesis. An opposite position is presented by Aristotle, who in his **Poetics** places diegesis as a mode of mimesis (**Poetics**, 1459b). Therefore, the aim here is to evaluate the possible changes in meaning in selected passages of both works. For this purpose, it will be also considered developments of the narratological theory of the 20th century, such as the distinction made by Russian formalists between “fabula” and “syuzhet” (TOMACHEVSKI, 1976), the three meanings of “récit” (French term analogous to “narrative” and “diegesis”, which also has a wide polysemy) as distinguished by Gérard Genette (1972), and the three categories for the analysis of the “récit” — time, aspect and mode — as proposed by Tzvetan Todorov (1966). These authors are important for the analysis in order to highlight the difficulty to define concepts such as diegesis, narrative, “récit”, and other related terms. In order to access the translations, it will be used an descriptive approach relying on the Descriptive Translation Studies as proposed by Gideon Toury (1995) in order to avoid judgemental approaches to translation, and to search for factors and cultural norms which influence the translators’ choices when translating the term “diegesis”, as well as the reception and repercussion of such choices in the literary polysystem of the Portuguese language.*

Keywords: *diegesis; Plato; Aristotle; polysemy; translation.*

Resumo: O objetivo do presente trabalho é fazer uma breve análise dos usos do conceito de “diegeese” nas obras **A República** de Platão e a **Poética** de Aristóteles; busca-se, em seguida, averiguar como esses termos foram vertidos nas respectivas traduções em língua portuguesa de Maria Helena da Rocha Pereira (1987) e Eudoro de Souza (1996), procurando avaliar o quanto as traduções podem revelar posições correntes da crítica literária e narratológica do período em que foram produzidas. O termo grego *diégesis* comumente traduzido para o português como “narrativa”

¹ Licenciado em Letras - Inglês pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrando na linha de Literatura Comparada sob orientação do Prof. Dr. Rafael Brunhara na UFRGS com pesquisa voltada ao uso da narrativa na elegia grega arcaica. E-mail: <tkrosa@gmail.com>.

envolve, no entanto, uma polissemia de difícil solução já nos autores gregos do período clássico como Platão e Aristóteles. Para Platão, esse termo constitui a base do fazer literário (*República*, 392d), sendo a mimese uma categoria dentro da diegese; posição oposta é apresentada por Aristóteles em sua **Poética**, destacando, pelo contrário, a diegese como um modo da mimese (**Poética**, 1459b). Pretende-se, assim, avaliar as possíveis diferenças de sentido presentes em recortes selecionados das obras destacadas dos dois autores. Levam-se em conta também desdobramentos da crítica narratológica do século XX, tendo como base a distinção feita pelos formalistas russos entre *fábula* e *trama* (TOMACHEVSKI, 1976), a delimitação de Gérard Genette (1972) das três acepções de *récit* (termo francês correlato à narrativa e à diegese, o qual apresenta problemas semelhantes de definição), e as três categorias de análise do *récit* — tempo, aspecto e modo — propostos por Tzvetan Todorov (1966). Esses autores serão importantes para a análise justamente por pontuarem a dificuldade de se estabelecer um sentido primeiro para conceitos como diegese, narrativa, *récit* e outros termos correlatos. Para a abordagem das traduções, utiliza-se uma perspectiva descritivista amparada nos estudos descritivos da tradução, como propostos por Gideon Toury (1995), de modo a buscar não o juízo de valor das traduções em questão, mas os fatores ou as normas culturais que influenciaram nas escolhas tradutórias para o termo *diegesis*, assim como a recepção e a repercussão dessas traduções dentro do seu polissistema literário.

Palavras-Chave: diegese; Platão; Aristóteles; polissemia; tradução.

INTRODUÇÃO

Na história da crítica literária ocidental se tem dado muito valor ao conceito de mimese, oriundo do pensamento filosófico da Grécia antiga, enquanto elemento essencial da prática literária. Contudo, embora o termo *mimesis* [μίμησις] tenha prevalecido como principal legado da Grécia Antiga e fonte de discussão contínua durante a história da teoria literária e artística ocidental, o termo *diégesis* [διήγησις] também foi bastante abordado por filósofos como Platão e Aristóteles, sendo para eles uma parte integrante ou até mesmo primordial do fazer literário. Enquanto a mimese se refere à *imitação* — ou, em sentido mais amplo, e talvez mais próximo do termo grego, à *representação* ou à *reprodução* da realidade exterior —, a diegese remete, em linhas gerais, à *narrativa*, à exposição linear de uma série de eventos.

No entanto, essa delimitação de diegese à narrativa é um tanto imprecisa, pois o sentido do termo diegese já era na antiguidade, e ainda é, bastante amplo, podendo remeter tanto ao ato narrativo como um todo quanto a elementos específicos da narração. Soma-se a essa dificuldade de estabelecer um sentido único o fato de existirem vários termos correlatos, cada um com a sua especificidade, como narrativa, história, relato, fábula, trama — isso restringindo-nos à língua portuguesa. A busca por uma demarcação desses termos para o estudo da estrutura e do conteúdo narrativo continua sendo bastante debatida na crítica literária contemporânea, especialmente na área da narratologia. É difícil, assim, propor alguma definição concreta sobre como Platão, Aristóteles ou os gregos antigos, tomando um recorte ainda mais amplo, empregavam o termo *diégesis* e seus correlatos, motivo este que leva à abordagem metodológica do presente trabalho, o qual se propõe à análise de recortes do uso do termo *diégesis*² e seu correlato *apaggéllo* (na forma verbal, ou *apaggélia* na forma substantivada) presentes em **A República** de Platão e na **Poética** de Aristóteles, considerando também como as escolhas tradutórias refletem as nuances de sentido do texto grego.

No entanto, antes de entrar nas particularidades do uso de diegese na obra de Platão e Aristóteles, pretende-se fazer um breve percurso inverso — iniciando pelo período contemporâneo, tratando de alguns conceitos relacionados à diegese, à narrativa —, apenas a fim de destacar a pluralidade semântica desse conceito e a dificuldade de se demarcar um sentido específico, problema

2 Ao longo do texto, serão utilizadas as grafias “diegese” (no modo como incorporado à língua portuguesa) para se referir ao conceito em sentido amplo e *diégesis* (na transliteração do vocábulo grego) para se referir ao uso dessa palavra em particular na língua grega, dentro das sistematicidades dessa língua.

que, como se verá posteriormente, já se encontrava nos filósofos gregos. Em seguida, selecionamos alguns excertos de Platão e Aristóteles em que são utilizados o vocábulo *diégesis* ou seus correlatos, a fim de refletir sobre como os tradutores transmitiram esses termos em língua portuguesa. Como delimitação, serão utilizadas apenas duas traduções, uma de cada obra, feitas por dois classicistas portugueses: Eudoro de Souza³ (1994), como parâmetro de tradução da **Poética**, e Maria Helena da Rocha Pereira⁴ (2001), para **A República**.

A abordagem das traduções será feita seguindo a teoria descritivista de Gideon Toury (1995), buscando assim propor possíveis normas ou tendências que permeiam as escolhas tradutórias em relação ao conceito de diegese. Nesse sentido, compreende-se a tradução como um produto da língua-alvo, com “a concomitante suposição de que não importando qual seja sua função e identidade, estas são constituídas dentro da mesma cultura e refletem sua própria constelação”⁵ (TOURY, 1995, p. 24). Por normas, compreende-se a “*regularidade de comportamento* em situações recorrentes do mesmo tipo, o que faz das regularidades uma fonte central para qualquer *estudo* de normas” (TOURY, 1995, p. 55); desse modo, as normas não têm qualquer relação com uma posição prescritivista sobre a tradução, mas apenas se detém sobre a análise de regularidades no processo tradutório.

ALGUMAS DEFINIÇÕES NARRATOLÓGICAS MODERNAS

Entrando no âmbito da definição de diegese, ou narrativa na teoria literária moderna, destaque-se, inicialmente, o trabalho dos formalistas russos por ser um dos primeiros e dos principais movimentos na crítica literária do século XX a pensar sobre um maior rigor metodológico para os estudos literários; além disso, tal rigor também causou influência na crítica francesa (que será o foco de atenção nesta seção), principalmente devido ao trabalho de críticos de origem eslava radicados na França como Julia Kristeva e Tzvetan Todorov. No âmbito da narratologia, uma importante contribuição dos formalistas foi a delimitação dos conceitos de *fábula* e *trama*.

Um importante colaborador do formalismo russo e do círculo linguístico de Moscou nas primeiras duas décadas do século XX foi Boris Tomachevski. Em “*Temática*” (1976, p. 172-173), artigo que se detém sobre o processo de organização dos temas dentro de uma obra, Tomachevski define *fábula* como o conjunto de temas narrados em sua estrutura linear, numa ordem cronológica e causal, e como *trama* o próprio modo como os temas são dispostos e organizados na obra — o qual pode estar sujeito a uma variedade de recursos narrativos, como inversão, repetição etc. Essa distinção, embora produtiva em muitos sentidos — como no trabalho do folclorista Vladimir Propp (1976) com os contos populares russos, no qual delimitou e comparou estruturas essenciais desse tipo de narrativa, um princípio semelhante aos dos *mitemas* empregados por Lévi-Strauss (1975) —, suscita críticas, no entanto, por sua dicotomia e pela aparente superioridade ou anterioridade da fábula sobre a trama (BAKHTIN, 1999, p. 7; DERRIDA, 1979, p. 79).

O crítico estruturalista francês Gérard Genette (1972, p. 71) na introdução de sua obra *Figures III*, que trata especialmente da teoria narratológica, acrescenta um terceiro elemento a essa dicotomia ao considerar as acepções do termo francês *récit* — termo também polissêmico, que, entre outros sentidos possíveis, pode ser traduzido para o português como *narrativa*, *história* ou *relato*. Genette propõe três usos convencionais da palavra *récit*, que refletem o quanto a narrativa é compreendida de modo geral pela sociedade e pela crítica literária: (1) a acepção no sentido usual de enunciado narrativo, oral ou escrito, que estabelece uma relação — cronológica — entre uma cadeia de eventos; (2) o entendimento de *récit* como sucessão de eventos narrados, levando em conta não apenas a relação causal entre esses eventos, mas os recursos narrativos empregados; e (3), o evento — o ato

3 Eudoro de Souza (1911-1987) foi um filólogo e filósofo português, posteriormente radicado no Brasil, com várias obras publicadas especialmente sobre teatro, filosofia e mitologia grega. Sua tradução da **Poética** é uma das mais conhecidas em língua portuguesa.

4 Maria Helena da Rocha Pereira (1925-2017) foi uma classicista portuguesa, autora de uma vasta obra sobre diferentes aspectos da literatura e da cultura grega antiga.

5 Tradução minha. “the concomitant assumption that whatever their function and identity, these are constituted within that same culture and reflect its own constellation”.

— narrativo dentro do texto, não no sentido de ser enunciado por um emissor, mas no sentido de ser um relato *de algo*.

Genette (1972, p. 72), ainda, a fim de evitar ambiguidade, renomeia essas acepções respectivamente como (1) *récit*, (2) *histoire* e (3) *narration*, de modo que a *récit* (propriamente dita em sua nova classificação) se aproxima do conceito de fábula de Tomachevski (1976) — ou, segundo Genette, ao “significado” no sentido saussuriano —, a *histoire* à trama — ou ao “significante” —, e a *narration* ao próprio “ato narrativo produtor”⁶. A interação entre essas três categorias é o que o autor considera como o objeto de estudo da “análise do discurso narrativo”⁷.

Genette também adota e propõe reflexões sobre a definição de Tzvetan Todorov, a qual é apresentada no artigo “*Les catégories du récit littéraire*” (1966), de três principais categorias para analisar a narrativa literária, tomando a narrativa (*récit*) enquanto discurso (a palavra enunciada por um narrador para um leitor). Para Todorov, são essas três categorias: (1) a categoria relacionada ao tempo (*temps*), ou à relação entre o tempo da história e o do discurso — uma vez que o tempo do discurso é necessariamente linear e o da história é pluridimensional; (2) relacionada ao aspecto (*aspect*) da narrativa, ao aspecto em que é percebida pelo narrador — ou, ao aspecto das relações entre a voz do personagem (da história) e do narrador (do discurso); e (3) ao modo (*mode*) da narrativa, que se refere ao tipo de discurso empregado pelo narrador para transmitir a história (GENETTE, 1972, p. 74; TODOROV, 1966, p. 139-147).

A classificação de Todorov ajuda a perceber a quantidade de variáveis às quais o discurso narrativo está submetido. Dentre essas categorias, destaca-se ainda a classificação feita por Todorov (1966, p. 144) das duas principais distinções dos *modos* da narrativa. Para ele, os modos de narrativa podem ser divididos em *représentation* (representação — ligada ao discurso, ao drama, à história não *narrada*, mas encenada pelos personagens) e *narration* (narração — ligada à história, à crônica, ao relato do narrador enquanto testemunha que narra os acontecimentos). Tendo em vista esses conceitos de Todorov, Genette (1972, p. 75) ainda aproxima essa distinção à categoria de *distance* (distância) da crítica americana, a qual é dividida entre *showing* (“mostrar”, que se aproxima à *représentation* de Todorov) e *telling* (“narrar”, que se aproxima da *narration*). Genette (Ibid.) propõe também que as categorias de aspecto e modo de Todorov poderiam ser agrupadas em um grande grupo de “modalidades de representação ou graus de mimese”⁸. Essa proposta de categorização de Genette reflete o quanto diegese e mimese são compreendidas como polos opostos no fazer literário, uma visão que reflete (como se verá em seguida) a posição dos filósofos gregos; no entanto, para o crítico francês essa distinção é apenas uma das variáveis que afetam a narração.

Não se pretende aqui fazer uma ampla avaliação das visões contemporâneas dos conceitos relacionados à diegese, mas apenas apresentar a polissemia do conceito que envolve esse termo e as diferentes possibilidades de categorização, o que, como se verá a seguir, também contribui para a dificuldade de compreender os usos feitos pelos autores antigos.

CONSIDERAÇÕES ETIMOLÓGICAS DA PALAVRA *DIÉGESIS* E SEU CORRELATO *APAGGÉLLO* EM LÍNGUA GREGA

Faremos, agora, um breve percurso pelos usos do termo *diégesis* e seu correlato *apaggéllo* nas obras A República de Platão e Poética de Aristóteles. Ressalta-se que também são feitas algumas considerações de outras obras desses autores, a fim de melhor averiguar o funcionamento dos sentidos desses termos. Baseamo-nos, para esse fim, especialmente no recorte feito por Stephen Halliwell (2012), classicista britânico que possui uma ampla pesquisa sobre os usos de mimese e diegese na antiguidade.

O substantivo *diégesis* [διήγησις] é de surgimento recente se comparado ao verbo que lhe dá origem, *diegéomai* [διηγέομαι], sendo o uso do substantivo por Platão um dos mais antigos

⁶ Tradução minha. “*l’acte narratif producteur*”.

⁷ Tradução minha. “*l’analyse du discours narratif*”.

⁸ Tradução minha. “*modalités de représentation ou degrés de mimésis*”.

testemunhados. O verbo *diegéomai* inicialmente possuía o sentido de “liderar” ou “guiar”, destituído de conotação metalinguística. Dessa acepção primeira, podem ser percebidos desdobramentos para se referir ao ato de “fornecer um testemunho”, “expor”, “explicar” e conseqüentemente também ao ato de “narrar” (HALLIWELL, 2012). Esse sentido mais amplo começa a ser delimitado aparentemente a partir dos retóricos, que o utilizam para se referir, dentro do ambiente jurídico, à parte do discurso em que o litigante apresenta sua versão/narração dos eventos relevantes para o caso em juízo. Esse sentido pode ser percebido nas próprias falas de Platão (*Fedro* 266e) e Aristóteles (*Retórica* 1.1354b18; 3.1414a37-b15) que apresentam a *diégesis* como uma etapa da retórica do tribunal. Aparentemente, se seguirmos a consideração de Aristóteles (Poética 19.1456b8-19), já em Protágoras, filósofo/sofista ligeiramente anterior a Sócrates, a *diégesis* seria considerada como um “modo básico do discurso” [τὰ σχήματα τῆς λέξεως - τὰ *skhémata tēs léxeos*].

No diálogo *Fedro* (266e) de Platão, Sócrates apresenta uma estrutura padrão para a *diégesis* dentro desse tipo de discurso, com um posicionamento fixo, aparentemente relacionada ao testemunho, o relato das testemunhas, que lhe sucederia. Desse modo, esse sentido aproxima a *diegese* (o testemunho) do orador, com a das testemunhas, sendo a narrativa do orador corroborada pelas narrativas menores das testemunhas. Aristóteles, no capítulo 3 da *Retórica* (3.13 1414a37-b15), vai mais além, considerando a *diégesis* essencialmente e exclusivamente parte do discurso jurídico, como podemos acompanhar pelo excerto destacado:

νῦν δὲ διαιροῦσι γελοίως: διήγησις γάρ που τοῦ δικανικοῦ μόνου λόγου ἐστίν, ἐπιδεικτικοῦ δὲ καὶ δημηγορικοῦ πῶς ἐνδέχεται εἶναι διήγησιν οἷαν λέγουσιν, ἢ τὰ πρὸς τὸν ἀντίδικον, ἢ ἐπίλογον τῶν ἀποδεικτικῶν;

A divisão atual é risível, pois a *diegese* faz parte apenas do discurso forense [dikanikou]; como se aceitaria a *diegese* fazer parte, como dizem, do discurso epidítico e do discurso deliberativo (demogorikou)? Ou como uma refutação do oponente ou um epílogo dos [discursos] demonstrativos?⁹

Nesse recorte, Aristóteles apresenta a *diégesis* como parte característica própria e exclusiva do discurso forense, judiciário (*toû dikanikou mόνου λόγου* — “apenas do discurso forense”). Nesse enunciado, há uma divisão dos discursos em três tipos: (1) o discurso forense (próprio para o embate nos tribunais) — que exigiria a narrativa dos fatos em litígio, os quais, por sua vez, deveriam ser em seguida provados; (2) o discurso deliberativo (*demogórikos*), voltado para a exposição pública — como a de um político — para o povo (o *demos*, como evidenciado no radical do vocábulo); e (3) o discurso epidítico (vocábulo formado por *epi-* [sobre] e *deixis* [demonstração]), voltado para a declamação, exposição sobre um tema — como na função do poeta. O ponto central de Aristóteles parece ser de que a narrativa de fatos é tão peculiar ao discurso forense quanto a refutação de um adversário ou a apresentação de um epílogo em um discurso demonstrativo. Nesse sentido, podemos imaginar que o filósofo se refira, nesse caso, à narrativa linear de fatos como *diégesis* (como a *fábula* para os formalistas russos). Essa sua catalogação da *diegese* como algo propriamente jurídico pode também ter contribuído para a sua definição da *mimese* como base da tragédia (como se verá a seguir).

No entanto, para Platão, apesar da *diegese* também fazer parte do discurso jurídico, ela é o elemento essencial do fazer literário. No livro 3 de *A República* (392d1-6), em um momento do diálogo no qual questiona-se a natureza da produção do prosador e do poeta, Sócrates coloca a *diegese* como a base do fazer literário; na tradução de Maria Helena da Rocha Pereira (2001, p. 115) tem-se:

ἄρ' οὐ πάντα ὅσα ὑπὸ μυθολόγων ἢ ποιητῶν λέγεται διήγησις οὔσα τυγχάνει ἢ γεγονότων ἢ ὄντων ἢ μελλόντων;
τί γάρ, ἔφη, ἄλλο;
ἄρ' οὐκ οὐχί ἤτοι ἀπλῆ διηγήσει ἢ διὰ μιμήσεως γιγνομένη ἢ δι' ἀμφοτέρων περαίνουσιν;

— [...] Acaso tudo quanto dizem os **prosadores** e **poetas** não é uma **narrativa** de acontecimentos passados, presentes ou futuros?

— Pois que outra coisa poderia ser?

⁹ Tradução minha.

— Porventura eles não a executam por meio de simples narrativa, **através da imitação**, ou por meio de ambas? [Grifos meus]

Nesse enunciado, podemos perceber alguns elementos que demarcam o conceito de diegese empregado aqui por Platão. Temos inicialmente a predicação, embora dentro de um questionamento, de que “tudo quanto dizem os prosadores e os poetas” é *diégesis* (“narrativa”, na tradução de Rocha Pereira); ou seja, toda a produção poética e prosaica é diegese. A *diégesis* é também predicada por “acontecimentos passados, presentes ou futuros”, de modo que diegese está atrelada, isto é, condicionada à função de relatar — aparentemente de modo sequencial — fatos passados, presentes ou futuros.

Atendo-se ao segundo questionamento proferido por Sócrates, após a assertiva do interlocutor, vemos ainda surgirem três categorias subordinadas à *diégesis*, sendo elas, a “simples narrativa, através da imitação, ou por meio de ambas”. O fato dessa categorização estar designando “narrativa” (*diégesis*) destaca um aspecto importante: a *mimesis* (“imitação”, na tradução de Rocha Pereira) não ocorre por si só, sendo mais propriamente uma forma de diegese que ocorre através da mimese, o que é reforçado pela preposição *dia* — utilizada em grego —, que possui mais propriamente o sentido de “por meio de”, “através de”.

Já na célebre passagem da **Poética** (1449b24-27), em que há a definição de tragédia atrelada à mimese, é utilizado o substantivo *apaggelia* [ἀπαγγελία], derivado do verbo *apaggello* [ἀπαγγέλλω], para denotar a ação de narrar, provavelmente com uma nuance em relação ao sentido de *diégesis* utilizado pelo filósofo no excerto anterior — relacionado ao discurso jurídico. Na tradução de Eudoro de Souza (1994, p. 110), a tragédia é então definida como:

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου καὶ φόβου περιαινύουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

É pois a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por **narrativa**, mas mediante actores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. [Grifos meus]

Nessa passagem, pela oposição feita entre a *apaggelia* (traduzida como “narrativa” por Eudoro de Souza, assim como Rocha Perreira havia utilizado anteriormente para *diégesis*) e a ação dos atores, é possível perceber um uso diferente desse substantivo em relação ao uso anterior de *diégesis*. Não é possível propor uma definição concreta para o uso de *apaggelia* nessa passagem por falta de maiores esclarecimentos por parte de Aristóteles, porém por ela ser caracterizada por ele como uma oposição tanto à “imitação de uma ação” (pois esta não pode ser realizada através da *apaggelia*), quanto à ação dos atores, sendo assim, pode estar relacionada à narrativa em primeira pessoa ou à estrutura narrativa.

Consideremos, portanto, a etimologia do verbo *apaggello*, que dá origem à *apaggelia*, também utilizado para denotar narração, às vezes com um sentido intercambiável com o de *diégesis*. As ocorrências mais antigas de *apaggello* mostram um vínculo com o relato feito por emissários ou mensageiros que precisavam descrever ou narrar eventos¹⁰. Assim, nesses usos iniciais, *apaggello* se aproxima do vocábulo *histor* [ἵστωρ], que dá origem à palavra *história* em língua portuguesa. Segundo o *Dictionnaire Étymologique de la Lang Grec* de Pierre Chantraine (1999, p. 779), inicialmente, *histor* estava ligado à percepção visual, sendo o agente do verbo *oída* (οἶδα) — “saber”/“conhecer”, no sentido de conhecer por percepção, diferente de *epistème*, relacionada ao saber enquanto atividade cognitiva. Assim, *histor* passou a ter o sentido de aquele “que sabe por ter visto ou aprendido”¹¹, podendo ter também o sentido de “testemunha” ou, mais frequente, de “árbitro”. Nesses últimos sentidos, a atividade do *histor* se aproxima da *diégesis*, se pensarmos nos

10 Cf. *Iliada* 9.626

11 “celui qui sait pour avoir vu ou appris” (CHANTRAINE, 2000, p. 779).

sentidos relacionados ao uso desse termo para o discurso jurídico. Contudo, no discurso jurídico, o orador não seria ele próprio uma testemunha, mas alguém que infere uma narrativa (através da *epistème*) a partir dos relatos das testemunhas.

Passemos, assim, para outro recorte (I448a19-24) da **Poética** de Aristóteles, que utiliza o verbo *apaggéllo*. Essa passagem encontra-se em um ponto do texto no qual já foi delimitado o papel da mimese como central para a tragédia e passa-se, então, à delimitação das diferenças entre os seus diferentes tipos. O trecho corresponde à descrição do último tipo, o da diferença de mimese pelo *modo* como é executada, o qual é descrito na tradução de Eudoro de Souza (1994, p. 105-106) como:

ἔτι δὲ τούτων τρίτη διαφορὰ τὸ ὡς ἕκαστα τούτων μιμήσαιο ἂν τις. Καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμῆσθαι ἔστιν ὅτε μὲν **ἀπαγγέλλοντα**, ἡἕτερόν τι **γιγνόμενον** ὥσπερ Ὀμηρὸς ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ **μεταβάλλοντα**, ἢ **πάντας ὡς πρῶτοντας καὶ ἐνεργοῦντας** †**τοὺς μιμουμένους**†. Ἐν τρισὶ δὴ ταύταις διαφοραῖς ἡ μίμησις ἔστιν, ὡς εἶπομεν κατ’ ἀρχάς, ἐνοῖς τε <καὶ ᾧ> καὶ ὧς.

Há ainda uma terceira diferença entre as espécies [de poesias] imitativas, a qual consiste no modo como se efectua a imitação. Efectivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objetos, quer na **forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca)**, quer **mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas**. Consiste pois a imitação nestas três diferenças, como ao princípio dissemos — a saber; segundo os meios, os objetos e o modo.

No enunciado em questão, a categoria de “modo” é dividida em duas designações: no modo “narrativo” (denominado pelo verbo *apaggéllo*) e no modo “mediante todas as pessoas imitadas”, que seria um modo de imitação pura. Vemos aqui uma influência direta dessa definição na categoria de modo de Todorov (1996), com a diferença que para Todorov a base da *récit* (da narração) é o discurso. Para o modo narrativo de Aristóteles, temos ainda duas sub-categorias, sendo a primeira a imitação que se faz “assumindo a personalidade de outros” e a segunda a que se faz “na própria pessoa”. Assim, o poeta no modo narrativo pode valer-se também da personalidade de outros — tal como no outro modo mimético, no qual é realizada “mediante todas as pessoas imitadas”—, contudo, a subcategoria narrativa é exemplificada pela oração “como o faz Homero”, tornando assim necessária a voz central do poeta (e a alternância dessa voz com a dos personagens) para se caracterizar como no modo narrativo de mimese. Contribuí para esse sentido a escolha lexical, em grego, do verbo *gígnomai* [γίγνομαι] para se referir à mudança de personalidade no modo narrativo, que é traduzido por Eudoro de Souza como “assumir”, mas possuindo em grego ainda um sentido primário de “tornar-se”. Desse modo, enquanto no modo narrativo o poeta “torna-se”/“vem a ser” outras pessoas (mantendo a sua própria), no modo mimético “mediante todas as pessoas imitadas”, as outras pessoas, personalidades, são diretamente imitadas/representadas (*mimouménous* — do verbo *miméomai* proveniente de *mímesis*) de modo que se apaga a voz do poeta. A segunda subcategoria do modo narrativo, mais simples, é aquela em que o enunciador utiliza sempre a sua própria voz; ou seja, há apenas a voz do narrador. Lembra-se aqui, que todos esses modos são atravessados pela imitação, dessa forma, mesmo o modo narrativo é apenas narrativo enquanto um modo de *mímesis*.

Embora até aqui Aristóteles tenha utilizado apenas *apággello* e *apaggélia* para se referir à narração, no recorte seguinte (**Poética** I459a17-21), do capítulo 23, no qual são descritas as similaridades das leis que regem a épica e a tragédia, é apresentada uma categoria semelhante à anterior, porém agora utilizando o adjetivo *diegematikós* (proveniente de *diégesis*), em uma construção traduzida por Eudoro de Souza como “imitação narrativa” [*tes diegematikés ... mimetikés*], para a qual não parece haver uma dissociação em relação ao uso anterior de *apaggéllo*:

περὶ δὲ **τῆς διηγηματικῆς** καὶ ἐν μέτρῳ **μιμητικῆς**, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι δραματικοὺς καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἵν’ ὥσπερ ζῶον ἐν ὅλον ποιητὴν οἰκειάν ἡδονήν.

Quanto à **imitação narrativa** e em verso, é claro que o mito deste gênero poético deve ter uma estrutura dramática, como o da tragédia; deve ser constituído por uma ação inteira e

completa, com princípio, meio e fim, para que, una e completa, qual organismo vivente, venha a produzir o prazer que lhe é próprio. [Grifos meus]

Considera-se, assim, esse excerto como uma reescrituração do modo narrativo de imitação, primeiramente, pela sua associação com o verso (tal qual anteriormente o modo narrativo se relacionava ao exemplo homérico), assim como pela sua oposição à tragédia (que se enquadra no modo de imitação “mediante todas as pessoas imitadas”). Observa-se também que embora os grupos “da imitação narrativa e em verso” sejam distintos da tragédia, ainda assim sua estrutura (dentro da qual podemos incluir a mimese) é fundamental para os gêneros literários de modo geral. Outro excerto, do capítulo 24 da **Poética** (1459b23), trata a poesia épica como eminentemente narrativa; na tradução de Eudoro de Souza (1994, p. 140) temos:

ἔχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολὺ τι ἢ ἐποποιία ἴδιον διὰ τὸ ἐν μὲν τῇ τραγῳδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα πολλὰ μέρη μιμῆσθαι ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον: ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ διὰ τὸ διήγησιν εἶναι ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὅφ' ὧν οἰκείων ὄντων αὐξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος.

Na tragédia não é possível representar muitas partes da ação, que se desenvolvem no mesmo tempo, mas tão somente aquela que na cena se desenrola entre os atores; mas na epopeia, **porque narrativa**, muitas ações contemporâneas podem ser apresentadas, ações que, sendo conexas com a principal, virão acrescer a majestade da poesia.

Em uma comparação com a designação de fábula e trama, percebe-se que a *diégesis* utilizada aqui (traduzida também como “narrativa” por Eudoro de Souza) não é considerada apenas como “fábula” para Aristóteles, mas leva em conta também elementos da “trama”, considerando, por exemplo, a possibilidade do poeta épico poder narrar diferentes temporalidades ou diferentes acontecimentos de um mesmo recorte temporal. Desse modo, dadas as devidas diferenças, Aristóteles considera que diferentes variáveis podem afetar o discurso narrativo (“diegético”), algo semelhante com as categorias de estudo da *récit* propostas por Todorov (1966). Destaca-se, contudo, que a expressão traduzida por Eudoro de Souza como “porque narrativa”, no entanto, é construída, em grego, acompanhada pela preposição *dia* — “através”. Assim, denota-se que a *diégesis* da epopeia não é puramente narrativa, mas uma imitação *através* da narrativa.

Na **Poética** (1456b), Aristóteles faz ainda um outro uso de *diégesis* que aparentemente destoa dos demais vistos anteriormente ao fazer uma breve descrição dos modos de elocução, incluindo entre eles a *diégesis*; como pode-se acompanhar a seguir, a partir da tradução de Eudoro de Souza (1994, p. 131):

τῶν δὲ περὶ τὴν λέξιν ἐν μὲν ἐστὶν εἶδος θεωρίας τὰ σχήματα τῆς λέξεως, ἃ ἐστὶν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικῆν, οἷον τί ἐντολή καὶ τί εὐχή καὶ διήγησις καὶ ἀπειλή καὶ ἐρώτησις καὶ ἀπόκρισις καὶ εἴ τι ἄλλο τοιοῦτον.

Quanto à elocução, há uma parte dela, constituída pelos respectivos modos, cujo conhecimento é próprio do actor e de quem faça profissão dessa arte, que consiste em saber o que é uma ordem ou uma súplica, uma **explicação**, uma ameaça, uma pergunta, uma resposta, e outras que tais. [Grifo meu]

Nessa passagem, Aristóteles apresenta diferentes modos de elocução, dos quais uma parte se refere aos elementos de oralidade que configuram um discurso enquanto comando, súplica, e outra às implicações reais do discurso. O termo traduzido aqui por “elocução” por Eudoro de Souza é *lékseos* (λέξεως), que possui sua origem no verbo *lego* (λέγω), falar, o qual é compreendido muitas vezes como uma oposição à *práxis* (ação). Este não parece ser inteiramente o caso no enunciado de Aristóteles, uma vez que essa parte da elocução depende da ação — no caso, da atuação do ator.

Salienta-se também que, aqui, Eudoro de Souza propõe uma tradução diferente para *diégesis*, traduzindo-a por *explicação*. Essa escolha tradutória pode ser motivada pela busca por uma diferenciação entre a diegese enquanto narrativa — estrutura textual — e a diegese enquanto modo de elocução — enquanto traço da oralidade. É incerto, porém, se essa distinção é tão bem definida

em Aristóteles — se ele considera que, de fato, há diferentes “diegeses” de acordo com a função ou se a diegese é uma categoria que perpassa diferentes funções textuais.

Regressando à Platão, em **A República** (396c), há um problema semelhante ao anterior, em uma ocorrência conjunta de *diégesis* e *apaggéllo* em um mesmo enunciado, o qual, na tradução de Maria Helena da Rocha Pereira (2001, p. 122), assim se apresenta:

ὁ μὲν μοι δοκεῖ, ἦν δ' ἐγώ, μέτριος ἀνὴρ, ἐπειδὴν ἀφίκηται ἐν τῇ διηγῆσει ἐπιλέξιν τινὰ ἢ πρᾶξιν ἀνδρὸς ἀγαθοῦ, ἐθελήσειν ὡς αὐτὸς ὢν ἐκεῖνος ἀπαγγέλλειν καὶ οὐκ αἰσχυνεῖσθαι ἐπὶ τῇ τοιαύτῃ μιμήσει, μάλιστα μὲνμιμούμενος.

O homem que julgo moderado, quando, **na sua narrativa**, chegar à ocasião de contar um dito ou feito de uma pessoa de bem, querará **expressar-se** como se fosse o próprio, e não se envergonhará dessa imitação, sobretudo ao reproduzir actos de firmeza e bom senso do homem de bem. [Grifos meus]

Nesse enunciado, percebe-se a distinção dos conceitos, traduzidos por “narrativa” e por “expressar-se”, sendo a “narrativa” (*diégesis*) a produção feita pelo homem moderado (no caso, o poeta ou prosador), e o “expressar-se” (*apaggéllo*) a expressão daquele que é representado, da “pessoa de bem” que o poeta procura emular. Assim, nesse contexto, estabelece-se uma gradação entre os termos, estando a *diégesis* relacionada ao âmbito da ficção, produção, do poeta; enquanto *apaggélo* remete ao contexto real de uso da língua.

Embora Platão destaque a diegese como base da produção literária, em **A República** (394b) também aparece o termo *apaggelía*, que é apresentado como parte fundamental da poesia lírica. A tradução de Maria Helena da Rocha Pereira (2001, p. 118) traz:

ἡ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν, ὥσπερ σὺ λέγεις, τραγωδία τε καὶ κωμῳδία, ἡ δὲ δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ—εὐροῖς δ' ἂν αὐτὴν μάλισταάπου ἐν διθυράμβοις— ἡ δ' αὖ δι' ἀμφοτέρων ἐν τε τῇ τῶν ἐπῶν ποιήσει, πολλαχοῦ δὲ καὶ ἄλλοθι, εἴ μοι μανθάνεις.

[...] que em poesia e em prosa há uma espécie que é toda **de imitação**, como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra, **de narração** pelo próprio poeta — é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outras ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopeia e de muitos outros géneros, se estás a compreender-me. [Grifos meus]

Há aqui uma distinção entre os gêneros imitativos, a tragédia e a comédia, e os gêneros narrativos (através de *apaggelía*), como o gênero ditirâmico — geralmente considerado parte da poesia lírica. Convém destacar que embora a tradução utilize a preposição “de” com o sentido de ligação e restrição entre as espécies de poesia e prosa e as suas características imitativa ou narrativa, na construção em grego utiliza-se novamente a preposição *διὰ* [διὰ], “através”, “por meio de”. Assim, podemos pensar nessas espécies de poesia e prosa não como restritivamente imitativas ou narrativas, mas como textos produzidos essencialmente por meio da *diégesis*, mas atravessados pela imitação ou pela narrativa (*apaggelía*).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendeu-se neste trabalho apresentar um breve panorama da diversidade de usos e sentidos para o termo *diégesis* (e seu correlato) na obra de Platão e Aristóteles. Nos excertos platônicos, pode-se perceber uma centralidade da diegese como elemento essencial da prática poética e prosaica, havendo uma subordinação dos modos miméticos ao elemento narrativo. De modo contrário, percebe-se uma inversão dessa posição na obra aristotélica, a qual influenciou consideravelmente a teoria literária posterior, na qual a mimese assume esse papel central da atividade poética, estando a diegese subordinada a ela, enquanto um de seus modos. Quanto à relação entre a teoria moderna e a antiga, podemos observar o quanto a oposição entre diegese e mimese continua repercutindo na crítica contemporânea, a qual, no entanto, evita atribuir superioridade de um conceito sobre o outro e traz outros problemas e categorizações que influenciam a nossa leitura dos textos antigos.

Com relação às traduções, em uma abordagem descritivista, percebe-se que há uma regularidade no uso do vocábulo “narrativa” por ambos tradutores para a tradução tanto de *diégesis* quanto de *apaggéllo/apaggélia*, quando essa narrativa se refere mais propriamente ao relato linear de acontecimentos, como o conceito de *fábula* de Tomachevski, com a importante exceção, porém, da passagem 1459b23 da **Poética** em que Eudoro de Souza utiliza “narrativa” para remeter ao relato que comporta diferentes temporalidades (como a *trama*). No entanto, são utilizados vocábulos diferentes para traduzir sentidos que aparentemente destoam da narrativa enquanto uma estrutura textual, como “explicação”, para o sentido de *diégesis* enquanto modo de elocução, empregado por Eudoro de Souza (1994); e, quando ambos os termos em grego (*diégesis* e *apaggéllo*) foram utilizados na mesma oração, percebe-se que Maria Helena da Rocha Pereira optou por privilegiar *diégesis* enquanto “narrativa”. Desse modo, dentro desse recorte bastante limitado de traduções, pode-se observar que o termo “narrativa” assume uma posição central para a transmissão do conceito de diegese em língua portuguesa no sentido de estrutura textual.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndice de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1994. 4 ed.
- BAKHTIN, M. **Problems of Dostoevsky's Poetics**. Editado e traduzido por Caryl Emerson. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1999. 8 ed.
- CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire Etymologique de la Langue Grec: Histoire des Mots**. Paris: Klincksieck, 1999.
- DERRIDA, J. *Living On — Border lines*. In: **Deconstruction and Criticism**. London/Henley-on-Thames: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1979.
- GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- HALLIWELL, Stephen. *Diegesis — Mimesis*. In: HÜHN, Peter et al. **The Living Handbook of Narratology**. Hamburg: Hamburg University, 2012. Disponível em: <<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/36.html>>. Acesso em: 24 jul. 2019.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- LIDDELL, Henry George. SCOTT, Robert. **A Greek-English Lexicon. revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie**. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1940. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/resolveform>>. Acesso em: 23 jul. 2019.
- PLATÃO. **A República**. Introdução, Tradução e Notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. 9 ed.
- PROPP, V. As transformações dos contos fantásticos. In: Toledo, D. O. (Org.) **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Tradução Porto Alegre: Editora Globo, 1976. p. 245-270
- TODOROV, Tzvetan. *Les catégories du récit littéraire*. **Communications**, 8, p. 125-151, 1966. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120>. Acesso em 21 jul. 2019
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: Toledo, D. O. (Org.) **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Tradução Porto Alegre: Editora Globo, 1976. p. 169-204
- TOURY, G. **Descriptive Translation Studies - and beyond**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.

QUINTA PARTE
MINORIAS, DIÁSPORAS,
FRONTEIRAS E TRADUÇÃO
CULTURAL

O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (TEN), UM “ENTRE-LUGAR” NA CENA TEATRAL BRASILEIRA DO SÉCULO XX: PENSANDO O TEATRO DE ABDIAS DO NASCIMENTO A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA DECOLONIAL

El teatro experimental del negro (TEN), un “entre-lugar” en la escena brasileña del teatro del siglo XX: pensando el teatro de Abdias do Nascimento desde una perspectiva decolonial

Acevesmoreno Flores Piegaz¹

Resumen: Este ensayo tiene como objetivo investigar y reflexionar sobre el lugar del **Teatro Experimental del Negro (TEN)** en la escena teatral brasileña. Pensando en la experiencia artística del teatro negro inaugurado por Abdias do Nascimento y sus pares en 1944 como un entre-lugar - nel teatro brasileño y la lucha de los movimientos sociales negros en las dos mitades del siglo XX, hasta el exilio de su creador en 1968, Intentamos comprender los impactos y las contribuciones de **TEN** al movimiento de resistencia cultural y política. El término negro se entiende aquí como "una configuración histórico-social" (Rufino, 2014, p. 26) a partir del cual los brasileños negros construyeron su identidad y fueron identificados por una sociedad que afirmaba ser blanca. El **Teatro Experimental del Negro** como precursor del movimiento teatral de lo que hoy se llama **Teatro Negro** inauguró otra "dimensión" del teatro, otra perspectiva estética, con nuevas miradas, voces y acciones sobre el mundo, elaborando otro tejido epistemológico alrededor de la escena teatral Brasileña. La propuesta de Abdias do Nascimento es un precursor del **Teatro de los oprimidos** de Augusto Boal, con el que trabajó. Los objetivos de este grupo fueron más allá de colocar al artista negro en el "escenario" de carácter inclusivo, guiado por un ambicioso camino de reunir el teatro como arte y acción política para promover el desarrollo de la ciudadanía plena de la población negra brasileña. En el contexto histórico del Brasil del siglo XX, con un racismo estructural que negó la escolarización de la gran masa de la población negra del país, las acciones de afirmación de la identidad negra desarrolladas por el **Teatro Experimental del Negro** establecieron una relación inseparable entre el teatro, la acción política y la política educativa, por lo que se cruzaron bastante amalgamados. La preocupación constante de **TEN** era la formación de nuevas generaciones de afrobrasileños, haciendo del teatro un territorio de arte y lucha social.

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras, na área de Estudos de Literatura, na linha Pós-colonialismo e identidades. E-mail: <ace.cenicass@gmail.com>.

Palabras-Clave: *Teatro Experimental del Negro; Abdias do Nascimento; entre-lugar; teatro brasileño; identidad.*

Resumo: Este ensaio pretende investigar e refletir sobre o lugar do **Teatro Experimental do Negro (TEN)** na cena teatral brasileira. Pensando a experiência artística do teatro negro inaugurado por Abdias do Nascimento e seus pares em 1944 enquanto um *entre-lugar* tanto no teatro brasileiro, quanto na luta dos movimentos sociais negros nas duas metades do século XX, até o exílio de seu criador em 1968, buscou-se compreender quais os impactos e as contribuições do **TEN** para o movimento de resistência cultural e política. O termo negro é entendido aqui como “uma configuração histórico-social” (Rufino, 2014, p. 26) a partir da qual brasileiros negros construíram sua identidade e foram identificados por uma sociedade que se pretendia branca. O **Teatro Experimental do Negro** enquanto movimento teatral precursor do que hoje se convencionou chamar de **Teatro Negro** inaugurou outra “dimensão” do teatro, outra perspectiva estética, com novos olhares, vozes e ações sobre o mundo, elaborando outra tessitura epistemológica acerca da cena teatral brasileira. A proposta do Abdias do Nascimento é precursora do **Teatro do Oprimido** de Augusto Boal, com o qual trabalhou. Os objetivos deste grupo desdobraram-se além do de colocar o artista negro no “palco”, de caráter inclusivo orientou-se numa ambiciosa senda de fazer caminharem juntos o teatro enquanto arte e a ação política na promoção para o desenvolvimento da plena cidadania da população negra brasileira. No contexto histórico do Brasil do século XX, com um racismo estrutural que negou escolaridade a grande massa da população negra do país, as ações de afirmação da identidade negra desenvolvidas pelo **Teatro Experimental do Negro** estabeleceram uma indissociável relação entre teatro, ação política e políticas de educação, assim estas se entrecruzaram de forma bastante amalgamada. O **TEN** teve como preocupação constante a formação das novas gerações de afro-brasileiros, fazendo do teatro um território de arte e luta social.

Palavras-Chave: **Teatro Experimental do Negro; Abdias do Nascimento; entre-lugar; teatro brasileiro; identidade.**

INTRODUÇÃO

Nos últimos dois séculos, o campo do teatro no ocidente, assim como as demais Artes, foi palco de transformações significativas que alteraram a cena teatral desde o papel do dramaturgo até o do ator. Entre elas, destacamos aqui o surgimento do encenador como artífice do teatro do século XX e a emergência dos coletivos artísticos nos últimos trinta anos como forma de repensar o fazer teatral. Do naturalismo, passando pelas vanguardas históricas do século XX e chegando ao advento da cena pós-dramática contemporânea, a escrita para o teatro trouxe à cena as constantes mudanças que o ocidente enfrentou, desde a revolução industrial à revolução digital, numa trajetória em que muitos paradigmas que pareciam intransponíveis foram superados.

Em linhas gerais, no Brasil não foi diferente, ainda que guarde suas particularidades. O país teve uma singular trajetória política, pois, em menos de cinquenta anos, passou da condição de colônia ultramarina, para reino unido e, então, a império. Como uma colônia europeia recém-emancipada, no início do século XIX, buscou sua imagem nos reflexos dos “espelhos” das culturas portuguesa, francesa e inglesa como referências desejáveis. A Arte em suas múltiplas linguagens foi marcada pela indelével missão francesa que aportou aqui anos antes da independência para dar um verniz civilizatório ao exílio de Dom João VI nos aceitáveis padrões europeus. Após o rompimento político e econômico com a metrópole e a instauração do império brasileiro, o traço imperialista que deu contorno a toda a burocracia estatal e seus agentes orientou a política externa, fez emergir uma elite dominante — da aristocracia dos trópicos a uma burguesia ruralista e/ou financeira — e foi hegemonicamente branco nas Artes. O teatro não foi exceção à regra.

Posteriormente, o século XX viu emergir outros contextos teatrais e outras narrativas cênicas não tão alinhadas com as tendências tradicionais. O **Teatro Experimental do Negro (TEN)** surge a partir dessa abertura e inaugura a cena negra nos palcos brasileiros. Dessa forma, instaura o pensar, a

partir do teatro, sobre o brasileiro negro enquanto enunciado e enunciador da cena dramática, enquanto cidadão e agente de uma mudança sem precedentes na história teatral brasileira: nasce um teatro negro no Brasil.

O termo Teatro Negro, neste ensaio, refere-se ao conjunto de manifestações espetaculares cuja tessitura dramática está ancorada em matriciamentos culturais africanos ressignificados nas produções cênicas de grupos e coletivos teatrais cujos promotores são artista negros. É justamente desse acontecimento na cena nacional que trata este ensaio, apresentando e refletindo sobre O **Teatro Experimental do Negro** na cena teatral brasileira como resistência cultural; o teatro negro enquanto um lugar de fala pós-colonial.

A CENA NEGRA E A QUESTÃO DA IDENTIDADE

A identidade cultural no Brasil é ainda, após cinco séculos, uma questão premente e, certamente, o estado nunca esteve omissos em determinar contornos étnicos e culturais hegemônicos, desde as origens da política de branqueamento no século XIX até os dados estatísticos sobre violência policial contra jovens negros no país na última década, bem como nas inúmeras manifestações explícitas de racismo no pleito eleitoral brasileiro de 2018. Indígenas, quilombolas, população negra e mestiça viram-se diante de uma emergência ideológica que tece relações de negação do racismo estrutural, desqualificando os avanços e as conquistas recentes no campo social e cultural decorrentes de políticas de reparação implementadas pelos governos de centro-esquerda e esquerda nas últimas duas décadas.

No sentido contrário, da afirmação da face negra brasileira nasceram os movimentos negros, que chegaram aos dias atuais com forte resistência de setores da sociedade brasileira que lançam mão de toda sorte de artifícios para falseá-la, seja através da tardia abolição da escravatura ou até dos mais infames discursos racistas presentes hoje nas redes sociais daqueles que desesperadamente reclamam o acato ao já esvaziado mito da democracia racial de uma era modernista. O racismo acabou por criar distorções que fizeram que na “América Ibérica, os cruzamentos entre europeus e negros constituíam objeto de tamanha classificação que se instituiu uma espécie de ‘sistema pigmentocrático bastante complexo’” (FERRO, 2004, p. 31). Neste sentido, é importante considerar que “a identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação” (BAUMAN, 2005, p. 84) e, portanto, uma necessidade de sobrevivência cultural.

Na cultura brasileira dos séculos XIX e XX, o lugar do negro tem oscilado numa ambiguidade entre o protagonismo na cultura popular — nas festas religiosas e profanas, na música e danças populares e no artesanato, por exemplo — e a quase invisibilidade nos outros circuitos culturais e na produção cultural que a eles se destinam.

A luta empreendida pelos movimentos negros por uma maior representatividade e participação da população brasileira negra na política e nos rumos da sociedade se inicia ainda na primeira metade do século XX e vem ganhando cada vez mais intensidade, em uma jornada que implica variadas frentes, dos direitos sociais básicos à plena identidade cultural negra, e, neste sentido, vem afirmando o conceito de negritude, que está associado “a uma ‘personalidade cultural’ própria” (GADEA, 2013, p. 79).

Não diferente parece ser sido o lócus reservado a estas questões nas instituições universitárias brasileiras, que recentemente começaram a abrigar e promover estudos que incluem os brasileiros da diáspora como protagonistas. Esse movimento é importante para entender o quão vital é esta possibilidade para a própria construção do conhecimento sobre a nossa identidade; neste aspecto, são fundamentais as palavras de Said quando defende o espaço universitário como lugar de investigação, na introdução de sua obra *Cultura e imperialismo*:

Ao escrevê-lo, eu me vali do espaço utópico ainda proporcionado pela universidade, que, a meu ver, deve permanecer como um local em que se investigam, se discutem e se refletem essas questões vitais. Tornar-se um local para a imposição ou solução de questões políticas e sociais seria eliminar a função da universidade e transformá-la num anexo de qualquer partido político que esteja no poder. (SAID, 2011, p. 27)

É de suma importância a promoção desse espaço institucional que não se move em função do mercado, pois na maioria dos casos este se presta muito a referendar um discurso hegemônico, mesmo em campos da arte e da cultura.

Nas imagens da cultura visual que emergem do Cinema, das Artes Visuais e do Teatro na sociedade brasileira de hoje, a invisibilidade do brasileiro negro na produção e na recepção parece ser ainda uma tônica silenciosa que se assemelha a uma espécie de “reserva de mercado” de uma cultura branca, tanto das instituições públicas quanto das privadas.

A mídia brasileira, majoritariamente nas mãos da iniciativa privada, contribuiu nos últimos cinquenta anos de forma determinante para levar às “telinhas e telonas” do país uma produção audiovisual que deu sustentação a esta não oficial “política de invisibilidade” do outro, no caso o brasileiro negro. Uma proliferação de narrativas naturalizou o lugar do negro e do branco no drama teatral e social. Assim, aqueles que de múltiplas formas estão no controle da produção e difusão das imagens asseguram um discurso hegemônico e estabilizador em muito distorcido, mas efetivamente eficaz. Concomitante a esse processo da dinâmica mídia/sociedade, soma-se outra questão extremamente importante: “a cultura em que crescemos nunca é realmente ‘visível’ — é tomada como dada, de sorte que suas pressuposições são percebidas como autoevidentes” (WAGNER, 2012, p. 43). O branco naturalizou-se também como único protagonista na cena teatral brasileira, numa visibilidade não contestada até o advento do **Teatro Experimental do Negro (TEN)** que além de grupo teatral converteu-se num coletivo de ação cultural.

O teatro no Brasil, a partir do **TEN**, revelou-se como espaço de luta e resistência à política deliberada de branqueamento promovida pelo estado brasileiro, cuja origem remonta o segundo império. Essa política foi ganhando novos contornos e nuances com as sucessivas mudanças de regime político que o país enfrentou desde a primeira república, posteriormente no Estado Novo de Getúlio Vargas, após a Segunda Guerra Mundial, e durante a Ditadura Militar de 1964-1985.

Homi K. Bhabha, citando Franz Fanon, ao trazer suas credenciais teóricas e as tradições que orientam sua escrita na introdução do ensaio **A questão do “Outro”, diferença, discriminação e o discurso do colonialismo**, já destaca a emergência de *repensar*; a partir deste autor e de Edward W. Said, os deslocamentos necessários para entender o Outro na contemporaneidade: “[...] no que diz respeito à linguagem do inconsciente, como emerge no psicodrama grotesco da vida cotidiana nas sociedades coloniais, requerem um repensar das formas e forças de ‘identificação’ segundo operam no limite de uma autoridade cultural” (BHABHA, 2013, p. 178). Essas *formas e forças de identificação* que emergem no contexto ordinário das relações pessoais trazem em suas gêneses discursos naturalizados, fixos e amplificados nos contextos culturais e sociais.

TEN, OUTROS PROTAGONISTAS NA CENA TEATRAL BRASILEIRA

A encenação no Brasil do século XX passou por inúmeras transformações, não apenas influenciada e reproduzindo o modelo ocidental de teatro, como também propondo estéticas, práticas e debates sobre a recepção da linguagem teatral, redefinindo constantemente quem serão seus agentes proponentes e seus espectadores. A busca por um teatro popular, revolucionário e/ou libertário, inaugurada pelo encenador russo Vsevolod Meyerhold² (1998), se amplia com o trabalho do dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht³, que se propõe a um distanciamento crítico, avesso à hipnose emocional do drama burguês em voga naquele momento. Muito antes de Augusto Boal⁴ conceber o **Teatro do Oprimido** na década de 1970 e levar o teatro para ruas, fábricas e movimentos

² Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874–1940), ator, diretor e teórico do teatro da primeira metade do século XX. Foi um dos mais destacados encenadores do teatro político desenvolvido na Rússia nesse período.

³ Eugen Bertholt Friedrich Brecht (1898–1956), dramaturgo, teórico do teatro, escritor, poeta e um dos mais importantes encenadores do século XX. Ficou mundialmente conhecido por sua companhia, o Berliner Ensemble. Marxista, foi um ferrenho crítico do sistema capitalista e orientou sua obra na proposta de um teatro dialético.

⁴ Augusto Pinto Boal (1931 - 2009), encenador brasileiro, dramaturgo, ensaísta, teórico e fundador do Teatro do Oprimido, considerado internacionalmente como um grande expoente do teatro contemporâneo pelo seu trabalho dentro e fora do Brasil. Seu teatro se pauta pelo viés da ação social, com vistas à emancipação política.

sociais, dois afro-brasileiros contemporâneos a Brecht, o carioca Abdias do Nascimento fundava junto com Aguinaldo Camargo, José Herbel e Tibério e Teodorico dos Santos, em 1944 o **Teatro Experimental do Negro (TEN)**, em 1944 na cidade do Rio de Janeiro. O primeiro grupo de teatro criado e gerido por artistas negros atuou muito além do palco e do caráter de entretenimento, engajando-se politicamente e socialmente na busca pela construção de uma cena teatral e social em que o negro fosse protagonista não só da cena, mas também da história.

O **TEN** enquanto proposta estética e política deu voz, corpo e protagonismo à cena negra — trouxe luz a um debate sobre o racismo no teatro, da dramaturgia à encenação, com seus clichês e preconceitos no lugar reservado a atores e atrizes brasileiros negros nas produções nacionais. Nesse viés, o **TEN** se impôs no cenário cultural do Brasil não através da concessão de espaços pelo establishment, mas ao contrário, pelo corajoso enfrentamento, pois a “cultura é tornada visível pelo choque cultural” (WAGNER, 2012, p. 54).

Dessa emergência nasce uma dramaturgia cujos protagonistas têm cores de outros matizes, mais plural em seus lugares de fala e apresentando outros vieses semânticos. Uma dramaturgia negra emerge como resistência cultural em reação ao racismo institucional e naturalizado nos discursos culturais e narrativas cênicas comuns na primeira metade do século XX, que afirmavam uma hegemonia branca através da invisibilidade de personagens negros e/ou sua estereotipia — considerando que o estereótipo “é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido” (BHABHA, 2013, p. 105).

Este grupo teve uma forte atuação entre 1944 e 1968 e foi o primeiro no país a colocar em pauta a questão da presença e do protagonismo do negro no teatro brasileiro, em suas múltiplas dimensões. Não se concebia um ator negro protagonizando um drama; quando muito, era “naturalmente” aceito para atuar em comédias em papéis de condição subalterna estereotipada. Como assinala Bhabha, o estereótipo é

uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais. (BHABHA, 2013, p. 117)

O resultado dessa fixidez se multiplica exponencialmente numa teia de representações, pois “como forma de crença dividida e múltipla, o estereótipo requer, para uma significação bem sucedida, uma cadeia contínua e repetitiva de outros estereótipos.” (BHABHA, 2013, p. 120).

Este grupo teatral gerou as primeiras reflexões realizadas por um intelectual e artista negro sobre essa problemática na arte dramática brasileira, sendo o **Teatro Experimental do Negro: testemunhos** (1966), **O negro revoltado** (1966), **Teatro Negro do Brasil: uma experiência sociorracial** (1968) obras de grande importância para os estudos teatrais de forma geral e basilares para a história do teatro brasileiro, bem como a compreensão da cena negra contemporânea no país.

A atuação do **Teatro Experimental do Negro** é um marco histórico, fruto da consolidação de lutas empreendidas pelos movimentos sociais, como afirma Rufino em **A História do negro no teatro brasileiro** (2014), obra fundamental para a compreensão do papel, da atuação e da produção teatral negra na história do teatro brasileiro e sua dramaturgia. O autor parte de uma concepção que considera o termo negro como “uma configuração histórico-social” (RUFINO, 2014, p. 26) a partir da qual brasileiros negros construíram sua identidade. Nesse sentido, o **TEN** colocou em pauta, pela primeira vez, os deserdados da cena e da encenação como protagonistas, numa atitude clara de tomada de posição frente à discriminação e negação de nossa identidade multiétnica.

Nesse contexto de afirmação da identidade negra, as relações entre teatro, ação política e políticas de educação se entrecruzam de forma bastante amalgamada, e essa foi uma preocupação constante do **TEN** na formação das novas gerações de afro-brasileiros. Estava instaurado um espaço para a produção e partilha de outras narrativas cujos protagonistas atuaram a partir de seu lugar de fala. Neste aspecto,

A educação no Teatro Experimental do Negro não encontra relação simplesmente com a escolarização. A educação do Teatro Negro incorporou ao projeto: a perspectiva emancipatória do negro no seu percurso político e consciente de inserção do mercado de trabalho (na medida em que pretendia formar profissionais no campo artístico do teatro); na dimensão da educação educativa e política e, na dimensão política, uma vez que o sentido de ser negro foi colocado na perspectiva da negação da suposta inferioridade natural dos negros (ou da superioridade dos brasileiros). (ROMÃO, 2005, p. 119)

A educação, neste contexto, é pensada numa perspectiva inclusiva e de posicionamento identitário numa sociedade excludente, portanto é imprescindível considerar que

as narrativas de emancipação e esclarecimento em sua forma mais vigorosa também foram narrativas de integração, não de separação, histórias de povos que tinham sido excluídos do grupo principal, mas que agora estavam lutando por um lugar dentro dele. E se as velhas ideias habituais do grupo principal não tinham flexibilidade ou generosidade suficiente para admitir novos grupos, então elas precisavam mudar, o que é muito melhor do que repudiar os novos grupos. (SAID, 2011, p. 28)

Sandra Almada, no capítulo cinco de seu livro **Abdias Nascimento** (2009), intitulado “Teatro Experimental do Negro - O negro na cena brasileira”, ao abordar esta questão destaca as relações culturais e políticas da trajetória de Abdias e do **TEN** na cena e na sociedade brasileira por sua valiosa atuação política em prol de um país menos racista e com oportunidades para todos, tanto do ponto de vista socioeconômico, quanto político/cultural. Com uma atuação que se desdobrou em ações políticas, artísticas, educativas e culturais, a sua contribuição se articula numa confluência de saberes teatrais e sociais que criaram um paradigma que comporta outro lugar de enunciação, outros sujeitos (artistas e plateia), outra epistemologia teatral brasileira.

Esta perspectiva aberta pelo **TEN** foi e continua sendo tão efetiva que vem gerando, cada vez mais, análises de seus desdobramentos na contemporaneidade, como é o caso da tese de doutorado da pesquisadora Evani Tavares Lima, do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena do Departamento do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, intitulada **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum** (2010). A pesquisadora coloca em perspectiva dois grupos de fundamental importância para o teatro brasileiro, traçando paralelos históricos e refletindo sobre a trajetória de um teatro negro que, ontem como hoje, é responsável por multiplicar narrativas, vozes e corpos para além da forçada identidade branca de uma cultura massiva.

O **Teatro Experimental do Negro** cumpriu uma agenda cultural, social e política que o tornou uma referência nada desejável à elite conservadora. Por sua natureza libertária, contestando o discurso cultural hegemônico, por haver se constituído numa realidade artístico/política viável derrubando antigos paradigmas etnocêntricos no campo do teatro instituído e inspirado lugares de fala e por ter colocado em protagonismo o brasileiro de matriz africana tornou-se uma afronta aos novos donos do poder e foi censurado e fechado pelo regime militar, que determinou o exílio de seu fundador em 1968.

O teatro concebido por Abdias do Nascimento, desenvolvido no **TEN** até 1968, não se findou com seu exílio; ao contrário serviu de referência para as novas gerações do teatro brasileiro. Inúmeros grupos e coletivos teatrais, no nordeste, sudeste e sul, adotam essa perspectiva na contemporaneidade e são herdeiros desse processo identitário que abriu espaço para uma dramaturgia e uma encenação que distendem os debates e produções acerca dessa concepção. Neste aspecto, traçar uma correspondência ao pensamento de Said, mais que oportuno, é necessário:

De um modo totalmente novo na cultura ocidental, as intervenções de estudiosos e artistas não europeus não podem ser descartadas ou silenciadas e, além de constituírem parte integrante de um movimento político, também são, de muitas maneiras, a imaginação e a energia intelectual e figurativa do movimento, exitosamente inspiradoras, revendo e repensando o terreno comum a brancos e não brancos. (SAID, 2011, p. 329)

É neste repensar o *terreno comum* que vigorosamente se inscreve o **Teatro Experimental do Negro** enquanto precursor do que hoje se convencionou chamar de Teatro Negro: outra “dimensão” do teatro, da estética e outro olhar do e sobre o mundo plasmado para a cena teatral. Neste contexto, o Teatro Negro pode ser pensado como um território de fronteira, um *entre-lugar* no cenário teatral brasileiro.

Na proposta de Abdias do Nascimento, percebe-se a plena consciência de que o objetivo final não se limitava apenas a colocar o negro no “palco”, era um movimento muito mais complexo e ambicioso, o de fazer caminharem juntas a cena e a ação política do e no cidadão brasileiro negro:

O nível de atividades do TEN de “iniciativas políticas e programáticas” era responsável pela publicação do jornal Quilombo, entre 1948 e 1950, e pela promoção de eventos para se discutir o problema da “questão negra” no Brasil. Foram realizados, entre outros, os seguintes encontros: a Convenção Nacional do Negro, 1945; a Conferência Nacional do Negro, 1949; o I Congresso do Negro Brasileiro, 1950 e a Semana de Estudos sobre Relações de Raça, 1955. Nesses encontros a preocupação principal era a de fugir ao caráter de um acontecimento “científico”, na tradição de eventos anteriores (como os Congressos Afro-Brasileiros de Recife, 1934 e o da Bahia, 1937), onde o negro comparecia como mero objeto de estudo, “falado”, e não “falante”. Ao mesmo tempo, os congressos organizados pelo TEN procuraram valorizar os estudos negros em uma nova perspectiva, na linha de formação de uma elite intelectual e de uma crítica às teorias raciais formuladas pelas Ciências Sociais até aquela época. Nesse sentido, o TEN contou com a colaboração de intelectuais e cientistas sociais em diferentes momentos de suas iniciativas, como Guerreiro Ramos, Maria Yeda Leite, Joaquim Ribeiro, Edson Carneiro, Artur Ramos, Florestan Fernandes, Darcy Ribeiro, Luiz Costa Pinto e Roger Bastide. (MÜLLER, 1999, p. 4)

O TEN teceu, em sua trajetória de vinte e quatro anos, ações políticas e articulações intelectuais que se configuraram como marcos fundacionais de uma nova perspectiva para se pensar o próprio país para além da “naturalizada branquitude”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A exemplo de Edward Said e Homi Bhabha, porta-vozes da reflexão sobre pós-colonialismo, Abdias do Nascimento e seus pares, no século XX, fizeram o caminho das margens do sistema social, cultural e político para o centro. Neste caso, o movimento se dá dentro do Brasil, o lugar de fala é de um cidadão que, dentro de seu país, confronta o pensamento colonialista, matriz do pensamento da elite dominante. Considerando sua atividade no TEN, é possível pensar este intelectual como o primeiro epistemólogo decolonial do teatro brasileiro, pois se tratou de “um movimento de decolonização do saber em um âmbito que desde seus começos se propôs como universal” (RAMOS, p. 19).

Esta perspectiva teatral se amplia na contemporaneidade brasileira, unindo artistas e pensadores de vários campos, pois *no hay que ser negro para adherirse a un proyecto intelectual o político cuyo objetivo es liberar a la población negra y decolonizar saberes y subjetividades que favorecen la opresión y la explotación* (MIGNOLO *apud* RAMOS, 2007, p. 135). Assim, “o projeto decolonial reconhece a dominação colonial nas margens/fronteiras externas dos impérios [...], bem como reconhece a dominação colonial nas margens/fronteiras internas do império (BERNARDINO-COSTA⁵; GROSFOGUE⁶, 2016, p. 20). O TEN caminhou no sentido periferia/centro, ou nas *margens/fronteiras internas*, seus artistas/cidadãos negros foram fazendo e pensando o trajeto na ação, que nasce da reflexão, renasce ação e se transforma em encenação. O TEN se constituiu num espaço em que o teatro pensou o Brasil negro e seus protagonistas, sua representação, sua idiossincrasia e sua identidade; assim, o **Teatro Experimental do Negro** se configurou como um *entre-lugar*, entre a margem negra e a margem branca, separadas por um “caudaloso rio” de racismo.

⁵ Joaze Bernardino-Costa é professor adjunto do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília.

⁶ Ramón Grosfoguel é professor associado do Departamento de Estudos Étnicos da Universidade da Califórnia, Berkeley.

Essa proposta reverberou além do seu tempo e se multiplicou nos dias de hoje, nas duas primeiras décadas do século XXI no Brasil. Ainda que pouco visível nas mídias convencionais, há uma proliferação de grupos, atores, diretores e artistas brasileiros viabilizando cada vez mais uma produção teatral em que dramaturgia e cena, das ruas aos palcos, colocam como protagonista o brasileiro que fora negado por séculos.

Esta luta pela identidade que começa no Brasil colônia, passa por Dandara, Zumbi, Abdias do Nascimento, Amarildo, Marielle e tantos outros homens e mulheres negras que tiveram sua existência, por diversas razões, transformada em uma voz que se multiplica cada vez mais; transformaram-se também em símbolos pelo direito da igualdade num país que apesar de “ser mais negro que branco” insiste em negar essa realidade. Não por acaso, a escola de samba da Mangueira, em 2019, fez do desfile de carnaval uma revisão dos heróis nacionais entoando o samba enredo “Mahins, Marielles, Malês”. Assim, esta luta permanece viva, do sambódromo carioca às universidades brasileiras, apesar da realidade política do país.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Z. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- BERNARDINO-COSTA, J.; GROSFUGUE, R. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, jan./abr. 2016. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00015.pdf>>. Acesso em: 3 mar. 2019.
- BHABHA, K. H. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- FERRO, M. **O livro negro do colonialismo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GADEA, C. A. **Negritude e pós-africanidade**: crítica das relações raciais contemporâneas. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- MÜLLER, R. G. Teatro, política e educação: a experiência histórica do Teatro Experimental do Negro (TEN) - 1945-1968. *Educação Popular Afro Brasileira*, Florianópolis, v. 1, n. 5, p. 13-31, 1999.
- RAMOS, L. Decolonizando saberes: conceitos de literatura latino-americana de autoria negra. In: TETTAMANZY, A.; SANTOS, C. (org.). **Lugares de fala, lugares de escuta nas literaturas africanas, ameríndias e brasileira**. Porto Alegre: Zouk, 2018. p. 115-136.
- ROMÃO, J. **História da Educação do Negro e outras histórias**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005. Disponível em: <http://etnicoracial.mec.gov.br/images/pdf/publicacoes/historia_educacao_negro.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2019.
- SAID, W. E. **Cultura e imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de bolso, 2011.
- WAGNER, R. **A invenção da cultura**. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2012.

PODE O SUBALTERNO SE AUTOBIOGRAFAR?

¿Puede el subalterno autobiografarse?

Adriana Kerchner da Silva¹

Resumen: Este trabajo realiza algunas consideraciones relativas a la obra **A autobiografía do poeta-escravo**, de Juan Francisco Manzano, escrita en 1835-1836. Este libro es el único texto autobiográfico escrito por una persona esclavizada en toda América Latina, motivo por el cual adquiere una gran relevancia en esta porción del continente. Elaborada a partir de una encomienda hecha por un grupo de literatos abolicionistas, liderados por el importante y controvertido Domingo del Monte, se envió a un abolicionista británico, Richard Madden, que realizó la traducción al inglés y la primera publicación del libro, en traducción, en 1840. La obra fue extremadamente manipulada a lo largo de su historia, sea por las correcciones ortográficas antes del envío a Madden, sea por la traducción misma, bastante invasiva, sea por las diversas ediciones publicadas en español, cada una con diferentes modificaciones en el texto. Por ese motivo, surge la pregunta que da título al artículo: ¿podía realmente Manzano autobiografarse? Las cuestiones levantadas en este artículo pasan por las imposibilidades de que realmente hablara y fuera escuchado, teniendo en cuenta la ausencia de legitimidad dada al sujeto Negro (KILOMBA, 2017) y la participación inescapable de un mediador blanco (MOLLOY, 1996) para que su relato fuera escrito, leído y circulara socialmente. Otro punto relevante es discutir si realmente puede considerarse Manzano el autor de la obra, considerando todas esas manipulaciones que el texto sufrió. Para tal, señalo algunos breves indicios de su autoría en la obra. Además, el trabajo discute las limitaciones de las autobiografías de personas esclavizadas, teniendo en cuenta que este género todavía es intensamente relacionado a las élites, considerando que solo quien detiene capital (BORDIEU, 2001; 2004) es concebido como sujeto lo suficiente para poder discutir su individualidad. Una breve discusión teórica sobre las diferencias entre autobiografía y testimonio también se hace, observando si el libro de Manzano fue tomado por la recepción como una autobiografía individual o un relato testimonial que representa una experiencia colectiva.

Palabras-clave: literatura afro-hispano-americana; autobiografía; Juan Francisco Manzano; posibilidades de habla del subalternizado.

Resumo: Este trabalho realiza alguns apontamentos relativos à obra **A autobiografia do poeta-escravo**, de Juan Francisco Manzano, escrita em 1835/1836. O livro é o único texto autobiográfico escrito por alguém escravizado em toda a América Latina, motivo pelo qual adquire uma grande relevância nessa porção do continente. Elaborada a partir de uma encomenda feita por um grupo de literatos abolicionistas, liderados pelo importante e controverso Domingo del Monte, foi enviada para um abolicionista britânico, Richard Madden, que realizou a tradução para o inglês e a primeira publicação do livro, em tradução, em 1840. A obra foi extremamente manipulada ao longo de sua história, seja pelas correções ortográficas antes do envio para Madden, seja pela própria tradução, bastante invasiva, seja pelas diversas edições publicadas em espanhol, cada uma com diferentes modificações no texto. Por esse motivo, surge a pergunta que dá título ao artigo: Podia de fato Manzano se autobiografar? As questões levantadas neste artigo passam pelas impossibilidades de ele realmente falar e ser escutado, tendo em vista a falta de legitimidade dada ao sujeito Negro (KILOMBA, 2017) e a participação inescapável de um mediador branco (MOLLOY, 1996) para que seu relato fosse escrito, lido e circulasse socialmente. Outro ponto relevante é discutir se ele pode ser considerado autor da obra, considerando todas essas manipulações que o texto sofreu. Para tal, aponto

¹ Mestranda em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: <adrianaakerchner2@gmail.com>.

alguns breves indícios de sua autoria na obra. Ademais, o trabalho discute as limitações das autobiografias de pessoas escravizadas, tendo em vista o quanto este gênero ainda é fortemente ligado às elites, considerando que só quem detém capital (BOURDIEU, 2001; 2004) é concebido como sujeito o bastante para poder discutir sua individualidade. Uma breve discussão teórica sobre as diferenças entre autobiografia e *testimonio* também é tecida, observando se o livro de Manzano foi tomado pela recepção como uma autobiografia individual ou um relato testemunhal que representa uma experiência coletiva.

Palavras-Chave: literatura negra hispano-americana; autobiografia; Juan Francisco Manzano; possibilidade de fala do subalternizado.

INTRODUÇÃO

No presente artigo, apresento algumas reflexões, muitas ainda iniciais, referentes à **Autobiografia do poeta-escravo** ([1835]2015), de Juan Francisco Manzano, como um desdobramento do meu Trabalho de Conclusão de Curso², apresentado em 2018, e parte da minha dissertação de mestrado, ainda em fase preliminar de elaboração. Os objetivos aqui, embora bastante ambiciosos, tendo em vista a curta extensão do artigo, justificam-se por esse caráter de reflexão inicial que contém. São eles: i) discutir as (im)possibilidades de fala do sujeito subalternizado, principalmente a partir das reflexões de Spivak (2010) e Kilomba (2017); ii) avaliar se Manzano pode ser considerado, de fato, autor de sua obra ou se foi apenas um mero escriba; e iii) apontar algumas limitações das autobiografias de pessoas escravizadas.

Juan Francisco Manzano (1797-1854), nascido em Havana, Cuba, é autor da única autobiografia que temos notícia escrita por alguém em situação de escravização em toda América Latina. Enquanto nos Estados Unidos os livros dessa ordem são tantos que formam um gênero literário, as *slave narratives*, na América Latina temos apenas esta obra. Entre 1835 e 1836, Manzano escreveu seu livro sob encomenda de um grupo de literatos abolicionistas liderados por Domingo del Monte, importante figura na vida cultural cubana do período. Em troca da entrega do livro, teria sua alforria comprada por meio de uma arrecadação conjunta dos literatos. A tertúlia de Del Monte tinha ligações com abolicionistas britânicos, como Richard Madden, interessado em divulgar em seu país como eram as condições de vida dos escravizados na América. Assim sendo, ocorreu essa triangulação entre os abolicionistas cubanos, o britânico e Manzano, que resultou na obra.

Sua primeira publicação foi em 1840, traduzida por Madden ao inglês, sob o extenso título *Poems by a Slave in the Island of Cuba, Recently Liberated; Translated from the Spanish, by R. R. Madden, M.D. With the History of the Early Life of the Negro Poet, Written by Himself; to Which Are Prefixed Two Pieces Descriptive of Cuban Slavery and the Slave Traffic, by R. R. M.* A primeira aparição do texto em Cuba foi na antologia *Poetas de Color*, organizada por Francisco Calcagno, em 1887, uma compilação da biografia de poetas negros. A obra só foi publicada integralmente em 1937, cem anos após ter sido escrita, depois de ser recuperada e organizada por José Franco. Já no Brasil, a primeira tradução foi realizada por Alex Castro e publicada pela Editora Hedra apenas em 2015, por um esforço do tradutor por trazer a obra para o país, tendo em vista as similaridades entre as histórias de Brasil e Cuba.

Considerando a situação descrita anteriormente, relativa à encomenda do livro, estabelece-se uma problemática relacionada às expectativas que teriam os literatos sobre a obra. O que esperavam que Manzano descrevesse? O quanto ele poderia, de fato, falar livremente sobre os sofrimentos que padeceu enquanto escravizado? Poderia ele descrever negativamente seus donos, dando detalhes dos castigos que sofreu? Essas questões me parecem pertinentes porque revelam tensões que estavam no cerne da criação da obra, tensões estas que muito provavelmente faziam parte do horizonte de Manzano quando escreveu o livro. Nesse sentido, usando, como já mencionado, Spivak (2010) e

² SILVA, A. K. Juan Francisco Manzano e seus mediadores: **Relações desiguais e silenciamentos**. 2018. 80 f. Dissertação (Graduação em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/190081>>. Acesso em: 8 nov. 2019.

Kilomba (2017), pretendo discutir as possibilidades e impossibilidades reais de fala dos sujeitos subalternizados, especialmente dentro da literatura, considerando o quanto suas vozes de fato eram socialmente legitimadas e o quanto se lhes dava espaço para falarem.

Sendo Manzano precariamente alfabetizado, uma vez que aprendeu a ler e escrever sozinho, às escondidas, seu texto apresentava evidentes desvios gramaticais da norma culta do espanhol da época. Esse fato, somado aos interesses dos literatos que encomendaram a obra, fez com que seu texto fosse, por diversas vezes, manipulado. Inicialmente, com uma correção ortográfica realizada por Anselmo Suárez y Romero, membro da tertúlia e outro relevante escritor do período, autor de *Francisco. El ingenio o las delicias del campo* (1880), em 1839. Posteriormente, na tradução ao inglês, de 1840, Madden realizou diversas modificações no texto, não apenas decorrentes da tradução em si, mas de fato alterou e retirou trechos da obra³. Posteriormente, quando da publicação de *Poetas de color* (1887), a obra também foi publicada apenas em trechos esparsos. Por fim, existem diversas edições em espanhol do livro, cada uma organizada por um intelectual diferente, com diferentes alterações realizadas, desde o título até modernização da linguagem. Tendo em vista todas as intervenções que sofreu o livro ao longo dos anos, há certas correntes da crítica que tomam Manzano como um escriba, alguém que escreveu uma obra à serviço de outros, sem que se possa, desse modo, considerá-lo um autor de fato (JOUVE-MARTÍN, 2005). O intento, neste trabalho, é tensionar essa visão, apontando alguns indícios da autoria de Manzano na sua obra.

Por fim, tendo em vista o terceiro objetivo, de discutir os limites do gênero “autobiografia de pessoas escravizadas”, o debate será feito no âmbito realmente do gênero literário autobiografia, que ressalta uma experiência individual, com o foco nessa pessoa exemplar, normalmente membro das elites, branca, heterossexual e do gênero masculino (JOUVE-MARTIN, 2005), e as tensões que ocorrem quando o texto trata de uma pessoa que não ocupa nenhum desses lugares. Ademais, quando se trata da experiência de uma pessoa que passou pela escravização, a tendência é tomar o texto como representativo de toda uma classe, isto é, a obra individual representa uma coletividade de pessoas, o que esbarra no gênero *testimonio*⁴, muito importante no contexto latino-americano. A própria separação dos dois gêneros é discutível, mas relevante para pensarmos o quanto, nas palavras de Jouve-Martín (2005, p. 130), os sujeitos subalternizados acabam ficando, no discurso da história, “como coletividades anônimas e indiferenciadas”.

Com a finalidade de atingir tais objetivos, o trabalho se divide da seguinte forma: (i) esta introdução; (ii) uma breve apresentação da autobiografia, explicando mais sobre o contexto de vida de Manzano e da escritura da obra; (iii) uma discussão teórica sobre o gênero autobiografia e pinceladas sobre o *testimonio*; (iv) uma análise sobre os pontos centrais do artigo, observando os limites do que Manzano poderia falar, os indícios de sua autoria dentro da obra e o quanto sua experiência individual foi tomada como coletiva; e, por fim, as considerações finais.

JUAN FRANCISCO MANZANO, VIDA-OBRA

Inicialmente, interessa-me traçar um breve panorama histórico da vida de Manzano, a fim de tornar mais compreensíveis as condições que permitiram que um homem escravizado em Cuba escrevesse um texto autobiográfico que chegou até os dias atuais. Manzano nasceu em Havana, Cuba, em 1797 — acredita-se, pois não há registros muito precisos da data de seu nascimento. Importante frisar, igualmente, a dificuldade de precisar as datas a que se refere Manzano ao longo da obra, já que a própria contagem dos anos em sua época não era tão absurdamente fixa como hoje em dia e pela própria forma como é construída a obra, sem muitas datas ou idades exatas, o que pode, por vezes, tornar algumas informações confusas ou contraditórias.

³ Em meu Trabalho de Conclusão de Curso, apresentei, em anexo, uma tabela com algumas das modificações efetuadas por Madden, bastante invasivas (Cf. SILVA, A. K. *op. cit.*, 2018).

⁴ Utilizo o termo em espanhol por considerá-lo já fixado nesse idioma, considerando que é um gênero muito presente na América Hispânica, especialmente a partir dos anos de 1950 e 1960, e para diferenciar de toda e qualquer obra de caráter testemunhal, marcando essa filiação a uma tradição específica (Cf. BEVERLEY, John. Anatomía del testimonio. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, v. 13, n. 25, p. 7-16, 1987).

Por ser escravizado doméstico, ainda jovem, participou das aulas de desenho dos sinhozinhos, aprendendo a desenhar de forma autodidata. Ademais, destaca diversas vezes ao longo do livro que compunha poemas desde criança e gostava de recitá-los para os outros escravizados, o que lhe rendeu diversos e pesados castigos de sua dona, que não compreendia o teor dos versos que o menino recitava (MANZANO, 2015, p. 101-102). Sua alfabetização, por outro lado, ocorreu tardiamente, apenas a partir de cerca de seus 18 anos, no período em que foi viver com Nicolás, filho de sua dona e membro do grupo de escritores abolicionistas. O processo também foi feito de forma autodidata, com Manzano colocando um papel fino sobre um papel em que seu amo havia escrito, copiando sua letra e fazendo linhas inteiras em menos de um mês. Conta que diversas vezes Nicolás o pegou escrevendo e ordenou que “deixace aquelle entretenimento q^e. nada correspondia á minha clase²³³ q^e. achace algo p^a. costurar” (p. 124) e que, depois de um tempo, proibiram-no de escrever, algo que passou a fazer durante a noite, escondido, enquanto todos estavam dormindo. Segundo informação que Saumell (2004, p. 2) recupera do *Diccionario de la literatura cubana*, de José A. Fernández de Castro, foi nessa época que Manzano publicou seu primeiro livro de poemas, *Cantos a Lesbia* (1821) e diversos poemas em jornais da época (*Diario de La Habana, La Moda* — revista dirigida por del Monte — y *El Pasatiempo*), principalmente a partir de 1830.

Quanto à escritura de sua autobiografia, existe uma história apócrifa sobre como ocorreu. Manzano participava de uma tertúlia literária, dirigida por Domingo del Monte, um importante fomentador cultural⁵ cubano do século XIX, da qual participavam importantes escritores cubanos abolicionistas, como o próprio Suárez y Romero, já mencionado, e Cirilo Villaverde, autor de *Cecilia Valdés* (1882). Desse grupo também fazia parte Nicolás, filho de sua dona, também já referido. Conta-se, embora sem grandes registros da veracidade dessa anedota, que um dia Manzano declamou na tertúlia seu poema *Mis treinta años*, que emocionou os presentes e deu-lhes a ideia de organizar uma arrecadação de fundos para comprar a alforria de Manzano, que custou 850 pesos, um valor muito alto, em troca da elaboração de um texto autobiográfico, que seria prontamente enviado a Richard Madden, um importante abolicionista britânico do período. O objetivo de Madden era traduzir a obra e levá-la à Inglaterra, para a **Convenção Geral Anti-escravista**, ocorrida em 1840 em Londres.

A escritura do livro foi feita aproximadamente em 1835, visto que em 1836/1837 teve sua liberdade oficialmente comprada. Novamente, as datas não são precisas. Além dos dois textos mencionados, Manzano publicou também outro livro de poemas, chamado *Flores pasajeras*, em 1830, além de diversos outros poemas em jornais da época. Além de contos, também publicou a peça *Zafira*, em 1842. Acusado de ter participado da Conspiração de la Escalera — um suposto movimento revolucionário abolicionista e independentista, organizado por abolicionistas membros da elite, além de escravizados e negros livres/libertos — em 1844, ficou um ano preso. Muitos teóricos ressaltam que ter sido preso pode ter sido um motivo para que Manzano deixasse de escrever, visto que *Zafira* é sua última publicação até sua morte, em 1854 (data também imprecisa).

Sua autobiografia, evidentemente, conta os acontecimentos de sua vida, desde seu nascimento, sua infância e parte de sua vida adulta enquanto escravizado, destacando tanto os diversos e inumanos castigos que sofreu quanto alguns momentos felizes, seus dotes naturais de poeta, algo já mencionado anteriormente neste trabalho, suas paixões por meninas que moravam na mesma fazenda que ele, sua relação com seus familiares, entre outros. Logo, seu texto não traz apenas a violência nua e crua, mas também procura humanizá-lo, ressaltando suas qualidades individuais e acontecimentos banais de sua vida, que qualquer pessoa vive. A primeira parte do livro termina quando, instado por outro criado da casa por ser um “mulatinho fino” e estar sendo castigado como “coalquer negro boçal” (p. 139), decide fugir.

Esta parte termina justamente em sua fuga e a segunda parte, na qual relatava isso, foi deliberadamente perdida por um dos literatos, ação descrita por Suárez y Romero em carta com Del Monte, quando diz que “A primeira parte vai copiada: a segunda, o senhor disse que de Palma a jogou fora [...]. Para corrigir o belo cuidado de Palma, não poderia pedir a Manzano que escrevesse de novo a segunda parte de sua história? Eu me comprometo a copiá-la” (SUÁREZ Y ROMERO *apud*

⁵ Chamo-o de fomentador porque del Monte nunca escreveu, de fato, uma obra literária, apenas organizava esse grupo e atuava como um “mentor” de diversos escritores jovens.

MANZANO, 2015, p. 192). Alex Castro, tradutor ao português, em uma das notas da edição brasileira, discute a teoria de que a perda foi intencional, como uma censura pela segunda parte apresentar um outro Manzano, talvez mais combativo e crítico à escravidão. Essa teoria é apoiada por Madden, no prefácio de sua tradução, quando afirma que “a segunda parte caiu nas mãos de pessoas ligadas a seu antigo senhor, e receio não ser provável que seja devolvida à pessoa a quem sou grato por [ter me fornecido] a primeira parte do manuscrito” (MADDEN, 1840, p. IV, tradução de Alex Castro em MANZANO, 2015, p. 192).

Cabe comentar, mesmo que brevemente, a imagem que o escritor constrói para si dentro do livro. Manzano, por exemplo, não reivindica uma negritude, pois constantemente se define racialmente como mulato (MANZANO, 2015, p. 130; 139; 140); é muito brando nas críticas à escravidão, frequentemente elogiando suas donas como bondosas e generosas e chamando uma delas de “madrinha” (p. 93; 94; 96), e o tema da abolição nunca é mencionado. Ademais, como destacado por Branche (2001, p. 79) [minha tradução], os outros negros do livro são anônimos e o autor constantemente marca a raça negra de quem lhe inflige os castigos corporais (MANZANO, 2015, p. 99; 106), apagando que quem os mandava realizar esses castigos eram os proprietários brancos. Essa construção discursiva de si mesmo contraria, muito provavelmente, as expectativas que nós, enquanto leitores, ainda mais do século XXI, teríamos sobre as discussões e identificações de Manzano. Ao menos na minha experiência pessoal, a expectativa passava por Manzano colocar-se como um revolucionário negro combativo, crítico à escravidão e fortemente incisivo na denúncia feita da sua condição enquanto escravizado. No entanto, compreendendo melhor o contexto de escritura do livro, torna-se mais visível o porquê dessa construção discursiva que o autor realizou, uma vez que conquistar a simpatia de seus leitores brancos (sejam os próprios membros da tertúlia, sejam os abolicionistas britânicos, seja qualquer pessoa que lesse a obra na época) era questão de vida ou morte, sem exageros na expressão. Logo, até mesmo destacar suas qualidades individuais era crucial, a fim de que pudesse se sobressair dentro dessa massa indiferenciada de escravizados, na visão dos brancos, e pudesse ter sua alforria comprada.

Feitas essas breves considerações acerca do contexto da obra, cabe discutir a autobiografia como gênero literário, traçando pontos de contato e diferença com o gênero *testimonio*, a fim de observar se a obra de Manzano foi tomada, dentro da recepção, mais como uma autobiografia, que destaca o indivíduo, ou como um *testimonio* representativo da experiência de todo e qualquer escravizado.

AUTOBIOGRAFIA OU *TESTIMONIO*?

Nesta subseção, interessa abordar alguns tópicos referentes aos gêneros literários autobiografia e *testimonio*, buscando compreender de que forma cada um se articula com essa representação do indivíduo ou de uma coletividade de pessoas e suas experiências. Nesse sentido, pretendo tensionar o quanto cada um dos gêneros é compreendido como intimamente relacionado com grupos subalternizados ou grupos dominantes, verificando, desse modo, quem é considerado indivíduo e quem é considerado uma coletividade indiferenciada.

Ademais, cabe pontuar a dificuldade de estabelecer limites precisos entre gêneros literários como a autobiografia, as memórias, as confissões e o próprio *testimonio*, por exemplo. Esse tipo de confusão, de ordem mais mercadológica, talvez, do que teórica, pode ser observada em um exemplo trivial: o livro *Biografía de un cimarrón* (1966), de Miguel Barnet, no Brasil recebeu o título de **Memórias de um cimarron — Testemunho** (1986) e, em inglês, uma das edições se chama *The autobiography of a runaway slave* (1966). Três edições do mesmo livro e em cada título aparece a filiação a um gênero diferente.

Começando pela definição de autobiografia, como apontado por Jouve-Martín (2005), este gênero foi, por muito tempo, fortemente ligado às elites, considerando obras como as **Confissões** (1789) de Rousseau ou o **Prelúdio** (1799) de Wordsworth. Além da exaltação do “eu”, observa-se uma “suposição de que há vidas que merecem ser recordadas, subjetividades dignas de serem recordadas, frente a outras que eram consideradas vulgares e irrelevantes, quando não abertamente prescindíveis”

(JOUVE-MARTÍN, 2005, p. 129) [minha tradução]. Evidentemente, as vidas mais dignas de serem registradas eram as dos homens brancos de classe alta, que se consideravam mais singulares e, desse modo, memoráveis. Nesse sentido,

fazendo da ideologia do individualismo um traço essencial e exclusivo da cultura europeia, esta concepção reedita uma relação de subordinação intelectual entre colonizador e colonizado que concede ao primeiro e nega ao segundo a possibilidade de expressar-se autobiograficamente de forma legítima. Assim, como apontaram Julia Watson e Sidonie Smith (xvii), enquanto o europeu se lê e vê a si mesmo como indivíduo e, como tal, fica plasmado na autobiografia, os colonizados são expulsos dela e relegados no melhor dos casos ao discurso da história como coletividades anônimas e indiferenciadas. (JOUVE-MARTÍN, 2005, p. 130)

Outro ponto amplamente debatido acerca da autobiografia é relativo ao pacto/contrato de leitura estabelecido entre autor e leitor, relativo à veracidade das informações ali mencionadas. Refiro-me aqui a textos “puramente verídicos”, não entrando nos meandros de uma (auto)biografia propositalmente ficcionalizada. Molino (1991, p. 134) [minha tradução], por exemplo, afirma que “nada distingue intrinsecamente a autobiografia de um romance [...], apenas a relação exterior com o sistema de crenças do leitor”. Logo, até mesmo para não chegarmos em um limite radical de dizer que (auto)biografias não existem, devemos considerar esse contrato de leitura, em que, basicamente, o autor promete estar dizendo a verdade e o leitor deve acreditar em sua palavra. Como argumenta Sánchez Zapatero (2010, p. 12) [minha tradução], “dado que o leitor não pode saber quando lhe estão sendo relatados fatos reais e quando está sendo ativada sua capacidade de fabulação [do autor] — salvo que seu conhecimento da vida do autor seja rigoroso e detalhado — essa declaração se transforma inevitavelmente em contrato de leitura”. Aponto esse contrato para lançar um tensionamento acerca do quanto essa confiança do leitor no autor da obra passa por uma legitimidade social, nesse caso, para narrar esta história⁶.

Feitos esses dois apontamentos básicos sobre a autobiografia, considero importante discutir alguns contrapontos relativos ao gênero *testimonio*. Este, diferentemente da autobiografia que relata a trajetória individual de uma pessoa, tem no plano de fundo uma ligação forte com um contexto político e histórico mais amplo. A título de exemplo, podemos mencionar que o gênero foi muito forte no período pós-ditatorial em muitos países da América Latina, em especial na Argentina (GARCÍA, 2010). Na maioria desses casos, são textos escritos pela própria pessoa que vivenciou a situação, muito similar à *Zeugnis* — termo que designa o testemunho de sobreviventes dos campos de concentração nazistas (BRITO JR, 2013).

Por outro lado, há uma outra “vertente” do *testimonio*, da qual faz parte, por exemplo, a *Biografía de un cimarrón*, mencionada anteriormente, em que o relato é feito por uma pessoa subalternizada, escutado, e registrado, posteriormente, por um intelectual. Ademais, existe um interesse do intelectual de utilizar essa voz individual como representativa do grupo social de forma mais ampla. Beverley afirma que, embora não haja uma divisão exata entre *testimonio* e autobiografia,

há implícito na autobiografia como gênero uma postura individualista já que, como forma narrativa, depende de um sujeito narrador coerente, dono de si mesmo, que se apropria da literatura precisamente para manifestar a singularidade de sua experiência, seu estilo próprio. [...] o *testimonio* não pode afirmar uma identidade própria que é diferente da classe, grupo, tribo, etnia, etc., a que pertence o narrador [...]. A autobiografia é, mesmo quando delinea a vida de um revolucionário, um gênero essencialmente conservador, porque implica que o triunfo pessoal é possível, apesar de “dificuldades”. [...] O *testimonio*, em contraste, sempre

⁶ Essa discussão é apontada, em outro contexto, por Kilomba (2017, p. 177), quando argumenta que o processo de falar/ser escutado é dialético, isto é, não basta que o Negro possa falar, mas deve ser escutado também. Contudo, isso não ocorre porque “nosso discurso é frequentemente interpretado como uma versão dúbia da realidade, não imperativa o suficiente para ser falada, tampouco ouvida”. Nesse sentido que recupero a ideia de legitimidade para narrar sua história, considerando que o discurso das pessoas escravizadas, no meu caso de análise, constantemente passou por essa deslegitimação.

delata, mesmo que seja tacitamente, a necessidade de mudança social estrutural. (BEVERLEY, 1987, p. 13-14) [minha tradução]

Nessa esteira, o discurso da testemunha adquire um papel central nesse gênero literário, sendo importante que sua seleção seja bem feita, tendo em vista o interesse de encontrar alguém que seja representativo de todo um grupo social. Randall (2002, p. 37, grifos da autora, tradução minha), por exemplo, destaca a importância do critério para escolher o informante, já que se pode captar “na voz de um homem ou de uma mulher, a realidade e a forma de agir de todo um povo. Às vezes uma só pessoa, por suas características, pode *representar* seu povo”.

O intelectual, por sua vez, além de dever selecionar bem a testemunha, desempenha um papel importante na escrita do livro. Achugar (2002, p. 75) [minha tradução] argumenta sobre a centralidade da oralidade para este gênero, uma vez que é nela que reside um efeito de realidade ou efeito documental, o que “permite gerar no leitor a confiança de que se trata de um testemunho autêntico, reafirmando, desse modo, a ilusão ou a convenção do próprio gênero, ou seja, que está frente a um texto onde a ficção não existe ou existe em um grau quase zero, que não afeta a verdade do narrado”. Logo, aqui também existe um certo pacto de leitura que passa pela veracidade das histórias narradas. Nesse sentido, é relevante pontuar o quanto a legitimidade do discurso da testemunha também é dada pelo intelectual que ouve o relato e redige o livro. O teórico acrescenta que todos os paratextos, a presença da voz do mediador e até o selo editorial no qual o livro é publicado ajudam a corroborar essa veracidade.

Desse modo, novamente a legitimidade dada ao discurso de um e outro reflete intimamente as relações sociais de poder. Isto é, o intelectual branco, filiado a alguma universidade ou grupo político organizado tem capital, nos termos de Bourdieu (2001, 2004), suficiente para que sua voz seja ouvida e seu discurso, considerado legítimo. Ao sujeito subalternizado, por sua vez, resta depender desse mediador branco para que sua voz seja escutada, seja precisando dessa pessoa para registrar por escrito o texto, seja realmente para garantir que o que ela está relatando é verdade, um *status* que ela não conseguiria atingir por si só.

Feita a contextualização da obra, no capítulo anterior, e essas considerações teóricas sobre os gêneros literários, podemos, então, passar ao cerne do trabalho, em que averiguarei as (im)possibilidades de fala do sujeito subalternizado Manzano, se ele pode ou não ser considerado autor da obra e as limitações das obras autobiográficas escritas por pessoas escravizadas.

PODIA MANZANO SE AUTOBIOGRAFAR?

Primeiramente, cabe delinear a centralidade dos mediadores, majoritariamente brancos, para a publicação de tais obras, especialmente as relativas às pessoas pertencentes aos grupos subalternizados, seja dentro da autobiografia, seja dentro do *testimonio*. Como já destacado para o segundo caso, há uma grande vertente da literatura de testemunho, principalmente na América Latina, em que o livro é escrito por um mediador, geralmente branco, pertencente a uma elite intelectual, que ouve o relato de alguém de um grupo subalternizado e o registra. No caso de muitos textos das *slave narratives*, mencionadas ao início do trabalho, os mediadores atuaram da mesma forma, ouvindo o relato dos escravizados e transpondo-os para livros. Manzano, por sua posição social diferenciada dentro da sociedade escravista, já que sabia ler e escrever sozinho, pôde de fato redigir seu próprio texto, algo que não ocorreu com muitos escravizados cujas vidas estão registradas em livro. Contudo, como discuti no capítulo sobre a autobiografia, a obra foi permeada pela participação de diversos mediadores, desde os literatos abolicionistas do grupo de del Monte, passando pelos tradutores e pelos intelectuais que, já no século XX, recuperaram o livro e publicaram-no em diferentes edições.

Para além da questão pontual de quem escreve o livro, esse papel de mediação do intelectual é imprescindível, tanto para permitir a publicação do livro quanto para dar legitimidade ao discurso contido na obra. Nesse sentido, Molloy (1996, p. 26) [minha tradução] ressalta que Manzano precisou de mediadores brancos “não para escrever, mas para ser lido”. Desse modo,

Inevitavelmente, todo relato de escravos é um trabalho de colaboração, já que o escravo, por si só, carece de autoridade que lhe permitiria denunciar sua condição; seu texto deve ser incorporado à força à instituição literária branca para adquirir validade e, eventualmente, ser escutado. Sempre é, de uma forma ou outra, um texto *mediado*, um texto que inevitavelmente favorece a *duplicidade* (no sentido mais literal do termo) que descrevem tantos escritores negros e de que também padecem muitos membros de grupos marginais. (MOLLOY, 1996, p. 26-27) [grifo meu]

Essa necessidade de mediação é ainda mais patente considerando um período como a escravidão, em que o sujeito escravizado não detinha nem direito sobre seu próprio corpo, quem dirá a autorização (formal e discursiva) para relatar sua história de vida. Logo, para que pudesse acessar o espaço da educação e, posteriormente, da literatura, precisava necessariamente do aval de algum branco, que detivesse o capital econômico, simbólico e cultural para tal, nos termos de Bourdieu (2001, 2004). O escravizado necessitava, portanto, obrigatoriamente dessa mediação, não apenas para poder falar, mas para ser ouvido, como pontua Kilomba (2017). Jouve-Martín, por sua vez, contribui para este debate ao afirmar que

Diferentemente da autobiografia canônica europeia, os textos autobiográficos produzidos por negros e mulatos não são independentes das relações de dominação que caracterizaram o uso da escrita no contexto colonial e pós-colonial no qual apareceram, mas sim estão inexoravelmente unidos a este contexto. Desse modo, mais talvez que nenhum outro gênero, o estudo da autobiografia nos permite observar o complexo processo de ações e interações que supôs a própria emancipação da literatura afro-hispano-americana [...]. (JOUVE-MARTÍN, 2005, p. 142) [minha tradução]

Logo, observa-se que as tensões nas relações entre os escritores/testemunhas negros e seus mediadores brancos são reproduções de outras tensões, tanto da ordem colônia/metrópole quanto da própria ordem racial. É precisamente nesse sentido que surge a pergunta que dá título a este trabalho, evidentemente derivada de Spivak (2010): em um contexto no qual seu *status* enquanto sujeito não existia; em que seu corpo era uma mercadoria e sua vida, desimportante e dispensável; em que os abolicionistas eram, com frequência, mais reformistas que revolucionários; em que seu relato individual seria usado como uma metáfora para explicar a escravidão, podia o escravizado se autobiografar? Assim como no texto da teórica indiana, o “pode” aqui não tem apenas o sentido de capacidade, até porque Manzano de fato se autobiografou, mas justamente para pensar todas as impossibilidades que circundavam a escritura dessa obra.

Conforme já apresentei na seção sobre o contexto da obra, ela foi realizada por Manzano a partir de uma encomenda, feita em troca da compra de sua liberdade por um grupo de homens brancos membros da elite financeira e intelectual, das grandes famílias escravistas cubanas — Del Monte, por exemplo, era genro de um dos maiores traficantes de escravizados do período, Domingo Aldama, segundo Morán (2016, p. 48). Evidentemente, tendo essa conjuntura específica, uma série de problemáticas surgem, parafraseando, dessa vez, Kilomba (2017): poderia Manzano falar tudo o que quisesse sobre sua condição de escravizado? Qual o grau de liberdade que ele efetivamente tinha (ou sentia que tinha) para relatar sua vida? O que ele diria se não tivesse sua boca selada, literal e metaforicamente? O que os sujeitos brancos, membros da tertúlia e os próprios britânicos que receberam o livro a partir de Madden, teriam que ouvir? Estavam prontos para tal? Obviamente, essas questões não podem ser respondidas pontualmente, mas acredito que cabem ser levantadas para que consideremos mais profundamente o pano de fundo de escrita desse livro, de forma que fuçamos da visão ingênua e do senso comum de glorificar o grupo de del Monte pela encomenda do livro e alforria de Manzano, como sendo brancos salvadores⁷.

⁷ A figura do branco salvador é muito frequente até os dias atuais, mas ainda mais quando tratamos do período da escravidão nas Américas. A própria Princesa Isabel foi construída, historicamente, desse modo, como a salvadora dos pobres negros, que estavam parados durante 300 anos apenas esperando que alguém os tirasse da situação de escravização. Essa narrativa deliberadamente oculta todas as lutas pela abolição travadas pelos próprios negros, novamente colocando os brancos no papel de protagonismo da História. Branche (2001, p. 64) corrobora essa visão ao

A encomenda do livro, dessa maneira, estabeleceu um forte limite para Manzano enquanto escritor, o que, acredito, explica a construção realizada pelo autor de sua própria imagem e do contexto histórico em que vivia. Conforme também já mencionei, a construção dessa imagem passa por três frentes básicas: i) autoidentificação racial como mulato⁸; ii) suposta proximidade/intimidade, em uma relação afetuosa, com suas donas; e iii) críticas à escravidão muito brandas e pouco combativas. Todos esses aspectos contribuíram para que parte da crítica considerasse (e considere) o livro “menor” frente a obras como, por exemplo, a própria *Biografía de un cimarrón*, em que a figura de Esteban Montejo é construída à luz da Revolução Cubana, como alguém extremamente combativo, um escravizado que fugiu e se recusou a “aceitar” a escravidão, como supostamente teria feito Manzano⁹. Fiorani (2010, p. 192) [minha tradução] recupera essa construção crítica ao redor da obra:

Frequentemente se desqualificou a autobiografia de Manzano como uma obra imitativa, que carece de autonomia literária, demasiadamente branda em sua denúncia porque fala da escravidão de dentro da casa dos senhores, até reticente sobre os aspectos mais horríveis da instituição e da mentalidade escravistas. Enfim, o que se reprovou em Manzano foi o fato de definir-se e buscar legitimidade dentro dos marcos sociais estabelecidos, de ter sido considerado como “um menino branco” (Manzano, 2007 [2015], p. 87 [p. 92]) e ter se dirigido a um público de leitores brancos, letrados e privilegiados. Ademais, como ocorre com as vítimas, o que seria decepcionante em um relato no qual abundam as autocensuras de Manzano é o fato de que “se encarrega da vergonha de seu opressor e lhe custa dar nome à tortura que sofreu” (Molloy, 1996, p. 61). O que o leitor branco e privilegiado entendia ao ler a manipulada autobiografia de Manzano [...] era que sua preocupação maior não era o pavoroso erro da escravidão como sistema, mas a enorme injustiça de que esse *criollito* instruído — que refletia a opinião da tertúlia mais reformista que abolicionista — fosse escravo e por momentos, escravo *abozalado* (o escravo *bozal* era o africano recém tirado de seu país).

Esse tipo de leitura me interessa não pela desqualificação de Manzano enquanto escritor, relegando-o a uma posição inferior de “escriva”, como faz o próprio Jouve-Martín (2005), mas sim para discutir a posição tomada pelos mediadores brancos com quem ele se relacionou, que em diversos momentos foram, no mínimo, pouco éticas. Nesse sentido, parece-me importante destacar um adjetivo utilizado por Fiorani na citação anterior para descrever a obra: “manipulada”. Esse é um ponto de suma relevância, na medida em que desvela o quanto o escritor foi, constantemente, despossuído, seja enquanto sujeito, seja enquanto autor. Nessa esteira, Molloy (1996, p. 55) [minha tradução] destaca que

a autobiografia de Manzano foi um texto extremamente manipulado — uma narrativa de escravo que, além de ter a expropriação como tema, sofreu a mesma expropriação no processo de sua composição e publicação. Foi escrito por pedido de outro (Del Monte); foi corrigido e editado por outro (Suárez y Romero); foi traduzido e alterado por outro (Madden); foi integrado ao texto de outro (Calcagno). Foi, em resumo, um texto usado por outrem sobre o qual Manzano teve, aparentemente, pouco ou nenhum controle. O fato de o texto ter sido usado para promover uma causa cara a Manzano não diminui a importância dessa manipulação.

Embora tenha sido constantemente manipulada, talvez uma questão que passa despercebida são os diversos silenciamentos, omissões e saltos temporais que o autor realiza ao longo da obra. Considero esses trechos indícios promissores tanto do grau de consciência que ele tinha das limitações

afirmar que “de acordo com a história colonialista de emancipação, foram os iluminados europeus humanitários e intelectuais que trouxeram liberdade aos Negros”.

⁸ Embora eu concorde com a visão que “mulatos” também são negros, marco essa diferença terminológica porque era extremamente relevante no contexto da escravidão, uma vez que “sua [de Manzano] constante referência a si mesmo como um *mulato* ou *chinito* ou *mulatico* (eg. 36), com todas as associações de ‘*pedigree*’ e mobilidade ascendente sócio-racial inerente a elas, é bastante consciente. Permite-nos perceber a distinção entre o falante e os sujeitos previamente mencionados, e especialmente a categoria referida como negros, isto é, os que ocupam o mais baixo degrau na escada sócio-racial” (BRANCHE, 2001, p. 79).

⁹ Para essa discussão pontual, cf. Jouve-Martín (2005) e Campuzano (2015).

para o conteúdo da obra, quanto de sua autoria, tendo em vista que ele deixa visível a seleção que fez do que contar.

Destaco, pela brevidade do trabalho, apenas dois momentos em que isso ocorre, mas é importante observar que há outras ocorrências disso no livro. Na primeira delas, Manzano evidencia que fez um grande salto temporal no relato: “Desde meus doze anos dou hum salto até a de quatorze deixando em seu inter médio algumas pasagens em q^o. se virifica como minha fortuna era instavel” (2015, p. 97). Na segunda, está relatando um violento castigo que sua mãe sofreu e que ele assistiu, sofrendo muito ao vê-la passando por essa situação. Depois de descrever brevemente o castigo, conta que “ao ouvir estalar o primeiro fuetazo, virei hum leão hum tigre ou huma fera mais arrojada estive a pique de perder a vida em mãos do sitado Silbestre [capataz da fazenda] mas pasemos em silencio o resto d’esta sena dolorosa” (p. 106-107). Evidentemente, não podemos mensurar o quanto os silenciamentos são realizados por uma questão de ordem psicológica (conseguiria ele descrever o trauma pelo qual passou?) ou por um movimento deliberado de ocultar essas passagens. Entretanto, considero que esses trechos demonstram uma óbvia seleção do que contar, o que pode ser compreendido como indícios da autoria de Manzano.

Por fim, agora tratando pontualmente do gênero literário ao qual o livro é filiado, interessa-me apontar os limites que existem nas (auto)biografias realizadas por ou sobre pessoas escravizadas. Evidentemente, essas tensões todas seguem no cerne da literatura de testemunho até os dias atuais, quando elas são escritas por outras pessoas baseadas em um relato. No entanto, essas tensões são ainda mais agudas quanto tratamos de um período como a escravidão, em que os indivíduos escravizados não tinham nem direito sobre seu próprio corpo.

Chega quase a soar paradoxal discutir a autobiografia, gênero que, como referido, está centrado no indivíduo e em sua história pessoal, escrita por pessoas que não eram, social e juridicamente, consideradas humanas, uma vez que eram meras mercadorias. A carta de alforria não necessariamente lhes outorgava a humanidade socialmente falando, embora juridicamente sim, em teoria. Nesse sentido, pergunto-me o quanto essas pessoas subalternizadas, em especial os escravizados no século XIX, eram de fato consideradas sujeitos o bastante para terem suas individualidades respeitadas. Isso porque, segundo Jouve-Martín (2005, p. 130) “enquanto o europeu se lê e vê a si mesmo como indivíduo e, como tal, fica plasmado na autobiografia, os colonizados são expulsos dela e relegados no melhor dos casos ao discurso da história como coletividades anônimas e indiferenciadas”. No caso específico de Manzano, é interessante notar o quanto sua obra constantemente é tomada como exemplar sobre a experiência da escravidão em toda a América Latina. Por um lado, compreendo esse fato, considerando que é o único livro dessa ordem que temos nessa porção do continente. Por outro, acredito importante fazer essas mediações todas (que realizo aqui e no meu Trabalho de Conclusão de Curso) para que não se perca de vista que este é o relato de uma experiência individual, não automaticamente extensível a todos os milhões de pessoas que foram escravizadas. Ademais, é um texto escrito em uma conjuntura muito específica, com contingências específicas, não podendo todas as questões ali postas serem consideradas iguais para todas as pessoas. Por exemplo, não podemos dizer que todas as pessoas que foram escravizadas tinham relações supostamente afetuosas com seus donos.

Nesse sentido, é óbvio que considero problemática a ideia, dentro do gênero *testimonio*, de tomar aquele relato individual como necessariamente representativo de uma coletividade de pessoas, justamente chegando no problema da representação como “falar por” ou como “re-presentar”, na esteira do que foi amplamente discutido em Spivak (2010). Da mesma forma que um intelectual fora daquele mundo querer representar o Outro é algo problemático, estar dentro do grupo não garante uma representação unívoca ou livre de ser discutida. E, no caso desse gênero, esse intelectual exterior segue existindo e é ele que redige o livro, alterando o que lhe interessar. Todo esse atravessamento gera uma problemática que me parece muito interessante, embora difícil de solucionar facilmente. Acredito que estar atento a esses atravessamentos é um bom ponto para começar a desatar esses nós.

Quando Madden afirmou que o livro de Manzano era “o mais perfeito retrato da escravidão cubana” (CASTRO, 2015, p. 187), “inaugurou” um entendimento da obra que apagou a individualidade de Manzano e o colocou no lugar do “negro poet”, como o título de seu volume

ressalta. Importante ressaltar, inclusive, que Madden apagou o nome de Manzano na sua tradução, literalmente borrando sua individualidade¹⁰. Nesse sentido, parafraseio Castro (2015, p. 163) ao dizer que os sujeitos escravizados pouco importavam para os seus mediadores, pois não eram gente, mas uma metáfora para a escravidão. Nessa esteira, a escritura das obras vinha mais como pretexto para defender seus ideais (que sim, eram abolicionistas e beneficiavam essas pessoas), advindos mais por uma ordem econômica (a escravidão é ruim para o mercado) do que por uma ordem humana (a escravidão é ruim porque seres humanos estão sendo desumanizados). E, se eles eram metáforas para a escravidão, seus relatos serviam como uma metonímia, para me manter no campo das figuras de linguagem, para todas as experiências de todas as pessoas que foram escravizadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi apontar algumas questões que me parecem pertinentes para pensar a **Autobiografia do poeta-escravo**, de Juan Francisco Manzano. Inicialmente, discuti sobre os gêneros literários autobiografia e *testimonio*, observando de que forma cada um se relaciona com as pessoas que representa, a elite e os subalternizados, respectivamente. O que acontece, portanto, se uma pessoa subalternizada resolve relatar sua história pessoal em uma autobiografia, centrando o relato em si enquanto indivíduo, não necessariamente buscando representar uma coletividade? No caso de Manzano, embora isso não tenha sido feito, aparentemente, de forma consciente por ele, a reação foi colocá-lo forçadamente no lugar de representante de todos, borrando sua individualidade e utilizando-o como figura exemplar. Logo, seu texto autobiográfico foi tomado como um *testimonio*.

Em segundo lugar, discuti sobre as (im)possibilidades existentes para que Manzano de fato pudesse falar e ser escutado, especialmente pelo fato de ser uma pessoa escravizada tentando se inserir em um mundo branco letrado. Para isso, recuperei Molloy (1996) e suas considerações sobre a inevitabilidade da existência de um mediador branco para que os relatos de escravizados fossem publicados, seja como ouvintes-escritores, seja como membros da elite com o capital (BOURDIEU, 2001; 2004) para permitir que o livro fosse publicado. A relação mediador-subalternizado reproduzia naquele momento, e segue reproduzindo, relações sociais mais amplas, que dizem respeito às assimetrias sociais e raciais centrais na constituição das sociedades na América.

Em terceiro plano, indiquei alguns breves indícios de autoria dentro do texto, buscando demonstrar que Manzano foi, sim, um autor consciente das limitações a que estava sujeito, por mais que sua obra tenha, de fato, sido extremamente manipulada ao longo de sua história. Essa manipulação, contudo, fala menos de Manzano e mais dos mediadores brancos e das hierarquias sociais presentes naquela época e, seguramente, até hoje. A literatura segue sendo um campo majoritariamente ocupado por homens brancos heterossexuais de meia idade (DALCASTAGNÈ, 2011, sobre o caso brasileiro) e os cargos de direção nas editoras são ocupados por pessoas com perfis similares. Desse modo, seguimos em uma forte disputa para mudar esse quadro e permitir que pessoas fora desse perfil ocupem esses lugares.

Por fim, o trabalho levantou questionamentos acerca dos limites apresentados para textos autobiográficos escritos por pessoas escravizadas, tendo em mente que este gênero normalmente é posto como possível apenas para membros da elite, uma vez que essas pessoas, e tão somente elas, são consideradas sujeitos o bastante para poderem discutir suas trajetórias individuais. Para os subalternizados, neste caso, os escravizados, lhes cabe apenas o papel de representarem uma coletividade, não podendo eles falarem apenas de e por si próprios. Tensiono essa questão justamente para desvelar essas assimetrias tão presentes até os dias de hoje, mas ainda pouco discutidas dentro do âmbito das ciências humanas.

Para futuros trabalhos, incluindo minha própria dissertação de mestrado, seria interessante analisar cada um desses pontos de forma mais detida, inclusive observando de que forma essas situações se mostram dentro da obra de Manzano, não apenas no âmbito geral do contexto de

¹⁰ Em meu TCC (cf. SILVA, *op.cit.*, 2018), discuti mais amplamente a postura de Madden enquanto intelectual e tradutor, observando as diversas alterações que fez no texto e debati a ideia de que ele apagou o nome de Manzano para protegê-lo de represálias.

publicação. Evidentemente, não podemos ambicionar resolver essas questões das assimetrias das relações entre intelectuais e subalternizados, mas acredito que é importante lançar luz sobre essas problemáticas, a fim de que nós mesmos, enquanto intelectuais, possamos repensar nossas posturas e, se possível, agir de forma diferente.

REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, H. *Historias paralelas/historias ejemplares: La historia y la voz del otro*. In: BEVERLEY, J.; ACHUGAR, H. **La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa**. Cidade da Guatemala: Ediciones Papiro, 2002. p. 61-83.
- BOURDIEU, P. Espaço social e poder simbólico. In: BOURDIEU, P. **Coisas ditas**. Tradução de Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 149-168.
- BOURDIEU, P. *Las formas del capital: Capital económico, capital cultural y capital social*. In: BOURDIEU, P. **Poder, derecho y clases sociales**. Tradução de M^a José Bernuz Beneitez. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2001. p. 131-164.
- BRANCHE, J. 'Mulato entre negros' (y blancos): *Writing, Race, the Antislavery Question, and Juan Francisco Manzano's "Autobiografía"*. **Bulletin of Latin American Research**, v. 20, n. 1, p. 63-87, jan. 2001. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3339079>>. Acesso em: 8 nov. 2019.
- BRITO JR, A. B. de. A literatura e o local da diferença: entre testemunho e arquivo. **Landa**, v. 2, n. 1, p. 60-82, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/176066>>. Acesso em: 10 nov. 2019.
- CASTRO, A. Notas de fim. In: MANZANO, J. F. **A Autobiografia do poeta-escravo**. São Paulo: Hedra, 2015. p. 143-193.
- DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 26, p. 13-71, jan. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>>. Acesso em: 10 nov. 2018.
- GARCÍA, V. *Testimonio y ficción en la Argentina de la postdictadura: Los relatos del sobreviviente-testigo*. **Revista chilena de literatura**, Santiago, n. 93, p. 73-100, nov. 2016. Disponível em <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952016000200004&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 24 nov. 2019.
- HUERTAS UHAGÓN, B. *El postboom y el género testimonio*: Miguel Barnet. **Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y Sus Didácticas**, n. 17, p. 165-176, 1994. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=87738>>. Acesso em: 4 nov. 2019.
- JOUBE-MARTÍN, J. R. *De esclavos a escribas: memoria, escritura y autobiografía en la literatura afro-hispanoamericana*. **Revista Canadiense de Estudios Hispánicos**, v. 30, n. 1, 2005, p. 129-144. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/27764040>>. Acesso em: 12 nov. 2019.
- KILOMBA, G. A Máscara. Tradução de Jessica Oliveira de Jesus. **Cadernos de Literatura em Tradução**, São Paulo, n. 16, p. 171-180, maio 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115286>>. Acesso em: 15 nov. 2019.
- MADDEN, R. *Poems by a slave in the island of Cuba, recently liberated*. Londres: Thomas Ward And Co., 1840. Disponível em: <<https://archive.org/details/poemsbyslaveinisoomanz>>. Acesso em: 12 nov. 2019.
- MANZANO, J. F. **A Autobiografia do poeta-escravo**. Tradução e organização de Alex Castro. São Paulo: Hedra, 2015.
- MOLINO, J. *Interpretar la autobiografía*. In: LARA POZUELO, A. (ed.). **La autobiografía en lengua española en el siglo veinte**. Lausanne: Hispania Helvética, 1991. p. 107-138.

- MORÁN, F. Domingo del Monte, ¿“El más real y útil de los cubanos de su tiempo”? *Dirāsāt Hispānicas: Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, n. 3, p. 39-65, jan. 2016. Disponível em: <<https://dirasathispanicas.org/index.php/dirasathispanicas/article/view/66>>. Acesso em: 5 nov. 2019.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (org.). **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 84-130.
- RANDALL, M. ¿Qué es y cómo se hace un testimonio? In: BEVERLEY, J.; ACHUGAR, H. *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Cidade da Guatemala: Ediciones Papiro, 2002. p. 33-57.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. *Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica*. **Ogigia: Revista Electrónica de Estudios Hispánicos**, n. 7, p. 5-17, 2010. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3123733>>. Acesso em: 11 nov. 2019.
- SAUMELL, R. E. *Juan Francisco Manzano y Domingo del Monte: El cerco político de la plantación*. **Afrocuban Anthology Journal**, Havana, v. 1, n. 1, p. 1-17, dez. 2004. Disponível em: <<https://www.afrocuba.org/Antol3/Books3/Manzano%20y%20del%20Monte.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2019.
- SPIVAK, G. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

**O CORPO-GUERRILHEIRO
NO CORPO-NAÇÃO:
CONTAMINAÇÃO E ABJEÇÃO
EM HERBERT DANIEL**

*The guerrilla-body into the body of the
nation:
contamination and abjection in
Herbert Daniel*

Anselmo Peres Alós¹

*Para Rita Schmidt e Fábio Ramos,
companheir@s incansáveis em diferentes campos de batalha.*

*Para Daniela L. Kunze, Thays Keylla de Albuquerque,
Wanderlan Alves e José Veranildo da Costa Jr.,
que fizeram, do nordeste brasileiro, o meu segundo lar.*

Abstract: *What I intend here is to discuss and analyze the Brazilian novel **Meu corpo daria um romance**, written by Herbert Daniel (whose extensive literary production has been solemnly and systematically ignored by studies in the field of Brazilian literature) and first published in 1984. The focus of the discussion is to understand how Daniel promotes the rhetorical articulation between body, desire and revolution as fundamental concepts for an emancipatory view of sexuality (especially male homosexuality) in the context of struggle and resistance to the Brazilian dictatorship throughout the end of the 20th century. There is an undeniable cultural, discursive (and even linguistic) dimension in the composition of the materiality of the body, and Herbert Daniel is not unaware of this fact. However, it must be stressed that to say that human reality can only be understood through the mediation of language does not imply denying, suspending or not recognizing the materiality and concreteness of the body as a lived reality, as carnality. Following the arguments of Elizabeth Grosz in **Volatile bodies** (1994), we can think that, for Herbert Daniel, the understanding of the body occurs as something concomitantly immanent and transcendent. The representations of the body through literary discourse (as well as in other artistic modalities) can be seen as an index of the processes of historical transformation, in so far as they inscribe in a dialectic way the relations of subjectivity/objectivity and the processes of oppression, subordination and cultural subversion. Literature, in this sense, has been defined throughout Western history as a symbolic field haunted by the presence of the body, both in terms of reiteration (mimesis) and in terms of subversion (ruptures of performative bias).*

Keywords: *body; gender; nation; guerrilla; homosexuality.*

Resumo: O que pretendo aqui é discutir e analisar o romance brasileiro **Meu corpo daria um romance**, escrito por Herbert Daniel (cuja extensa produção literária vem sendo solene e sistematicamente ignorada pelos estudos no campo da literatura brasileira) e publicado pela primeira vez em 1984. O foco da discussão é compreender como Daniel promove a articulação retórica

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor Associado I no Departamento de Letras Vernáculas da UFSM, e Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras dessa mesma instituição. Bolsista de Produtividade em Pesquisa (PQ-2) do CNPq. E-mail: <anselmoperesalos@gmail.com>.

entre *corpo*, *desejo* e *revolução* como conceitos fundamentais para uma visão emancipatória da sexualidade (em especial da homossexualidade masculina) no contexto de luta e resistência à ditadura brasileira ao longo do final do século XX. Há uma inegável dimensão cultural, discursiva (e até mesmo linguística) na composição da materialidade do corpo, e Herbert Daniel não está alheio a esse dado. Entretanto, cumpre ressaltar que dizer que a realidade humana só pode ser compreendida pela mediação da linguagem não implica negar, suspender ou não reconhecer a materialidade e a concretude do corpo como realidade vivida, como *carnalidade*. Seguindo aqui os argumentos de Elizabeth Grosz em *Volatile bodies* (1994), podemos pensar que, para Herbert Daniel, a compreensão do corpo se dá como algo concomitantemente *imanente* e *transcendente*. As representações do corpo através do discurso literário (bem como em outras modalidades artísticas) podem ser vistas como índice dos processos de transformação histórica, na medida em que inscrevem de maneira dialética as relações de subjetividade/objetividade e os processos de opressão, subordinação e subversão cultural. A literatura, particularmente, configurou-se ao longo da história ocidental como campo simbólico assombrado pela presença do corpo, tanto em termos de reiteração (*mimesis*) quanto em termos de subversão (rupturas de viés performativo).

Palavras-Chave: corpo; gênero; nação; guerrilha; homossexualidade.

UMA VIDA, QUATRO EXÍLIOS

Herbert Eustáquio de Carvalho era o nome de batismo, mas como incansável escritor e re-escritor de si mesmo, ele encontrou outro nome para si, pelo qual ficou conhecido no ativismo político (primeiro lutando contra a Ditadura de 1964, depois lutando em prol dos direitos dos infectados pelo vírus HIV): Herbert Daniel. Na contracapa de seu primeiro livro, **Passagem para o próximo sonho**, Herbert Daniel apresenta-se de maneira emblemática e permite, ainda que de relance, que se tenha uma panorâmica do que foi não apenas a vida, mas também a autoimagem que o escritor reiteradamente projetará em seus escritos, sejam eles ficcionais ou não:

Herbert, nome de pia e registro; Daniel, nome de guerra que pegou. Estudante de Medicina na UFMG; 1,64m; crítico de cinema no rádio, Belô; dispensado do exército (regular) por insuficiência física (miopia? pé-chato?); autor de teatro estudantil; cabelos muito enrolados, olhos castanhos e semicerrados, chato nariz; vice-presidente do DCE da UFMG; gordinho; militante sucessivamente da Polop, Colina, Var-Palmares e VPR; clandestino durante seis anos, sem nunca ter sido preso; homossexual, já não mais clandestino; assaltante de banco, puxador de carro, planejador de sabotagem, guerrilheiro em Ribeira, sequestrador de embaixador (em número de dois), remanescente; leitor, sempre, sempre; escritor de panfletos, aprendiz de ginasta; tímido não dançarino; jornalista em Portugal, em revista feminina; em Lisboa, estudante de Medicina reincidente; casado com homem, claro, homossexual; calça 39, usa 40; massagista, garçom, caixa, leão-de-chácara, gerente, porteiro de saunas de pegação de viados, em Paris, *capitale de France, voilà*; discursivo, falador trilingue inveterado, pensante tanto quanto, com sotaque — não se nasce em Minas impunemente. Descoberta de saber fazer quase nada de quase tudo: ocupação de vagabundo. Penúltimo exilado em Paris: escapou da “anistia”. Sem indulto (escapou por insulto), foi prescrito: reparou em vida alheia. Escritor. (DANIEL, 1982, contracapa)

Herbert Daniel começa sua carreira como escritor publicado apenas após o seu retorno do exílio, ocorrido em 1981. Em 1982, publica **Passagem para o próximo sonho**, obra pouco lida pela crítica, e por vezes mal compreendida. Em 1983, mesmo antes de Herbert Daniel descobrir-se soropositivo, a questão da problemática pandemia que se iniciava (disseminando o terror do “câncer gay” pelo mundo) já emerge como preocupação do escritor, na ocasião em que publica **Jacarés & lobisomens**, em parceria com Leila Mícolis. Em dado momento, em **Passagem para o próximo sonho**, Daniel relata um episódio ocorrido no final do exílio que demonstra como o tema da homossexualidade ainda causava incômodo em boa parte da esquerda no final da década de 1970. Mais importante que os fatos evocados, entretanto, é a síntese a que chega Herbert Daniel acerca das relações entre *silêncio*, *política*, *desejo* e *homossexualidade*: “o silêncio é a impossibilidade de um

discurso. O silêncio é a forma do discurso numa certa parcela da esquerda sobre a homossexualidade. É uma forma de exilar os homossexuais” (DANIEL, 1982, p. 217). Se hoje, para nós, devidamente instrumentalizados por quase quatro décadas de leituras foucaultianas, não há nenhum grande *insight* novidadeiro nessa afirmação, em 1982 ela se revelava, entretanto, uma maneira totalmente nova de costurar questões como política, censura, revolução e livre expressão sexual no contexto da narrativa literária brasileira. Veja-se, por exemplo, o que afirma James Green:

O Partido Comunista Brasileiro foi a organização de esquerda hegemônica até o começo dos anos [19]60 e exercia uma tremenda influência entre os artistas e intelectuais do país. Ele defendia a posição tradicional stalinista, de que a homossexualidade era um produto da decadência burguesa. O PCB sofreu uma fratura em razão do conflito sino-soviético iniciado em 1962 e das disputas internas quanto a apoiar ou não a luta armada contra a ditadura, mas a aversão ideológica à homossexualidade continuou a existir em todas as organizações que emergiram do Partidão. [...] Herbert Daniel, que aderiu a um grupo guerrilheiro nessa mesma década, descobriu que a homofobia dentro da organização era intolerável. Fernando Gabeira, embora ele próprio não fosse identificado como gay, criticava a posição antifeminista e antigay das diversas organizações de esquerda com as quais tivera contato quando viveu em uma comunidade de exilados na Europa, após o famoso sequestro do embaixador Elbrick, em 1969. (GREEN, 2000, p. 428)

Talvez justamente pelas aporias inscritas na localização social de seu próprio corpo (afrodescendente², guerrilheiro e homossexual), uma das condições de possibilidade existencial fundamentais para Herbert Daniel foi a sua imaginação quase utópica, colocada em funcionamento no sentido de projetar possibilidades mais atiladas, argutas e humanas para pensar as relações sociais do seu tempo, fossem elas sociais, políticas, trabalhistas ou médicas. Herbert Daniel não se prostrou frente à descoberta de sua soropositividade, em tempos que o diagnóstico positivo era anátema de morte iminente.

Ricardo Orsi, na *webpage*³ que organizou em um esforço para preservar a memória de Herbert Daniel, caracteriza como pontos de entrada na biografia de Herbert Daniel o que chamou de “os quatro exílios”: o exílio político, o exílio pátrio, o exílio homossexual e o exílio da solidariedade. Os três primeiros exílios já haviam sido enumerados pelo próprio Daniel, na capa de seu primeiro romance, **Passagem para o próximo sonho**, de 1982: “um possível romance autocrítico sobre os exílios: do desterro na militância clandestina, do asilo europeu, do degredo na homossexualidade” (DANIEL, 1982, 1ª capa). O quarto deles, o exílio da solidariedade, é um acréscimo de Orsi, e diz respeito ao exílio social sofrido pelo escritor em função do isolamento e do preconceito sofridos em função da discriminação pela soropositividade. Herbert Daniel, depois de se descobrir soropositivo, em 1989, ao invés de se entregar à condição de vítima, assumiu uma postura de sujeito a reelaborar os significados sociais do que significa ser HIV positivo. Passou a reivindicar a solidariedade como valor máximo para administrar o pior dos efeitos residuais da soropositividade: o preconceito. Passou a promover a participação política e social como antídotos para o desterro, o estigma e o isolamento, e foi uma figura muito importante na luta pela disseminação de informação com vistas à promoção da prevenção e da participação do Estado em políticas públicas. Usou com coragem seu próprio semblante nos meios de comunicação, lutando até os últimos dias de sua vida para derrubar o mito de que ser portador do vírus HIV equivalia a uma espécie de morte civil.

² Em uma espécie de formulário de apresentação, o autor escreve o seguinte, nas primeiras páginas de **Passagem para o próximo sonho**: “Filiação — pai preto, porém militar. Soldado por imposição, humorista por vocação, adulto por contingência, pai por consequência, tímido por gentileza, abrupto por timidez, silente por atavismo. Mãe branca, porém italiana. Operária por descuido, dona de casa por obrigação, rebelde por destinação, domada por destino, arrependida por convicção, sentimental por hipocondria, emocional por atavismo” (DANIEL, 1982, p. 24). Já em **Meu corpo daria um romance**, Daniel mergulha mais fundo nas suas raízes afrodescendentes, refletindo sobre o racismo no próprio contexto familiar, narrando sua própria experiência familiar em terceira pessoa e mimetizando o comportamento esquizóide que caracteriza o evento narrado: “tudo é de tal forma exemplar que ele só percebe que seu pai é negro — moreninho, dizem os familiares, em geral os negros, que são os mais racistas de todos, menosprezando a cor da noite ancestral — quando já é quase adulto. Os negros e os mestiços fundem-se com os recém-imigrados e adotam a moralidade da respeitabilidade de uma cor difusa” (DANIEL, 1984b, p. 99).

³ Disponível em: <<http://reocities.com/Athens/acropolis/7051/exilios.html>>. Acesso em: 26 de abril de 2016.

Em 1968, foi promulgado o mais arbitrário dos Atos Institucionais, o AI-5. Somado aos outros quatro Atos Institucionais, instaura-se um clima de cassação de políticos, da legalidade das organizações partidárias, e o fechamento do Congresso Nacional. Alguns anos antes, em 1964, criava-se no Brasil o Sistema Nacional de Informações (SNI), com frentes militares e paramilitares, na intenção de realizar a manutenção da “segurança nacional” através da perseguição dos grupos opositores (estivessem eles armados ou não). Como recurso de desmantelamento rápido e eficiente dos grupos de resistência, instaura-se a rotina de torturas e assassinatos⁴. Rádio, televisão e mídia impressa passam todos a sofrer com a censura direta do governo militar e, como consequência, a grande maioria da população brasileira desconhece absolutamente as violências perpetradas nos porões da ditadura.

Após sua participação no sequestro de Ehrenfried Anton Theodor Ludwig Von Holleben, em 1971, Herbert Daniel conhece Cláudio Mesquita, artista plástico que ficou responsável pela “fachada” da casa que abrigou Herbert Daniel por nove meses. Pela ajuda prestada no ocultamento de Herbert Daniel, Cláudio passa a ser ele próprio perseguido pelo Destacamento de Operações de Informação — Centro de Operações de Defesa Interna (DOI CODI). Inicia-se uma rotina de fugas, bem como a parceria entre Cláudio e Daniel, que se estenderá por vinte anos, findando apenas com a morte de Daniel, em decorrência de complicações relacionadas à infecção pelo vírus HIV.

Herbert Daniel continua na resistência até o ano de 1972, quando a grande maioria dos militantes da resistência já havia sido morta, presa ou exilada. Entre 1973 e 1974, Cláudio e Herbert vivem uma espécie de ‘degredo em terra natal’, vivendo com identidades falsas e mantendo-se com trabalhos esporádicos. Com a rotina de cidadania de terceira categoria chegando às raias do insuportável, os dois saem do Brasil pela fronteira com a Argentina, em setembro de 1974, rumo à Europa. Inicia-se o exílio pátrio. Depois da fuga pela fronteira Brasil-Argentina, Herbert Daniel desembarca na França com Cláudio Mesquita em oito de setembro de 1974. O exílio concretiza-se como condição existencial para os dois: tomam consciência dos riscos para si próprios e para os companheiros de militância de um retorno ao Brasil, e decidem permanecer no exílio. Ficam pouco na França, indo pouco depois para Portugal. Em Portugal, Herbert Daniel vai para a cama com Cláudio, pela primeira vez. Muitas vezes. E depois, com outros homens. Muitos outros homens. Mas nunca rompeu com Cláudio; seu companheirismo atendia a outra lógica, estranha e meio perturbada para o olhar heterossexual, ainda hoje, mas muito comum em relacionamentos de longa duração entre homens. Depois de catorze meses em Portugal, Daniel retorna a Paris, em 1976, agora oficialmente um refugiado político, com um título de viagem que lhe permitia um *salvo conducto* para entrar em qualquer país do mundo, exceto no Brasil.

Em 1987, Daniel publica seu romance **Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos**, obra que já abordava precocemente, no cenário literário brasileiro, a questão da pandemia de AIDS, ao desenvolver a questão das reações sociais diante da ameaça do HIV, contemplando não apenas a criação de personagens que se defrontavam com o desafio de viver com AIDS, em um contexto de terror, de desinformação e de medo associados às primeiras investigações em torno da síndrome. Essa questão, na verdade, acabou sendo fundamental até mesmo em um projeto anterior e bem mais amplo, que desde o seu primeiro livro figura nas preocupações do autor: a de uma política do corpo, ou ainda, em um profundo *repensar* do corpo político, do corpo guerrilheiro, do corpo que se vê cindido entre a participação política e uma política dos prazeres e dos afetos, como pode ser observado nesse pequeno trecho de **Passagem para o próximo sonho**, em que Daniel se questiona acerca das micropolíticas que beiram a mesquinharia nos códigos sociais do gueto homossexual:

O dragão que ronda o gueto — como tantos submundos tem três cabeças: a pobreza, a velhice e a feiura. [...] Velho, porém rico, por exemplo. Ou: pobre, mas belo. E assim por diante. Daí nascem todas as pequeninas invenções que servem de moeda corrente nos teatrinhos do sexo e da sedução. Não é preciso ir muito longe para descobrir de onde decorre a ideologia profundamente conservadora que caracteriza o gueto. Porque o gueto homossexual, na sua

⁴ Ver, por exemplo, GREEN, J.; QUINALHA, R. (org.). **Ditadura e homossexualidades**: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: UFSCar, 2014.

ostensiva marginalidade, é moralista e tradicionalista. Mesmo reacionário, nos momentos de crise social. (DANIEL, 1982, p. 162-163)

Em 1989, Herbert Daniel é diagnosticado como soropositivo. Foi uma voz importante no combate ao preconceito que associou, durante muito tempo, a AIDS à homossexualidade, aos discursos que qualificavam a doença como “peste gay”, “câncer gay”, e outras tantas fórmulas discursivas oportunistas que associavam a infecção pelo HIV a um conjecturado castigo pela vida pecaminosa. Tal como afirma Leila Miccolis, “assumindo publicamente a doença, Herbert prova (muito dolorosamente para todos nós) que ela não é, como o amor, um ‘assunto pessoal’. É coletivo e envolve a mais luminosa das ‘estratégias’: a solidariedade, tão ampla que extravasa rótulos, opções sexuais, crenças e até limites territoriais” (MÍCCOLIS, 1999, p. 1). Da mesma forma, os dois últimos livros que publicou, **Vida antes da morte** e **AIDS, a terceira epidemia** (esse último em coautoria com Richard Parker) são trabalhos que se dedicam a enfrentar a condenação a uma cidadania de segunda categoria (quando não de uma morte civil) para os soropositivos. Herbert Daniel falece no Rio de Janeiro, em 29 de março de 1992.

MEU CORPO DARIA UM ROMANCE: NARRATIVA DESARMADA?

A crítica literária, no campo dos estudos gays e lésbicos, muito deve aos postulados foucaultianos. Entre as obras que merecem destaque, nesse contexto, encontra-se o livro de Robert Drake, intitulado *The gay canon: great books every gay man should read* (1998). Partindo de um diálogo com O cânone ocidental de Harold Bloom, Drake propõe o estabelecimento de uma genealogia literária que rastreie a tradição de uma literatura gay na tradição ocidental. Sua proposta não é de realizar um revisionismo do cânone ocidental, mas sim o de mapear ao longo da história da literatura ocidental *uma tradição paralela*. De acordo com o autor:

The gay canon does not seek to achieve what Bloom abhors. Frankly, I stand in firm agreement with him that the Western canon should not be tempered with for reasons of minority bias. The gay canon seeks to exist outside the Western canon, touching upon it only where writers and works are in agreement. Yet The gay canon strives toward a goal similar to Bloom's: to isolate qualities that made these gay authors canonical — that is, authoritative in gay culture. (DRAKE, 1998, p. XV-XVI)

Gregory Woods, também em 1998, publica um livro que terminou por se tornar uma das grandes referências no mundo anglófono acerca da discussão em torno de uma tradição literária gay. Em *A history of gay literature: the male tradition*, Woods chama a atenção para o fato de que um *continuum* de obras produzidas ao longo da história e tomadas como um cânone de referência não é possível simplesmente a partir do trabalho de autores gays. Embora ele não inclua, em suas referências bibliográficas, o hoje clássico *Les règles de l'art* de Pierre Bourdieu, sua visão acerca da constituição de uma tradição literária gay ao longo da história possui muitos pontos de contato com a ideia de Bourdieu de *campo literário*⁵. Woods mostra-se consciente de que não apenas os escritores e/ou os leitores produzem essa tradição, mas que a crítica e o mercado editorial possuem um papel decisivo na definição das obras que permanecem ao longo do tempo e das que acabam caindo no esquecimento da comunidade de leitores; ele também está atento ao fato de que os próprios movimentos de resgate e de releituras de obras esquecidas no passado interferem no processo de constituição de uma tradição literária:

⁵ Na verdade, Woods não inclui absolutamente nenhuma referência ao trabalho de Pierre Bourdieu ao longo de seu livro. Todavia, ele faz uma importante retomada do pensamento de Eric Hobsbawm, estruturando sua visão de construção de um cânone literário gay na esteira da noção de *invenção das tradições*. Segundo Hobsbawm, *what we are talking about here is homosexual men's deliberate creation of a homosexual tradition. Eric Hobsbawm's lucid introduction to his and Terence Ranger's book The invention of tradition is helpful here. Hobsbawm writes that traditions which appear or claim to be old are often quite recent in origin and sometimes invented (WOODS, 1998, p. 4).*

The fact is that gay literature is not simply a matter of the emotional records of individual writers. Gay writers do not, on their own, 'make' gay literature. There are processes of selection, production and evaluation to be taken into account. Our canons of literature of quality are no more eternal than any other. Indeed, gay literary critics have been fairly explicit about the intentional social purposes behind their re-evaluations of past texts and canons. The contingencies behind the heralding of gay classics need to be acknowledged and made manifest. The canon of gay literature has been constructed by bookish homosexuals, most explicitly since the debates on sexuality and identity which flourished in the last third of the nineteenth century. (WOODS, 1998, p. 3)

Robert W. Connell desenvolve, no campo da sociologia, a noção de *masculinidade hegemônica*, em oposição à de *masculinidades subalternizadas*. Connell define masculinidade como sendo “uma configuração de prática em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero” (CONNELL, 1995b, p. 188), chamando a atenção para o fato de que, via de regra, simultaneamente coexistem “mais de uma configuração desse tipo em qualquer ordem de gênero de uma sociedade” (CONNELL, 1995b, p. 188). Em função dessa heterogeneidade de configurações que simultaneamente operam em uma sociedade, seria mais adequado falar em *masculinidades*, no plural, e não em uma concepção única e universal de *masculinidade*, no singular (CONNELL, 1995b, p. 188). Nesse conjunto de masculinidades plurais, haveria uma que se apresentaria como sua forma “hegemônica”, aquela que corresponderia a um ideal cultural de masculinidade; paralelamente, ao lado desta forma socialmente privilegiada de masculinidade, existiriam outras que manteriam relações de subordinação, de cumplicidade ou de marginalização em relação à hegemônica (CONNELL, 1997, p. 39-43). Há uma masculinidade que é hegemônica, valorizada e instigada. Trata-se de uma masculinidade que via de regra é branca, heterossexual, burguesa e judaico-cristã. É a representação dominante da masculinidade, tomada muitas vezes como *a própria definição de masculinidade*. Em oposição a essa, há masculinidades *outras*, e que com essa primeira mantém uma relação de subalternidade: são as masculinidades racializadas, as masculinidades não-cristãs, as masculinidades não-heterossexuais, bem como as masculinidades orientalizadas, entre outras (CONNELL, 1987; CONNELL, 2000).

Algumas das categorias que usualmente são mobilizadas tanto pela crítica cultural e literária quanto pelo movimento social e que possuem algumas fragilidades são as de *homoafetividade* e *homoerotismo*. Essas categorias são frequentemente mobilizadas para tratar tanto da literatura *escrita* por homossexuais quanto da *representação* da homossexualidade na literatura (independentemente da orientação sexual dos autores em questão). Aqui se encontra o que me parece o ponto fulcral da questão, e que não raro é escamoteado pelos críticos: a) a que(m) se aplica(m) o(s) adjetivo(s) *homoerótico* e/ou *homoafetivo*? Ao autor? Aos elementos formais? À temática? Ao leitor? A uma comunidade interpretativa? b) Qual o (des)compromisso da crítica literária e cultural com os regimes sociais heteronormativos e homonormativos? Parece-me que enquanto tais pontos problemáticos não forem discutidos e teorizados pela crítica literária brasileira, o potencial crítico desse *locus* enunciativo sempre será minimizado no campo disciplinar mais amplo dos estudos literários.

Rômulo Medeiros Pereira é um dos poucos pesquisadores no Brasil que se deteve a pesquisar o trabalho de Herbert Daniel. Curiosamente, um traço comum de praticamente todos os poucos pesquisadores brasileiros que demonstraram algum interesse pela obra literária de Herbert Daniel é o fato de terem uma formação disciplinar no campo da História (e não no campo das Letras), bem como o fato de tomarem invariavelmente como objeto de investigação a faceta interseccional da biografia de Herbert Daniel que subsume tanto sua trajetória como guerrilheiro urbano opositor da Ditadura Brasileira de 1964 quanto sua trajetória de militante pelos direitos dos homossexuais no Brasil (campo no qual foi, sem sombra de dúvidas, um nome de vanguarda, com ideias demasiadamente avançadas para os debates brasileiros da década de 1980, quando retorna com o seu companheiro do exílio na Europa): “que merda! O mundo está cheio de sacanagens. Mas até que, no fundo, eu acho uma pena que seja pecado” (DANIEL, 1984, p. 80). Para Rômulo Pereira, os primeiros romances de Herbert Daniel, **Passagem para o próximo sonho** (1982) e **Meu corpo daria um romance** (1984) configuram-se como “autobiografias constituídas por memórias, que participam da articulação das narrativas, relatando desde as árduas experiências vivenciadas por um indivíduo durante a ditadura

civil-militar, instaurada a partir do golpe de 1964 no Brasil, até as experiências em exílio como garçom de vestuário de sauna gay em Paris” (PEREIRA, 2012, p. 2)⁶.

Meu corpo daria um romance é construído de forma não linear, tomando como ponto de partida uma cena de onze minutos, quando Daniel (o narrador) apanha um ônibus na madrugada, em Copacabana, no Rio de Janeiro, após dar um beijo de despedida em seu namorado. O romance organiza-se como uma resposta aos olhares homofóbicos, marcados pelo desprezo silencioso, recebidos pelo narrador ao entrar no ônibus. Diante da necessidade urgente de uma resposta à violência simbólica dessa experiência (cabe questionar se essa experiência é meramente simbólica ou se toda experiência simbólica é uma violência de fato, uma vez que se inscreve em ato sobre um corpo)⁷, o narrador arquiteta sua narrativa, dividida em onze partes, associadas simbolicamente à fragmentação que o corpo do narrador sofre diante do olhar do outro: *orelhas* (o *órgão zero*, as próprias orelhas das capas do livro); *buracos da cabeça*; *genitália*; *glândulas*; *pele e anexos*; *extremidades do aparelho digestivo* (boca e ânus por metonímia, o começo e o fim, deglutição antropofágica e expulsão do resíduo abjeto); *aparelho circulatório e sangue*; *órgãos da fonação*; *órgãos sentidos* (a supressão da preposição *de* no sintagma elide a subordinação dos dois termos, subentendendo uma conjunção aditiva e subvertendo a lógica causal que coloca o órgão como fonte do sentido, para confundir ordem e sentido); *aparelho locomotivo e solidariedade*.

Ao longo desses onze capítulos (talvez o mais correto fosse falar em *subdivisões*, uma vez que essas onze partes estão bem distantes do tipo de organização retórica interna de uma narrativa a que costumeiramente se nomeia como *capítulo*), o livro estrutura-se em três eixos: “Matéria”, “Dissertação” e “Falhas”. Sob a rubrica da “Matéria”, o autor trabalha, através do exercício de escrita, sobre a *memória vivida*; na “Dissertação”, é apresentado o material propriamente ficcional: contos, crônicas, *imprompti* narrativos e outros exercícios mais deliberadamente *literários*, nos quais encaixa a ficção por ele associada à ideia de *dejetos do imaginário*; finalmente, as *Falhas* os fragmentos, cicatrizes na superfície textual do romance surgem listadas no undécimo capítulo, ou como espaços de ausência sinalizados com asteriscos ao longo de toda a narrativa. É curioso notar que justamente a rubrica com uma vocação explicitamente ficcional e literária é descrita como um conjunto de dejetos do imaginário, expressão que remete imediatamente às discussões de Julia Kristeva e Judith Butler acerca da abjeção como mecanismo regulador da heteronormatividade⁸.

A memória evocada, trabalhada e elaborada ao longo de “Matéria” não reivindica uma suposta objetividade autobiográfica. Ela é menos uma memória que evoca um registro concreto do passado, e mais a memória erotizada do corpo do sujeito que fala em seus contatos com o outro. Parafraseando uma terminologia estruturalista, são menos os *biografemas* (as unidades mínimas significativas do discurso biográfico) e mais os *bioflagrantes* (epifanias que emergem ao longo da evocação da memória que se torna escritura ao longo do ato performativo de narrar). Pouco antes da entrada em “Matéria”, cada uma das subdivisões (exceto no “órgão zero”, em que a sentença aparece fragmentada e distribuída ao longo do texto na orelha do livro) inicia com a mesma frase: “CORPO A CORPO, esbarrei com a vida, ali e já, em onze divisões de coisa ou caso” (DANIEL, 1984b, p. 13; 49; 83; 13;

⁶ José Veranildo Lopes da Costa Jr., Professor Assistente da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, encontra-se nesse momento (fins de 2019) finalizando sua tese de doutorado, intitulada **Homossexualidade e autoritarismo: uma leitura de Herbert Daniel, Osvaldo Bazán e Pedro Lemebel**. José Veranildo é também autor de um artigo, em parceria com Roniê Rodrigues da Silva, de uma instigante leitura deleuziana de **Meu corpo daria um romance** (cf. COSTA JR. e SILVA, 2018).

⁷ Seria toda a representação da violência uma *continuidade da violência* (uma vez que se ampara na *retórica da violência*), ou a representação da violência pode assumir uma função discursiva de *crítica à violência*? Depara-se aqui com um *indecidível*, uma vez que a violência é um dos alicerces da própria política da representação (quando eu represento o outro, eu o imobilizo, eu o paraliso, eu o sedimento — e em última análise isso significa *violentar o outro* em nome de pressupostos como o de *coerência e integridade*): o olhar que descreve, analisa e interpreta o outro é um olhar marcado por uma violência fundante de natureza imperialista e colonial: ver, por exemplo, *Local histories/global designs: coloniality, subaltern knowledges and border thinking*, de Walter D. Mignolo (2012). Ainda desse mesmo autor, uma importante discussão do projeto colonizante da produção de conhecimento no Ocidente é apresentada em *The idea of Latin America* (2005).

⁸ Cf. Julia Kristeva e seu *Powers of horror: an essay on abjection* (Transl.: S. L. Roudiez. New York: Columbia UP, 1985), bem como Judith Butler e seu *Gender trouble* (10th Anniversary Edition. London: Routledge, 1999).

143; 179; 227; 269; 303; 343). A ficção, por sua vez, é mobilizada em “Dissertação”, e trabalhada pelo autor como o mecanismo constitutivo de toda e qualquer subjetividade, seja ela individual ou coletiva, e não como mero ofício de escritor. As histórias paralelas e “ficcionalis” (inseridas ao longo do romance) dialogam com a discussão de *Matéria* de modo explícito, configurando um uso consciente e quase abusivo do recurso da narrativa metaléptica, sem necessariamente configurar construções que caracterizem o *mise-en-abîme*.

Finalmente, as “Falhas”, definidas pelo próprio autor como “zonas de vácuo, vazios ou ausências” (DANIEL, 1984, p. 10) assinalam rupturas narrativas, ausências, cicatrizes sobre a pele-invólucro do corpo-romance, ou ainda, zonas de silêncio profundamente significativas, quase musicais. Felipe Arede, em seu artigo acerca de **Meu corpo daria um romance**, também dedica especial atenção às “Falhas”, e salienta que:

[As *Falhas*] são menos da ordem do silêncio e mais [da ordem do] inaudível e do inefável. Não são pausas, são quebras. Não são cisões, são cicatrizes. Daniel apresenta e enfrenta em linguagem sua própria incapacidade de descrição em um contexto no qual a violência cala, obriga a gritar e dá os termos do próprio grito. Por conseguinte, o autor se esforça em introduzir uma sequência de ausências no dito, incidindo na estrutura narrativa e abrindo a capacidade de narrar e de apresentar a irrupção do inenarrável. (AREDE, 2014, p. 144)

Dentro dessa estrutura fractal de construção de **Meu corpo daria um romance**, particularmente significativa é a discussão que Daniel propõe em torno do *corpo*, ponto de sutura para a conciliação de dois vetores de sua identidade tomados como inconciliáveis de sua personalidade: as facetas homossexual e guerrilheira de sua atuação política.

A equação metafórica “o corpo escrito/a escrita do corpo” parece dominar as associações feitas por filósofos e teóricos que analisam a relação entre o corpo e a literatura. A ontologia cartesiana penso aqui em especial no **Discurso do método**, de Descartes (1637) talvez tenha sido o momento filosófico fundador que separou, de forma decisiva, as esferas da cultura e da natureza, da mente e do corpo, da razão e da emoção. Trata-se da concepção de um mundo morto, no qual se operou uma separação irreversível em que não há espaço para subjetividade, intencionalidade e desejo nos territórios epistêmicos da produção de conhecimento. Daniel questiona, subverte e torciona esse postulado básico da dicotomia mente/corpo, que de tão enraizado na filosofia ocidental passa facilmente por senso comum, quando não como dado concreto da realidade, e não como uma construção intelectual que opera como ferramenta política de compreensão do mundo, da humanidade e das relações entre sujeitos singulares:

Difícil, aprender a conjugar o corpo, verbo praticamente intransitivo, de tremendas irregularidades, que em certas circunstâncias, com certo desagrado, se torna verbo de ligação entre um prazer macho e uma submissão fêmea.

Na Phamília, corpo é propriedade, e não apenas posse. Títulos jurídicos do eu, o corpo em se tratando do feminino pode ser cedido e transferido. De homem a homem, o corpo delas desliza de nome de pai a pau. Fundamento da Phamília, um corpo se aliena como propriedade em transação: casamento.

O casamento supõe sempre o adultério. É uma forma conveniente de organizar corpos domesticados. Se o casamento já é tão difícil, o que dizer dos homossexuais que procuram reproduzir o modelo?

Intuí, na vida em comum com Cláudio, uma redistribuição dos significados da traição e da fidelidade.

(DANIEL, 1984b, p. 228)

Como consequência da negação da dicotomia corpo/mente, a própria dicotomia entre razão e emoção é posta em xeque, e uma epistemologia dos afetos, ainda que incipiente, é invocada por Daniel: “pensar não é só um nunca é racionalizar. É sim uma forma de sentir, tanto quanto a sensibilidade é uma apreensão pensada. Não consigo distinguir excludentemente consciência e emoção, teoria e coração. São qualidades distintas do ato de pensar” (DANIEL, 1984b, p. 147).

Em várias passagens de **Meu corpo daria um romance**, Herbert Daniel insinua que não há um eu prévio e anterior à sua narrativa, mas sim um eu posterior, que é justamente o efeito produzido

pela retórica de sua narrativa: “acreditar que o corpo é coisa, casca habitada por um ‘eu’ psicológico é a nossa mais preciosa mitologia civilizatória. Só os bárbaros e perversos não acreditam nessa fábula gloriosa” (DANIEL, 1984b, p. 38); “meu corpo, eu o usei como grito, e suas palavras eram incontroláveis para o rapaz feio, na noite, gozando e escondendo” (DANIEL, 1984b, p. 127); “fora do corpo só existe a mística da sua recusa, já que a consciência é a capacidade corporal de imitar a ausência do corpo. Vem, assim, o corpo, a ser este espaço capaz de supor-se dividido ou inexistente. Mas o corpo paga o que o corpo se recusa. Afinal, sou este corpo e sua ideia de si” (DANIEL, 1984b, p. 345) [grifo meu].

O corpo vai muito além dos elementos biológicos, pois ele também funciona como o catalisador essencial de fatos e ações no plano social, na vida psicológica, na esfera estética e na cultural, bem como no âmbito de um *locus* existencial religioso, entre outros: “o pior de tudo é que o nosso corpo é o primeiro lugar das primeiras catástrofes” (DANIEL, 1984b, p. 80). Ao longo de **Meu corpo daria um romance**, o significante *catástrofe* aparece reiteradamente com seu sentido deslocado. A *catástrofe* está sempre ligada à ideia das nefastas consequências do cerceamento da liberdade. O Golpe de 1964 é reiteradamente descrito como catástrofe. O AI-5 é descrito como o ápice da catástrofe. Logo, no contexto da discussão acerca da corporalidade, “primeiras catástrofes” soa como um sintagma que aponta para os primeiros cerceamentos às liberdades individuais, ainda na primeira infância: não tocar o próprio corpo em partes inapropriadas, não tocar o corpo do outro, domesticar as necessidades básicas do corpo a uma disciplina rígida (comer, defecar, urinar e dormir nos horários e lugares apropriados). A ideia do corpo como lugar das primeiras catástrofes também aponta para as possibilidades de alienação, de despolitização e de rompimento com uma postura revolucionária e ética frente ao contexto sombrio dos tempos do AI-5. Falando na terceira pessoa, mas sobre si mesmo, o narrador afirma: “o que o preocupava não era a possibilidade de um dia vir a ser prisioneiro; o que o horrorizava era a hipótese de algum dia vir a ser carcereiro” (DANIEL, 1984b, p. 247). Para Daniel, por sua vez, pensar as dinâmicas inconscientes do desejo implica em politizar o corpo:

Posso contar todo um romance de conflitos entre minhas vontades e meu desejo, ou seja, um romance com uma tessitura política que exclui, portanto, uma trama regular e linear. Posso contar um romance que apresenta capacidades em confronto com poderes, exercícios físicos, através das variações do meu corpo. (DANIEL, 1984b, p. 277)

Logo, o corpo é um lugar político, investido de discursos culturais, falas institucionais e hierarquias de poder. Herbert Daniel não está alheio ao impacto do pensamento de Freud, e dá claras mostras disso através da voz narrativa que articula **Meu corpo daria um romance**. Já na orelha do livro, no aviso preliminar que prepara o leitor para a arquitetura narrativa do romance, marcada pela não linearidade e por um grande apeço ao fragmento, fica anunciada também uma postura fundacional que vê o corpo simultaneamente como objeto da política e como a própria condição de possibilidade do fazer político, “tese” (por assim dizer) que será explorada ao longo de toda a obra:

A armação do corpo do livro:

▪ reunir sombras e elipses onde se delineiam noções de corpo portanto de política. (“AVISO PRELIMINAR” DANIEL, 1984b, p. 9)

O subtítulo do romance “narrativa desarmada” também evoca uma metáfora diretamente ligada à corporalidade. As armaduras (literais ou metafóricas) protegem, resguardam e encobrem a materialidade do corpo, visando a sua proteção, o seu ocultamento. *Desarmar* aqui aponta para *desvelar* (apresentar o que estava oculto antes da enunciação das palavras que formam o corpo do romance), mas também *descobrir* (isto é, praticamente *inventar* e *construir*) o corpo que é evocado no título do romance, bem como seus múltiplos e potenciais significados: “meu corpo desarmou-se durante onze minutos e por isso respondo com um romance desarmado” (DANIEL, 1984, p. 59).

Se a cultura se faz presente como elemento constitutivo do corpo, isso implica assumir que, ao longo da história, o corpo foi significado, simbolizado, metaforizado a partir de lógicas de

linguagem. Qual o lugar dos discursos de produção de verdade na constituição da noção ocidental de corpo? Os discursos “científicos” podem ser lidos como gestos de natureza colonizante do corpo pelas práticas discursivas da filosofia e das ciências naturais e sociais. Até muito recentemente, as discussões em torno do corpo (em especial as de caráter biológico e filosófico) foram sempre enunciadas a partir de uma formação discursiva e epistêmica marcadamente comprometida com valores sociais, morais e religiosos que asseguraram pelo menos duas dicotomias fundamentais: a naturalização da oposição masculino/feminino, e a oposição racial do gênero humano em um polo branco/eurocêntrico, em oposição a um outro polo, no qual se alocam os povos racializados/não europeus:

O corpo não obedece à nossa voz de comando. Se é um corpo de leis, não somos nós mesmos os legisladores. A medicalização do corpo e a cosmetologia indicam nos seus receituários, fórmulas, bulas, conselhos, ordens e instituições o seu poder de gerência sobre o espaço cultural. (DANIEL, 1984b, p. 273)

As condutas, códigos morais e comportamentos individuais, bem como as correntes científicas que se sucedem ao longo do tempo histórico representados nos textos literários, são refratadas no *corpo* (entendido com um espaço em que tais mudanças são percebidas por meio de simbolismos e de conceitos filosóficos): “a culpa era um pedaço construído do corpo” (DANIEL, 1984b, p. 234). A partir da representação do corpo na literatura, Herbert Daniel abordar questões tão diversas como a liberdade, a ética, a estética, a sexualidade, a medicina, e o direito: “o corpo, enquanto carnalidade pecaminosa, ou prova de um crime, deveria ser punido, ou será em si mesmo uma punição tremenda: o desamor” (DANIEL, 1984b, p. 61).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há uma inegável dimensão cultural, discursiva, mesmo linguística na composição da materialidade do corpo, e Herbert Daniel não está alheio a esse dado. Entretanto, cumpre ressaltar que dizer que a realidade humana só pode ser compreendida pela mediação da linguagem não implica negar, suspender ou não reconhecer a materialidade e a concretude do corpo como realidade vivida, *como carnalidade*. Seguindo aqui os argumentos de Elizabeth Grosz em *Volatile bodies* (1994), podemos pensar que, para Herbert Daniel, a compreensão do corpo se dá como algo concomitantemente *imane*nte e *transcendente*.

As representações do corpo através do discurso literário (bem como em outras modalidades artísticas) podem ser vistas como índice dos processos de transformação histórica, na medida em que inscrevem de maneira dialética as relações de subjetividade/objetividade e os processos de opressão, subordinação e subversão cultural. A literatura, particularmente, configurou-se ao longo da história ocidental como campo simbólico assombrado pela presença do corpo, tanto em termos de reiteração (*mimesis*) quanto em termos de subversão (rupturas de viés performativo). Sintomática, nesse sentido, é a lição dada por Herbert Daniel acerca do caráter processual que permeia todos os diálogos entre corpo e subjetividade quando discute seu processo de subjetivação, como guerrilheiro e como homossexual, apresentando a sua tese sobre as suas sucessivas virgindades perdidas:

Contatos perigosos. Para tudo deveria haver um limite: não beijar na boca, não tocar no pau alheio, não se deixar tocar na bunda, não... E foi assim que fui escorregando, perdendo virgindades sucessivamente. Muitas relações pareceram para mim ser uma primeira continuidade. Então, nunca houve uma primeira vez. Houve algumas importantes. Marcas e escarificações num aprendizado. (DANIEL, 1984b, p. 156-157)

Mais do que sítio de resistência e repositório/depositário das memórias individuais e coletivas, passível de transmissão através das gerações, não se sustenta a concepção de uma corporeidade abstrata. O corpo *es por excelencia el lugar de la intersección de las dominaciones de clase, de género y de ‘raza’; en él se fomentan igualmente diversas tácticas de resistencia* (HABER, 2007, p. 5). Ou, melhor dizendo, para encerrar com palavras do guerrilheiro quatro vezes exilado, “cada corpo é o

encontro de uma multiplicidade de romances” (DANIEL, 1984, p. 9). Para Herbert Daniel, o corpo é a materialidade do sujeito político, superfície na qual se inscrevem as experiências, as dores (para si) e as mentiras (para os outros). O corpo é também entendido como espaço, receptáculo do passar do tempo, encruzilhada das contradições que não necessariamente levam a alguma síntese provisória. Como diria Judith Butler (1993, 1999, 2004), trata-se de um corpo que pesa [*matters*], isto é, que tem peso, que importa, que tem importância. É a superfície do corpo que é ferida pelas punições da indisciplina infantil. É a superfície do corpo que as patrulhas moralistas administram e punem sob a acusação de *vadiagem*⁹. Finalmente, mas não menos importante, cabe (re)lembrar que foi com a sistemática tortura do corpo que a “Revolução de 1964” produziu sistematicamente suas “verdades”: confissões, delações, declarações.

REFERÊNCIAS

- AREDA, F. A narrativa desarmada de Herbert Daniel. **Caderno Seminal Digital**, Rio de Janeiro, UERJ, v. 21, n. p. 141-167, 21, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/14499/10973>>. Acesso em: 26 abr. 2016.
- BORDO, S. R. *The flight to objectivity*. Albany: State University of New York, 1987.
- BOURDIEU, P. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- BRAIDOTTI, R. *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. Nova Iorque: Columbia University, 1994.
- BRAUNSTEIN, F.; PÉPIN, J-F. **O lugar do corpo na cultura ocidental**. Tradução de João Duarte Silva. Lisboa: Costa & Duarte, 2001.
- BUTLER, J. *Bodies that matter*. Londres: Routledge, 1993.
- BUTLER, J. *Gender trouble. 10th Anniversary Edition*. London: Routledge, 1999.
- BUTLER, J. *Undoing gender*. London: Routledge, 2004.
- CONNELL, R. W. *Theorizing Gender. Sociology*, v. 2, n. 19, 1985, p. 260-272.
- CONNELL, R. W. *Gender and power*. Stanford: Stanford University Press, 1987.
- CONNELL, R. W. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press, 1995a.
- CONNELL, R. W. Políticas da masculinidade. **Educação & realidade**, v. 20, n. 2, p. 185-206, 1995b.
- CONNELL, R. W. *La organización social de la masculinidad*. In: VALDÉS, T.; OLIVARRÍA, J. (comp.). *Masculinidad/es: poder y crisis*. Santiago: Ediciones de las Mujeres, 1997. p. 31-48.
- CONNELL, R. W. *The men and the boys*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, J. W. *Hegemonic masculinity: rethinking the concept. Gender & Society*, v. 19, n. 6, p. 829-859, 2005.
- COSTA JR., J. V. L.; SILVA, R. R. da. Meu corpo daria um romance rizomático. **Raído**, v. 12, p. 58-68, 2018. Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/8331>>. Acesso em: 20 nov. 2019.
- DESCARTES, R. **Discurso do método**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2005.

⁹ James Green escreve sobre como a acusação de *vadiagem* foi utilizada como expediente para as ‘operações de limpeza’ e de ‘higienização urbana’ pela polícia entre 1960 e 1980 para perseguir os homossexuais brasileiros em várias ocasiões. Conferir, especialmente, os livros **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX** (2000) e **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade** (2014, volume coletivo, organizado por James Green e por Renan Quinalha).

- DESCARTES, R. **Meditações metafísicas**. Tradução de Homero Santiago e Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- DANIEL, H. **Passagem para o próximo sonho**: um possível romance autocrítico. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- DANIEL, H. A síndrome do preconceito. *In*: DANIEL, H.; MICCOLIS, L. **Jacarés & lobisomens**: dois ensaios sobre a homossexualidade. Rio de Janeiro: Achiamé/Socci, 1983a. p. 121-133.
- DANIEL, H. O gueto desmistificado: preconceito e machismo entre os homossexuais. **IstoÉ**, São Paulo, p. 82-84, 27 jul. 1983b (entrevista).
- DANIEL, H. **A fêmea sintética**. Rio de Janeiro: Codecri, 1983c.
- DANIEL, H. **Meu corpo daria um romance**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984a.
- DANIEL, H. **As três moças do sabonete**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984b.
- DANIEL, H. A síndrome dos nossos dias. **Desvios**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 108-115, 1986a.
- DANIEL, H. Duplo clandestino: homem de ação mas tinha um segredo. **Afinal**, São Paulo, [s.n.], p. 20-21, jul. 1986b (entrevista concedida a Ali Kamel, Celso Fonseca e Valdir Sanches).
- DANIEL, H. **Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.
- DANIEL, H. O primeiro AZT a gente nunca esquece. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 8-10, 30 set. 1990,
- DANIEL, H. **Vida antes da morte / Life before death**. 2. ed. Rio de Janeiro: ABIA, 1994.
- DANIEL, H.; PARKER, R. **AIDS, a terceira epidemia**: dois olhares se cruzam numa noite suja. São Paulo: Iglu, 1991.
- DIAS, C. J. P. **A trajetória soropositiva de Herbert Daniel (1989-1992)**. Rio de Janeiro, 2012. 133 f. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde) Casa de Oswaldo Cruz-FIOCRUZ, Rio de Janeiro, 2012.
- DRAKE, R. **The gay canon: great books every gay man should read**. New York: Anchor Books, 1998.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2007.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GREEN, J. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Edunesp, 2000.
- GREEN, J. N.; QUINALHA, R. (org.). **Ditadura e homossexualidades**: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EdUFSCar, 2014.
- GROSZ, E. **Volatile bodies: toward a corporeal feminism**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- HABER, S. *et al.* **Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- HUSSERL, E. **Ideias para uma fenomenologia pura**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Ideias e Letras, 2008.
- KRISTEVA, J. **Powers of horror: an essay on abjection**. Transl.: S. L. Roudiez. New York: Columbia UP, 1985.

- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MÍCCOLIS, L. **O guerreiro da solidariedade**. Publicado em 4 de agosto de 1999. Disponível em: <http://www.patio.com.br/cronica/1999/agosto/guerreiro_da_solidariedade.htm>. Acesso em: 1 maio 2016.
- MIGNOLO, W. **Local histories/global designs: coloniality, subaltern knowledges and border thinking**. 2. ed. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- MIGNOLO, W. *The idea of Latin America*. London: Blackwell, 2005.
- ORSI, R. **Herbert Daniel: a solidariedade e seus exílios**. [*Webpage* destinada a preservar a memória de Herbert Daniel]. Disponível em: <<http://reocities.com/Athens/acropolis/7051/exilios.html>>. Acesso em: 26 abr. 2016.
- PEREIRA, R. M. Herbert Daniel e suas autobiografias: maneiras de cuidar si e não de se conhecer. *In*: RANGEL, M. de M.; PEREIRA, M. H. F.; ARAÚJO, V. L. de. (org.). **Caderno de Resumos & Anais do 6º. Seminário Brasileiro de História da Historiografia**. Ouro Preto: EdUFOP, 2012. Disponível em: <<http://www.seminariodehistoria.ufop.br/ocs/index.php/snhh/2012/paper/view/1266/646>>. Acesso em: 23 abr. 2016.
- WOODS, G. *A history of gay literature: the male tradition*. London: Yale University Press, 1998.

**A FRAGILIDADE DOS LAÇOS
FAMILIARES ELUCIDADA NO
RETORNO AO LAR: UM
ESTUDO DO ROMANCE *THE
GREEN ROAD*, DE ANNE
ENRIGHT**

*The Fragility of Family Ties elucidated
by the Home Return: a study of The
Green Road, by Anne Enright*

Carla Luciane Klos Schöninger¹

*I don't know if writers ever are properly in the place where they live,
they're always in a slight state of exile.*
Anne Enright, *The Guardian* (2015)

Abstract: *This study aims to analyze the novel **The Green Road**, a work by the Irish writer Anne Enright (2015), considering the displacements of characters in order to deal with family situations. Two parts make *The Green Road* up “Leaving” and “Coming Home”. The first one contains five subchapters: “Hanna - Ardeevin Co. Clare - 1980”; “Dan, New York - 1991”; “Constance, Co. Limerick - 1997”; “Emmet. Ségou, Mali - 2002”; “Rosaleen, Ardeevin - 2005”. The title of the chapters are the names of the four children, places where they live, and corresponding years. The fifth chapter has the name of the family matriarch. The second part is divided into short chapters dealing with places and situations experienced by the family members; in this part, there is the children return home. The novel approaches the displacements and liquidity in family relationship. The context in which the characters live comply the perspectives of Baumann (2001) and Giddens (2002). The characters move to, somehow, be able to find themselves and re-establish relationships with the Other. The displacements occur in the city, between cities, between countries and continents. These displacements occur in **The Green Road** as a way of self-rescue in family relationships. Therefore, Ottmar Ette's concepts of displacement and movement are evident in this study. It is possible to analyze concepts and studies consistent with the current scenario, portrayed by the sociologist Zygmunt Bauman as a liquid context. This context in which everything flows with dynamism, requiring adaptations of the individual who, having a “liquid life”, is forced to change in a short time, sometimes it is impossible for habits and routines to be consolidated and even relationships with close people, showing the fragility of human ties. The investigation of **The Green Road** allows the analysis of the current scenario, a liquid context; where facts, circumstances, and the way characters lead life to personal, professional and family relationships. On leaving and later returning home, there is, somehow, a return to oneself.*

Keywords: *Family relationships; displacements; liquid context.*

Resumo: Este estudo objetiva analisar o romance **The Green Road**, romance da escritora irlandesa Anne Enright (2015), considerando os deslocamentos dos personagens a fim de lidar com situações familiares. O romance *The Green Road* é dividido em duas partes: “Leaving” e “Coming Home”. A

¹ Mestra em Letras: Literatura (URI). Doutoranda em Letras: Estudos de Literatura (UFRGS). Docente do Instituto Federal Farroupilha (IFFAR), campus Panambi. E-mail: <carla.luciane@yahoo.com.br>.

primeira parte divide-se em cinco capítulos: “Hanna - Ardeevin, Co. Clare - 1980”; “Dan, New York - 1991”; “Constance, Co. Limerick - 1997”; “Emmet. Ségou, Mali - 2002”; “Rosaleen, Ardeevin - 2005”. Os capítulos se intitulam com os nomes dos quatro filhos, lugares em que vivem e anos correspondentes, o quinto capítulo leva o nome da matriarca da família. A segunda parte é dividida em pequenos capítulos que tratam de locais e situações vivenciadas pela família; nessa parte ocorre o retorno dos filhos ao lar. O romance trata do deslocamento e da liquidez nas relações familiares. O contexto em que os personagens vivem, considera as perspectivas de Bauman (2001) e Giddens (2002). Os personagens deslocam-se para, de alguma forma, poder encontrar a si mesmos e/ reestabelecer relações com o Outro. Os deslocamentos se dão na cidade, entre cidades, entre países e continentes. Esses deslocamentos ocorrem em **The Green Road** para tratar do resgate de si mesmo nas relações familiares. Portanto, os conceitos de Ottmar Ette sobre deslocamento e movimento são perfeitamente evidenciados neste estudo. É possível analisar conceitos e estudos condizentes com o cenário atual, retratado pelo sociólogo Zygmunt Bauman como contexto líquido. Contexto este em que tudo flui com dinamicidade, exigindo adaptações do indivíduo que, tendo uma “vida líquida”, obriga-se a mudar num curto espaço temporal, o que por vezes impossibilita que os hábitos e rotinas sejam consolidados e até mesmo as relações com a pessoas mais próximas, mostrando a fragilidade dos laços humanos. A investigação da obra **The Green Road** permite a análise do cenário atual, um contexto líquido; em que fatos, circunstâncias e a forma como os personagens levam a vida resulta em conflitos pessoais, nas relações profissionais e nas relações familiares. Ao sair e posteriormente retornar para o lugar familiar, há de alguma forma um reencontro consigo mesmo.

Palavras-Chave: relações familiares; deslocamentos; contexto líquido.

INTRODUÇÃO

O romance *The Green Road*, de Anne Enright, traça a trajetória dos membros de uma família irlandesa, desde os anos de 1980 até o ano de 2005. Aos olhos da matriarca Rosaleen e de seus filhos evidenciam-se pensamentos, sentimentos, conflitos internos e entre os familiares. O momento do reencontro aproxima Rosaleen e os filhos e o simples andar pela estrada verde serve como desencadeador no desenlace das relações.

No decorrer do enredo identifica-se a migração dos jovens ao exterior, saem da Irlanda em busca de uma melhor carreira profissional ou para terem novas oportunidades de formação acadêmica. Há um movimento constante dos personagens entre cidades, países e continentes e por fim, um retorno ao lar. Para estudar o movimento dos personagens na obra literária, utilizam-se os conceitos teóricos de Ottmar Ette e para melhor explicar o contexto em que os personagens se situam (1980-2005), considerada era pós-moderna, elevam-se as concepções de Zygmunt Bauman e Anthony Giddens.

Apesar de a escritora Anne Enright sempre ter morado na Irlanda, ela trata os deslocamentos de modo sublime: “Eu amo a Irlanda. É o meu lar, mas eu sei, às vezes sinto que eu deveria ter tentado deixá-la, e nunca o fiz. Eu não sei se escritores alguma vez estiveram propriamente no lugar em que vivem, eles estão sempre em um delicado estado de exílio”². Ao declarar em entrevista no jornal *The Guardian* que escritores estariam em um estado delicado de exílio, evidencia-se que através do pensamento e das palavras o escritor pode colocar-se numa situação de expatriação, afastamento e isolamento.

THE GREEN ROAD: A SAÍDA DO LAR

O romance *The Green Road* está configurado em duas partes e trata das relações entre Rosaleen Madigan e seus filhos: Dan, Emmet, Constance e Hanna. Anne Enright rebate uma crítica

² *I love Ireland. It is my home, but you know, I sometimes feel I have been trying to leave all my life, and never made it. But I don't know if writers ever are properly in the place where they live, they're always in a slight state of exile.* [minha tradução]

de alguns leitores que dizem que ela escreve somente sobre família em suas produções, “mas de fato eu somente coloco as pessoas nessa configuração, ou uso essa configuração para escrever sobre verdades mais profundas. Eu me interesso mais na separação e conexão, desconexão e amor³.”

A primeira parte do livro intitula-se: “*Leaving*”, o qual é composto por cinco capítulos: “Hanna - Ardeevin, Co. Clare - 1980”; “Dan, New York - 1991”; “Constance, Co. Limerick -1997”; “Emmet. Ségou, Mali - 2002” e “Rosaleen, Ardeevin - 2005”. Os capítulos se intitulam com os nomes dos quatro filhos, lugares em que vivem e anos correspondentes, o quinto capítulo leva o nome da matriarca da família.

A segunda parte é intitulada: “*Coming Home*”, acontece em 2005 e está dividida em pequenos capítulos que tratam de locais e situações vivenciadas pela família: “*Property*”, “*Paying Attention*”, “*Shannon Airport*”, “*A Face in the Crowd*”, “*The Hungry Grass*”, “*The Eyes of the Buddha*”. Nessa parte ocorre o retorno dos filhos, caminhadas pela estrada verde, tentativa de resgate das relações familiares e o encontro no Natal.

Em 1980 há a descrição do momentos em que os membros da família Madigan estão sentados à mesa, a filha mais nova Hanna está então com 11 anos de idade: “Os pais sentaram em cada extremidade da mesa, as crianças ao longo dos lados. Meninas de frente para a janela, meninos de frente para o quarto: Constance-and-Hanna, Emmet-and-Dan” (ENRIGHT, 2016, p. 10⁴).

É neste primeiro capítulo que há a descrição da propriedade da família, estrutura da casa e distribuição dos cômodos, a paisagem irlandesa no seu entorno, bem como a estrada verde — uma estrada em County Clare rodeada por campos e plantas que leva à costa e também ao chalé da família. Aos olhos da criança Hanna é possível imaginar este lugar:

Esta estrada se transformou na estrada verde que atravessava o Burren, bem acima da praia Fanore, e esta era a estrada mais linda do mundo, sem exceção, sua avó disse - famosa em canções e histórias — as rochas unindo-se brevemente antes de voltar ao campo, as pequenas pastagens pedregosas cujas flores eram doces e raras. (ENRIGHT, 2016, p. 15⁵)

Para Hanna seu lar seria um lugar tranquilo, inspirador rodeado de belas paisagens que traziam serenidade e paz. Com os passar dos anos esse juízo foi modificado e os filhos passam a ter novas metas de vida que exigiam a saída do lar. Somente a filha mais velha Constance, permanece próxima da mãe, em “Co. Limerick - 1997”. A ela ficou a tarefa de zelar e ter cuidados com a matriarca da família após a morte do pai.

Constance demonstra estar sempre preocupada com o bem estar da mãe, do marido e dos filhos, o que faz com que esqueça de si mesmo. Ela continua com as mesmas atitudes mesmo após ser diagnosticada com câncer: “Ela tinha três filhos e um marido para cuidar, sem mencionar sua mãe viúva. Constance não tinha tempo para ter câncer” (ENRIGHT, 2016, p. 79⁶).

Este contexto em que tudo flui com dinamicidade, há mudanças constantes, deslocamentos, adaptações necessárias é denominado por alguns teóricos como pós-modernidade, modernidade tardia, Bauman traz o conceito de modernidade líquida. Nesta situação de Constance, exibida na narrativa percebe-se que

é uma vida precária, vivida em condições de incerteza constante. As preocupações mais intensas e obstinadas que assombram esse tipo de vida são os temores [...] ficar sobrecarregado de bens agora indesejáveis, perder o momento que pede mudança e mudar de

³ *People say I write about the family all the time, but in fact I just put people into that shape, or use that shape to write about deeper truths. I was more interested in separation and connection, disconnection and love. The Guardian. [minha tradução]*

⁴ *The parents sat at either end of the table, the children along the sides. Girls facing the window, boys facing the room: Constance-and-Hanna, Emmet-and-Dan. [minha tradução]*

⁵ *This road turned into the green road that went across the Burren, high above the beach at Fanore, and this was the most beautiful road in the world, bar none, her granny said — famed in song and story — the rocks gathering briefly into walls before lapsing back into field, the little stony pastures whose flowers were sweet and rare. [minha tradução]*

⁶ *She had three children and a husband to look after, not to mention her widowed mother. Constance did not have the time for cancer. [minha tradução]*

rumo antes de tomar um caminho de volta. A vida líquida é uma sucessão de reinícios. (BAUMAN, 2009, p. 8)

Constance ainda parece submetida a condição de mulher, mãe — figura feminina que deve amar e cuidar dos outros, mesmo que isso leve-a a esquecer-se de si mesma. A personagem, apesar de viver um momento de temores, se sobrecarrega de atividades em detrimento da felicidade — neste caso, felicidade dos outros, daquelas a quem ama. Apesar de necessária, a mudança não chega a ela com facilidade, diferentemente dos irmãos — que mudam-se constantemente de lugar, escolhendo seus estilos de vida. Apesar de todos os esforços de Constance, ela percebe que sua mãe sempre parece insatisfeita: “Constance sente todo o tempo que a mãe está partindo” (ENRIGHT, 2016, p. 93⁷).

Rosaleen apesar de estar em sua própria casa, não se sente nela. A filha fez modificações, reformas, ela se sentia como se vivesse na casa errada: “Rosaleen estava vivendo na casa errada, com as cores erradas nas paredes, [...] e onde poderia ela colocar a si mesma: se não podia sentir-se em casa em seu próprio lar? Se o mundo se transformou em uma série de linhas e formas, com nada no padrão para lembrar-lhe para o que era isso” (ENRIGHT, 2016, p. 165⁸).

O irmão Dan, em 1991 vive em Nova Iorque. Seu plano era de estudar para ser padre. No entanto, muda de carreira profissional e relaciona-se com Isabelle. Seu relacionamento amoroso é conturbado, pois além de ter um caso com Billy — ele tem vários relacionamentos momentâneos e não quer assumir sua homossexualidade. Dan não consegue amar uma só pessoa. Segundo Bauman, em **Amor Líquido**, as pessoas chamam de amor, várias de suas experiências de vida, há muita abundância e disponibilidade de “experiências amorosas”. As pessoas esperam que a próxima experiência seja melhor que a anterior, segundo Bauman “é preciso diluir as relações para que possamos consumi-las” (BAUMAN, 2004, p. 10). As relações já não são mais duradouras.

Emmet, em 2002 vive em Ségou - Mali. Ele trabalha para uma organização mundial de assistência. Vive com a namorada Alice, Mitch um cachorro e seu amigo Ibrahim. Alice deixa Emmet. A filha mais nova Hanna, vive na Irlanda na capital Dublin com o namorado. Hanna não possui emprego, teve problemas com vício em álcool (foi internada para fazer tratamento) e era mãe de um bebê.

Ao tratar dos membros da família

Enright evita e transcende estereótipos em sua ficção: os corpos das mulheres e dos homens possuem igual importância, e na contemporaneidade desordens psicológicas — falta de comunicação, isolamento, depressão, frustração — afetam os jovens e aos mais velhos, mães e seus filhos, na Irlanda e em qualquer lugar. (ESTÉVEZ-SAA, 2016, p. 51⁹)

Observa-se que os filhos deixam-se levar pelas circunstâncias, necessidades e pelas experiências pessoais, precisando mudar constantemente, tanto de lugar, como na forma de agir com as pessoas nas relações pessoais e profissionais. O indivíduo teria, pois, uma “vida líquida”, ou seja, obriga-se a mudar num tempo curto (lugares, empregos e relações), o que por vezes impossibilita que os hábitos, formas de agir e rotinas sejam consolidados (Bauman). Neste contexto há um certo rompimento das fidelidades com a terra.

Como pequeno componente da máquina social, umas das marcas deste século é o abandono das fidelidades. O indivíduo rompe suas fidelidades com a terra, com o local, o desenraizamento se torna mais evidente do que nunca, família saem do interior e se aglomeram em cidades, povos migram (refiro-me aqui às migrações voluntárias) e o lugar de nascimento passa a ser uma referência distante. O tempo passa a ter uma nova dimensão, pois não se fazem mais projeto a longo termo, pois “o imediatismo absorveu não somente as

⁷ [...] Constance felt her mother leaving, now, all the time. [minha tradução]

⁸ Rosaleen was living in the wrong house, with the wrong colours on the walls, [...] And where could you put yourself: if you could not feel at home in your own home? If the world turned into a series of lines and shapes, with nothing in the pattern to remind you what it was for. [minha tradução]

⁹ Enright avoids and transcends stereotypes in her fiction: men's and women's bodies do equally matter, and contemporary psychological disorders — lack of communication, isolation, depression, frustration — affect the young and the old, mothers and their children, in Ireland and elsewhere. [minha tradução]

perspectivas de longo, mas também de médio prazo. Desaparecem as memórias culturais”. (ROSSATO, 2012, p. 75)

O desenraizamento é algo evidente neste século, o convívio familiar presencial passou a ser algo raro e por vezes, substituído pelo contato através das redes sociais. O século XX é marcado como o século das migrações, das expulsões, deportações e movimentos de vários tipos — da territorialização a vetorização, da demarcação de fronteiras ao cruzamento de fronteiras (ETTE, 2016, p. 27).

As grandes cidades aglomeram pessoas, que buscam ali oportunidades de uma vida próspera e feliz, mas num ritmo abrupto e acelerado.

o mundo se transforma gradativamente da familiaridade do lar e da vizinhança local para um tempo-espaço indefinido — não é de modo algum um mundo puramente impessoal. Pelo contrário, relações íntimas podem ser mantidas a distância (virtualmente) e laços pessoais são continuamente atados com outros que nos eram anteriormente desconhecidos. (GIDDENS, 1991, p. 143)

Novas formas de relação são estabelecidas, em sua maioria, não são relações duradouras. São relações voltadas a vida profissional, em ambiente de trabalho, de coleguismo no mundo acadêmico, breves amizades que surgem em diferentes situações, casos amorosos momentâneos. Laços momentâneos são atados e desatados numa brevidade temporal.

Pensando em reaproximar os filhos e reconstituir um ambiente familiar, Rosaleen, em 2005, aos 76 anos de idade decide escrever cartões de Natal para cada um deles. Enquanto escreve aos filhos, (Dan - Nova York, Toronto; Emmet - Mali; Hanna -Dublin, Constance - Ardeevin) lembra de cada um deles com suas qualidades e defeitos, bem como vê objetos na casa que remetem a diferentes lembranças.

E, no quarto de Emmet, um grande mapa mundi, os países em rosa, verde, laranja e lilás. Iugoslávia. União Soviética. Rodésia. Birmânia. Quando eles cresceram, Dan foi por toda a parte, e Emmet, ela gostava de dizer, foi para qualquer outro lugar. Mas Dan sempre mandava uma mensagem para casa. [...] E depois Cambodia, África, lugares que ela mal tinha ouvido falar. E então, inesperadamente, em casa. (ENRIGHT, 2016, p. 148-151¹⁰)

Estampada na parede do quarto o mapa do mundo, lembrando-lhe que teria criado e preparado os filhos para ele. “Eles a deixaram. Eles não mereciam melhor” (ENRIGHT, 2016, p. 166¹¹). Dan estava em Nova Iorque, depois Toronto; Emmet em Mali e Hanna em Dublin. Com a distância e busca de liberdade por parte dos filhos, houve também pavor e solidão, evidenciados neles, que possuíram vários reinícios em diferentes lugares e nela — a mãe, que sozinha, preocupava-se com eles. Na batalha do dia a dia em relação às identidades assumidas no curso da vida, é perceptível uma “luta interminável entre o desejo de liberdade e a necessidade de segurança, assombrada pelo medo da solidão e o pavor da incapacidade” (BAUMAN, 2009, p. 44). Ela deixou frases de amor e carinho no final de cada carta, esperando de modo confiante que os filhos voltassem para casa.

O RETORNO AO LAR

Na segunda parte do livro: “*Coming Home*”, os títulos: “*Property*”, “*Paying Attention*”, “*Shannon Airport*”, “*A Face in the Crowd*”, “*The Hungry Grass*”, “*The Eyes of the Buddha*” trazem descrições, diálogos, lugares e situações vivenciados principalmente pelos filhos ao retornar ao lar e como decidiram voltar a County Clare, propriedade da família, para passar o Natal.

¹⁰ And, in Emmet’s room, a big map of the world, the countries pink, green, Orange and lilac. Yugoslavia. USSR. Rhodesia. Burma. When they grew up, Dan went everywhere, and Emmet, she liked to say, went everywhere else. But Dan Always sent a message home. [...] And after Cambodia, Africa, places she had barely heard of. And then, unexpectedly, home. [minha tradução]

¹¹ They had left her. They deserved no better. [minha tradução]

Dan deixa explícito ao companheiro o quanto tem problemas com a família, ao mesmo tempo que declara o ódio, sente o amor pelo companheiro, mas hesita em dizê-lo: “Eu te amo, ele queria dizer, ao invés de: Minha maldita família. Você não tem ideia de como eles lidam comigo. Você não tem ideia de o que eu tive que aguentar” (ENRIGHT, 2016, p. 174¹²).

Na famosa frase de Guy Debord “os homens se parecem mais com seus tempos que com seus pais”. Percebe-se um afastamento da cultura familiar, dos costumes, da tradição. O que Dan almeja é a liberdade de qualquer censura, controle — quer ser livre para fazer suas próprias escolhas, buscando deixar seu passado para trás. Os homens e mulheres do presente se distinguem de seus pais vivendo num presente “que quer esquecer o passado e não parece acreditar no futuro” (BAUMAN, 2007, p. 149).

O retorno de Hanna foi possível pois o namorado ficou com o bebê. Assim, como costume da família tradicional irlandesa, apenas mãe, filhos casados e netos estariam à mesa da ceia de Natal: “O único caminho para a mesa de Natal dos Madigan era de um ventre reconhecido. Casados. Abençoados. Eu sinto muito. Eu não posso lhe convidar para ir à minha casa no Natal porque eu sou irlandesa e minha família é louca” (ENRIGHT, 2016, p. 212¹³).

Constance organizou tudo para o jantar, fez as compras, cuidou da mãe e dos detalhes da festa de reencontro e foi receber o irmão Dan no aeroporto para levá-lo a Ardeevin. Emmet veio no Natal, mas a mãe declara que ele sempre a culpou por tudo, inclusive pela morte do pai Pat Madigan.

O movimento de retorno dos filhos ao lar proporcionou um resgate de histórias da vida familiar, saudosismo, conflitos e diálogos e estão diretamente ligados às emoções. Os movimentos geralmente estão conectados ao processo de vida, movimentos que definem nossas vidas, nossos pensamentos e nossas ações. A perspectiva múltipla expõe movimentos (“*motionen*”) e emoções (“*emotionen*”) (ETTE, 2016, p. 27).

Ette utiliza o termo vetorização, o qual não se refere ao movimento linear de um ponto a outro e sim, de movimentos que partem de diferentes pontos indo para direções distintas, sem definição preestabelecida: “nós podemos apenas entender os espaços se investigarmos e compreendermos os movimentos que os configuram e suas distâncias específicas”. Ette reforça ainda, os padrões vetoriais do movimento para uma compreensão dos processos culturais e literários: “Não somente palavras entre palavras ou lugares entre lugares, mas sim os movimentos entre movimentos indicam o entrelaço da natureza, da literatura e da mobilidade da vida” (ETTE, 2016, p. 27). A mobilidade dos personagens de saída do lar, vivências e experiências e depois do retorno ao lar traz um amadurecimento e entrelaçamento das vidas dos membros de uma mesma família.

O saber sobreviver da literatura está ligado de um modo fundamental a uma poética do movimento, que se orienta não tanto pelas fronteiras, mas pelos caminhos do saber, não tanto em *roots*, mas em *routes*. Se interessa pela história (*Geschichte*), não pela sedimentada ou estratificada (*geschichtete*), mas pela vetorial, pela direcional (*gerichtet*). (ETTE, 2009, p. 2)

Na mesa de jantar falam sobre coisas do passado, julgamentos, segredos revelados, culpabilidade. A mãe se retira e caminha pela estrada verde, sozinha e reflete: “Que filhos egoístas ela criou. Ela deixou-os lidarem com isso, de qualquer forma eram as vidas deles — e ela ausentou-se do jantar para caminhar e tomar um ar. Sentir a brisa marítima” (ENRIGHT, 2026, p. 261¹⁴). Ela recorda então do marido Pat e das caminhadas dos dois pela estrada verde: “Mas não importava se ela atravessasse a grama faminta, porque ela, também, iria morrer. Isto ela sabia porque o marido dela Pat Madigan estava ao lado dela na estrada. Ele foi tão silencioso quando estava vivo. Ele parou de falar. E parou de gostar dela. Mas ele sempre a amou. E quando ele era jovem ele andava pela estrada

¹² I love you, he wanted to say, instead of which: My fucking Family. You have no idea how they go on at me. You have no idea what I have put up with over there. [minha tradução]

¹³ The only route to the Madigans' Christmas table was through some previously accredited womb (ventre). Married. Blessed. I am sorry. I cannot invite you home for Christmas because I am Irish and my Family is mad. [minha tradução]

¹⁴ Such selfish children she had reared. She left them to get on with it, whatever it was-their lives-and she came out to walk off her dinner and take the sharpness of the air inside herself. To get the sea air. [minha tradução]

verde como se ela o pertencesse” (ENRIGHT, 2016, p. 279¹⁵). Todos procuram Rosaleen e a encontram desacordada no chalé da família.

No hospital, Rosaleen recebe a visita dos filhos e fica agradecida pois “Eles estavam todos em casa para o Natal” (ENRIGHT, 2016, p. 289¹⁶). Como numa epifania muda sua concepção sobre a vida e sobre as relações com sua família: “Como se a vida sempre valesse a pena e tudo sempre acabasse bem no final [...] Nós tínhamos sido, durante aquelas horas, na encosta escura da montanha uma força. Uma família” (ENRIGHT, 2016, p. 291-292¹⁷).

Em *The Green Road*, Enright revisita o passado do país Irlanda. Há um enfoque na complexidade das mais variadas relações humanas, que incluem família, casamento, viuvez, maternidade, sexualidade e envelhecimento. Enright transcende o local para envolver questões globais da Irlanda, América, Canadá e África. As relações familiares são mantidas em raros momentos, em sua maioria, a distância por conversas telefônicas, cartas e virtualmente.

The Green Road infere adaptação da forma do romance para abranger o passado e o presente, o local e o global, unidade e fragmentação, sucesso e fracasso; e ela [autora] ofereceu, como confirmado por um dos protagonistas, “Um mapeamento de coisas sabidas e perdidas” (203), que inevitavelmente sugere, embora não podendo expressar completamente e honestamente, “Todas as coisas que são indizíveis” (224) sobre o recente passado e sobre o presente da Irlanda e dos irlandeses, bem como sobre as circunstâncias presentes da nossa sociedade contemporânea. (ESTÉVEZ-SAÁ 2016, p. 54¹⁸)

No contexto pós-moderno, as formas dos indivíduos nessa condição líquida estão na configuração entre as identidades autoconstruídas, as quais são suficientemente sólidas para serem reconhecidas como tais, mas também são flexíveis o suficiente para “não impedir a liberdade de movimentos futuros em circunstâncias constantemente cambiantes e voláteis” (BAUMAN, 2001, p. 60).

As questões mal resolvidas parecem se resolver após o retorno dos filhos ao lar e Rosaleen ter andado pela estrada verde. Após isso: Dan mudou-se para Toronto com o novo companheiro Ludo, que o incentivou a voltar para a Irlanda para o Natal. Então Dan constata que o ama e decide se casar com ele; Hanna fica com o namorado e cuida do filho, sendo uma mãe dedicada e cuidadosa; Emmet envia uma carta para Alice e declara o quanto a ama e que quer ficar com ela e Constance fica com sua família e cuida da saúde — precisaria fazer cirurgia e tratamentos para o câncer.

Rosaleen percebe que não deve reclamar de sua vida e sente-se agradecida por tudo e pela família que construiu. Muda-se para a casa de Emmet e finalmente dá-se conta que deveria ter sido mais cuidadosa e atenta com Constance — a filha que tanto cuidou dela: “‘Eu prestei pouca atenção’, ‘Eu acho que este é o problema. Eu deveria ter prestado mais atenção nas coisas’” (ENRIGHT, 2016, p. 310¹⁹).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há um simbolismo na estrada verde, pois indica um caminho de reflexão, de silêncio, de paz, de lembranças e de desenlaces. Após Rosaleen ter sido encontrada à noite, na cabana, depois de vagar

¹⁵ *But it did not matter if she crossed the hungry grass, because she, too, was going to die. This she knew because her dead husband Pat Madigan was beside her on the road. He went so quiet when he was alive. He stopped talking. He stopped liking her. But he Always loved her. And when he was Young he walked that road like it belonged to him.* [minha tradução]

¹⁶ *They're all home for the Christmas.* [minha tradução]

¹⁷ *As if life was always worth having and everything always turned out well in the end. [...] We had been, for those hours on the dark mountainside a force. A Family.* [minha tradução]

¹⁸ *The Green Road, implies adapting the form of the novel to cover the past and the present, the local and the global, unity and fragmentation, success and failure; and she has offered, as acknowledged by one of the protagonists, “A map of things known and lost” (203), that inevitably hints at, although cannot fully and honestly express, “All the things that were unsayable” (224) about the recent past and about the present of Ireland and of the Irish, as well as about the present circumstances of our contemporary society.* [minha tradução]

¹⁹ *“I have paid too little attention”, “I think that’s the problem. I should have paid more attention to things”.*

pela estrada — os filhos conseguiram, de alguma forma resolver suas vidas e Rosaleen, ao acordar no hospital, viu a vida de uma forma diferente.

Houve movimento dos personagens por diferentes lugares do mundo, conectados ao processo de vida dos mesmos. De certa forma, houve um rompimento das fidelidades com a terra, com o local, um desenraizamento, mas mesmo distantes, os filhos e a mãe mantiveram contato. A festa de Natal, celebração tradicional, possibilitou o reencontro dos membros da família e com ele melhor entendimento dos rumos de vida de cada um deles.

Através das diferentes figuras observou-se a natureza caótica e conflituosa do encontro familiar, bem como as fragilidades das vidas e das relações entre os personagens e consigo mesmos, o que desencadeou em problemas de comunicação e dificuldade em manter aproximação entre eles.

Como declara Ette: “Não só o relato de viagens, mas também, a própria viagem se converte em um diálogo contínuo com outros relatos de viagens. Também seus resultados, experiências e, às vezes, *seus personagens e figuras são postos em movimento e se preenchem de nova vida.*” (ETTE, 2008, p. 54). O movimento de retorno ao lar resultou no esclarecimento de muitas questões familiares e trouxe uma reaproximação da mãe e dos filhos, personagens que tiveram então: um preenchimento de nova vida.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Z. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução de Carlos Alberto Medeiros Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BAUMAN, Z. **Tempos Líquidos**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BAUMAN, Z. **A arte da vida**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CLARK, A. “Anne Enright”. *The Guardian*, ago. 2015. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2015/aug/09/anne-enright-ireland-is-my-home-but-i-feel-i-have-beentrying-to-leave-all-my-life>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

ENRIGHT, A. *The Green Road*. New York: Norton, 2015.

ETTE, O. *Hacia una poética del movimiento: literaturas sin residencia fija*. **Afinidades**, Granada, n. 2, p. 85-96, 2009.

ETTE, O. *Literatur und Bewegung: Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Velbrück Wissenschaft, 2001.

ETTE, O. “Uno-Recorrido: Cartografía de um mundo em movimento”. In: ETTE, O. **Literatura en movimiento**. Tradução de Rosa Maria S. de Maihold. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

ETTE, O. *Compass Rose of Concepts: Globalization, Vectorizations, Literatures of the World: Transareal Studies*. In: ETTE, O. **Transarea: a literacy history og globalization**, 2016.

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

SAÁ, M. E. *A Map of Things Known and Lost in Anne Enright's The Green Road*. **Estudios Irlandeses**, n. II, p. 45-55, 2016. Disponível em: <<https://www.estudiosirlandeses.org/2016/02/a-map-of-things-known-and-lost-in-anne-enrights-the-green-road/>>. Acesso em: 15 out. 2019.

**DESLOCAMENTO,
ABANDONO E (NÃO)
PERTENCIMENTO NO
ROMANCE *COM ARMAS
SONOLENTAS: UM ROMANCE
DE FORMAÇÃO*, DE CAROLA
SAAVEDRA¹**

*Displacement, abandonment and (not)
belonging in the novel Com armas
sonolentas: um romance de formação,
de Carola Saavedra*

Cristiane da Silva Alves²

***Abstract:** This paper seeks to reflect on the novel **Com armas sonolentas: um romance de formação** (2018), by Carola Saavedra, Chilean of birth and living in Brazil since childhood. It aims to investigate the importance of displacements in the development of the protagonists, Anna, Maike and an unnamed third (the grandmother). It is intended to verify, mainly, whether and how the geographic and emotional path of each of these women leads to the rupture or acceptance of the patriarchal and oppressive values of the society in which they live, as their identities are being (re) constituted. Similarly, taking into account the subtitle chosen by the author when naming the novel, it is intended to ascertain the characteristics that allow us to identify it as a formation novel, or Bildungsroman. It is appropriate to mention, in this case, that because it is a novel of feminine and contemporary formation, although it presents some of the characteristics of the trajectory of learning and development from the classic Bildungsroman (of German origin), can be observed some natural (and significant) differences that are present in the narrative. It will not be unusual, therefore, to come across certain particularities that concern gender issues and, equally, relate to the new social, historical, political and cultural realities surrounding current literary productions. At first glance, it is possible to see that, unlike the traditional male model, Saavedra's novel is not built from a central and heroic figure, but rather around three common women and their respective trajectories. In their displacements, marked by mishaps, abandonments, disappointments, discoveries and transformations, the characters-protagonists obtain, each in their own way, varied experiences, which does not necessarily mean that they succeed and/or achieve balance and integration in their social environment. To support the analysis, we use the contributions of Stuart Hall, Simone de Beauvoir, Judith Butler, Mikhail Bakhtin and Cristina Ferreira Pinto, among others.*

***Keywords:** Carola Saavedra; female authorship literature; displacement; identity; bildungsroman.*

Resumo: Neste trabalho busca-se refletir sobre o romance **Com armas sonolentas: um romance de formação** (2018), da escritora Carola Saavedra, chilena de nascimento e radicada no Brasil desde a infância. Tem-se por objetivo investigar a importância dos deslocamentos no desenvolvimento das protagonistas, Anna, Maike e uma terceira não nomeada (a avó). Intenta-se verificar, principalmente,

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

² Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pós-Doutoranda (PNPD-CAPES/MEC) pela mesma instituição. E-mail: <cristianesalves@gmail.com>.

se e como o percurso geográfico e emocional de cada uma dessas mulheres conduz ao rompimento ou à aceitação dos valores patriarcais e opressores da sociedade em que vivem(os), à medida que as suas identidades vão sendo (re)constituídas. Da mesma forma, levando-se em conta o subtítulo escolhido pela autora ao nomear o romance em questão, pretende-se averiguar as características que permitem que o identifiquemos como um romance de formação, ou *Bildungsroman*. É oportuno mencionar, neste caso, que por tratar-se de romance de formação feminino e contemporâneo, apesar de apresentar algumas das características da trajetória de aprendizado e amadurecimento do *Bildungsroman* clássico (de origem alemã), podem ser observadas algumas diferenças naturais (e significativas) que estão presentes na narrativa. Não será incomum, assim, deparar-se com certas particularidades que dizem respeito às questões de gênero e, igualmente, que se relacionam com as novas realidades sociais, históricas, políticas e culturais que cercam as produções literárias atuais. De início, em uma mirada superficial, é possível constatar que, diferentemente do tradicional modelo masculino, o romance de Saavedra não é construído a partir de uma figura central e heroica, mas sim em torno de três mulheres comuns e de suas respectivas trajetórias. Em seus deslocamentos, marcados por percalços, abandonos, desilusões, descobertas e transformações, as personagens-protagonistas obtêm, cada uma a sua maneira, variadas experiências, o que não significa, necessariamente, que elas consigam triunfar e/ou alcançar equilíbrio e integração no seu meio social. Para apoiar as análises, recorre-se às contribuições de Stuart Hall, Simone de Beauvoir, Judith Butler, Mikhail Bakhtin e Cristina Ferreira Pinto, entre outros.

Palavras-Chave: Carola Saavedra; literatura de autoria feminina; deslocamento; identidade; *Bildungsroman*.

INTRODUÇÃO

O *Bildungsroman*, gênero surgido na Alemanha em fins do século XVIII, diz respeito ao amadurecimento de um jovem herói. De acordo com Wilma Maas (2000, p. 67), “a questão central que subjaz a todo o texto compreendido pela historiografia literária como *Bildungsroman* é a questão do aperfeiçoamento pessoal”. Sua tradição se iniciou com a obra **Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister** (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*), de Goethe, publicada como romance em 1795. Conforme Cristina Ferreira Pinto (1990, p. 9), “O termo alemão ‘*Bildung*’ tem o sentido de formação, educação, cultura ou processo de civilização, e em português ‘*Bildungsroman*’ seria traduzido como ‘romance de aprendizagem’, ‘de formação’, ou ‘de desenvolvimento’”. Inicialmente, se trata de um “processo durante o qual se aprende a ser ‘homem’, ou seja, apresenta-se o desenvolvimento de uma personagem masculina.” (PINTO, 1990, p. 11). Dos diferentes estudos acerca do *Bildungsroman*, é possível depreender que há uma tensão entre o jovem protagonista e o mundo, passando por experiências que conduzem à reflexão, ao autoconhecimento e, por fim, ao amadurecimento e ao equilíbrio. Deste processo resulta a transformação interior do herói e a sua integração com o mundo exterior, com a sociedade.

Mikhail Bakhtin (1997), que classifica o romance de educação ou de formação em cinco tipos³, considera que o quinto “é o mais importante. Nele a evolução do homem é indissolúvel da evolução histórica” (BAKHTIN, 1997, p. 240). É possível inferir, neste caso, que a constituição do sujeito é flexível. Sua identidade passa por um processo de (des)construção, se orienta e se organiza à medida que se alteram as circunstâncias a sua volta. O homem, assim como o mundo, não é imutável⁴, antes está em desenvolvimento; é o que Bakhtin caracteriza como o “homem em devir”. Segundo o teórico russo,

³ A saber: o idílico, o cíclico, o biográfico (ou autobiográfico), o didático-pedagógico e o tipo realista.

⁴ Stuart Hall (2006), a propósito, afirma que “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente” (HALL, 2006, p. 13).

O homem se forma *ao mesmo tempo que* o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de passagem de uma época para outra. Essa passagem efetua-se nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito. (BAKHTIN, 1997, p. 241) [grifos no original]

Embora o teórico não se detenha sobre romances de formação que apresentam heroínas em lugar de heróis, levando-se em conta o caráter evolutivo ou flexível do gênero, parece lícito supor que, apesar de originalmente focar o homem jovem, não há obstáculos para que também contemple a mulher e seu processo de aprendizagem. Vale referir, inclusive, que a ideia de um sujeito em construção, ou em progresso, é evidenciada por Simone de Beauvoir ao defender que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2016, p. 11). Judith Butler, por sua vez, ressalta que, se tal afirmação é acertada, “decorre que mulher é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e re-significações” (BUTLER, 2003, p. 58-59).

No que diz respeito às protagonistas femininas, porém, ainda que se possa verificar sua presença em alguns romances de aprendizagem tradicionais, observa-se que a “formação”, nestes casos, limita-se “à preparação da personagem para o casamento e a maternidade” (PINTO, 1990, p. 13), ou seja, a *Bildung* da personagem feminina é interrompida em função dos papéis e/ou padrões sociais que, tradicionalmente, lhe são atribuídos e que a conduzem, não raro, a uma espécie de isolamento. Logo, o desenvolvimento das personagens femininas é incompleto e, diferentemente dos protagonistas masculinos, elas não costumam alcançar a conexão e a harmonia com o exterior. Cristina Ferreira Pinto (1990, p. 27) reforça que

o “romance de aprendizagem” feminino distancia-se do modelo masculino principalmente quanto ao desfecho da narrativa. Enquanto em “*Bildungsromane*” masculinos — mesmo em exemplos modernos — o protagonista alcança integração social e um certo nível de coerência, o final da narrativa feminina resulta sempre ou no fracasso ou, quando muito, em um sentido de coerência pessoal que se torna possível somente com a não integração da personagem no seu grupo social.

Quando se trata do *Bildungsroman* feminino não se está, necessariamente, diante de uma extensão do gênero tradicional, mas de uma alternativa, de uma releitura que “numa prática subversiva, apresenta uma revisão de gêneros masculinos e uma revisão da história, escrevendo-a de um ponto de vista marginal.” (PINTO, 1990, p. 27). A variante feminina, transgressora e, do mesmo modo, alinhada às mudanças, ultrapassa os padrões do clássico alemão. Afinada com os novos tempos, estende suas possibilidades a diferentes contextos, atores e leitores. Neste sentido, é oportuno mencionar que a transformação é natural ao gênero romanesco que, entre outras coisas, relaciona-se com o inacabado. O romance é, de acordo com Bakhtin (2002, p. 427), “um gênero que eternamente se procura, se analisa e que reconsidera todas as suas formas adquiridas”. Além disso, no que diz respeito ao *Bildungsroman*, mais especificamente, este se mostra um “conceito em constante movimento, o que possibilita sua apropriação por parte das diferentes literaturas nacionais e dos mais diferentes modos de interpretação” (MAAS, 2000, p. 262). Exemplo disso é **Com armas sonolentas: um romance de formação** (2018), de Carola Saavedra. Ambientado entre o Brasil e a Alemanha, o romance gira não em torno de um herói masculino, mas de três mulheres.

O livro de Saavedra é dividido em duas partes, intituladas “O lado de fora” e “O lado de dentro”, respectivamente. Cada uma dessas partes subdivide-se em três capítulos, cujos títulos correspondem, nos dois primeiros, aos nomes das personagens: Anna e Mike; no terceiro, que se refere a uma personagem não nomeada, o título é apenas “Avó”. Polifônico, o romance intercala a história dessas três mulheres, acompanhando a trajetória de cada uma, seus deslocamentos, experiências, desenganos e, igualmente, os fios que atravessam e unem as suas vidas. Assemelhando-se ao modelo clássico do *Bildungsroman*, todas elas, ainda jovens, experimentam a separação da família, acessam o mundo exterior e se deparam com novos ambientes e costumes, com outras realidades, diferentes de suas origens. As novas experiências a que são expostas à medida que se desenvolvem, contudo, não garantem a elas um desfecho dotado de equilíbrio e/ou de interação com

a sociedade, o que nos faz lembrar que se trata de romance de formação feminino, com as suas devidas particularidades.

NO MEIO DO CAMINHO TINHA UMA CRIANÇA

Anna Marianni é uma jovem atriz brasileira que, logo no início do romance, deixa para trás amigos, emprego e promessas e vai morar com Heiner, um prestigiado cineasta alemão que conhecera há menos de dois meses em um festival de cinema no Rio de Janeiro. Instalada em um bairro residencial nos arredores de Mainz, uma cidadezinha da Alemanha próxima a Frankfurt, ela se depara com o estranhamento, a solidão e a melancolia:

Anna se olhava no espelho e não se reconhecia, a Alemanha, o clima, ou o que quer que fosse que havia por lá, a transformara em outra pessoa. [...] Alguém fora do seu idioma e de seu código social, reduzido a momices e estertores, uma caricatura de si mesma, ou pior, uma versão piorada, desprovida de humor, na qual seus maiores medos vinham à tona. [...] a cada dia tornava-se mais difícil levantar da cama, e até mesmo seus sonhos com uma grande trajetória artística iam perdendo a cor [...]. (SAAVEDRA, 2018, p. 37)

Ambiciosa, ela vislumbrara no casamento um trampolim para a realização profissional e, principalmente, para alcançar uma vida diferente da que a mãe tivera e que resultara na sua origem ilegítima. Marginal desde o ventre, fruto da sedução e do gozo do moço bem-nascido que se serviu da empregada ingênua e miserável, Anna carrega consigo rancor e desprezo pela mãe, pelos padrões dela, por tudo o que cerca a própria origem e o seu lugar de criação que, tão logo é possível, ela deixa para trás:

Quando eu saí da casa de dona Clotilde, eu sentia muita raiva dela, velha hipócrita, mas sentia mais raiva da minha mãe, daquele jeito calmo e frágil da minha mãe, aquele jeito de quem aguenta as maiores humilhações quieta, com aquele ar de cão escorraçado esperando que talvez numa próxima oportunidade, um osso, um resto de arroz, um pedaço de lixo qualquer. Eu não queria ser filha de um cão escorraçado. (SAAVEDRA, 2018, p. 171)

O exemplo materno representa o que Anna não quer ser: uma figura passiva, resignada, subjugada sem resistência e sem revolta. A jovem recusa este modelo e parte em busca de um caminho distinto. A união com o cineasta bem-sucedido parece-lhe um atalho para seguir um destino diferente da mãe, com possibilidade de obter fama, dinheiro e prestígio. O casamento, contudo, mostra-se distante do esperado, não lhe proporciona qualquer satisfação e tampouco colabora para a sua ascensão profissional. Ao descobrir-se grávida, o que se dá apenas aos quatro meses de gestação, seu inconformismo se acentua. Talvez porque, mesmo de modo diverso, ela parece repetir os passos da mãe, acomodando-se a um cenário e a um papel limitantes, ditados não exatamente por escolha, mas pelas circunstâncias e/ou ausência de perspectivas melhores. Distante do senso comum, que tende a romantizar a maternidade, vislumbrando-a como uma espécie de portal para a realização ou consagração da mulher, para a personagem de Saavedra é um fardo que, por variados motivos, ela não deseja carregar:

Que tipo de pessoa ela era? Do tipo que não queria ter um filho aos vinte e um anos, morando num país estrangeiro, sem amigos, sem família, sem falar a língua e casada com um homem que ela não amava e que nunca estava em casa [...]. Ela era uma atriz, tinha estudado, se preparado para isso, e agora tudo parecia ruir. (SAAVEDRA, 2018, p. 55-56)

O nascimento da criança — uma menina — e as exigências diárias de cuidado e amamentação, seguidas de intermináveis crises de choro e noites mal dormidas, agravam a sua angústia. A propalada “vocação” feminina para a maternidade, no caso de Anna, não se concretiza; ao olhar para o bebê, ela “não sentia nada. Nem carinho, nem raiva, muito menos amor. Poderia ser qualquer coisa, uma caixa, um embrulho, um embrulho que alguém havia lhe entregado e dito, tome, cuide disso” (SAAVEDRA, 2018, p. 60). Esgotada e insatisfeita, chega um dia em que o fino laço que a unia àquele ser frágil e dependente finalmente se rompe. Desobrigando-se, definitivamente, do “embrulho” que a vida lhe

dera, Anna abandona a filha em um parque. Seu gesto, embora possa ser atestado como cruel, guarda conexão com múltiplos exemplos que demonstram, conforme Beauvoir (2016, p. 312), que “não existe ‘instinto’ materno: a palavra não se aplica em nenhum caso à espécie humana. A atitude da mãe é definida pelo conjunto de sua situação e pela maneira por que a assume⁵”. Assim sendo, de acordo com a filósofa, “não há mãe ‘desnaturada’, posto que o amor materno nada tem de natural; mas precisamente por causa disso há mães más” (BEAUVOIR, 2016, p. 326). Anna, entretanto, não é uma mãe boa ou má; ela sequer se vislumbra como mãe. Trata-se apenas de um ser humano que, sem vontade e sem afeto, deu origem a outro:

Eu fiz tudo isso: gastei e pari e vesti e alimentei um pedaço de carne, chamado também de “outro ser humano”, e limpei suas secreções e excrementos e o coloquei num berço a salvo de intempéries e predadores, eu fiz tudo isso que minha mãe e minha avó e minha bisavó e minha tataravó e minha tataratataravó haviam feito, mas nem por isso tornei-me mãe. (SAAVEDRA, 2018, p. 176)

Ausentes quaisquer laços ou possibilidades de (re)construí-los, a personagem vai embora. Tempos depois, dividida entre a culpa e a necessidade de prosseguir, ela aposta em uma nova relação matrimonial: “Que sorte a minha, diriam todos. Um homem poderoso. Um homem que tinha tudo sob controle. Tudo. [...] Só que, mais cedo ou mais tarde, as coisas sempre saem do controle” (SAAVEDRA, 2018, p. 178-179). Apesar do encantamento inicial e da rotina de luxos, seu casamento, mais uma vez, é fadado ao insucesso. Além da desilusão e do fracasso já experimentados na união anterior, Anna é exposta a incontáveis agressões e humilhações. Neste caso, o relacionamento não é apenas decepcionante, ou aquém de suas expectativas; é abusivo. Possessivo e violento, o marido a reduz a uma condição inferior, dominando-a e anulando-a como mulher e como pessoa:

...você acha que pode fazer o que bem entender como fez com seu ex-marido, aquele imbecil, hem? Não pense que eu não sei o que você fez, não pense que eu não sei o que você fez com sua filha, sei muito bem quem você é, e no dia em que eu te denunciar você vai presa, ele apertava o meu rosto [...] você é uma coisa, está entendendo?, uma coisa que me pertence, me pertence porque eu compreí, ele disse. (SAAVEDRA, 2018, p. 180)

No derradeiro episódio em que “as coisas saíram do controle” (SAAVEDRA, 2018, p. 179), após ser espancada, estuprada e repetidamente ultrajada, ela enfim percebe que a relação se tornara insustentável e resolve partir. É interessante notar que, o fracasso de suas relações, longe de ser uma exceção, repete certo padrão verificado em alguns *Bildungsromane* femininos dentre os quais, “de um modo geral, o casamento e as relações entre os sexos são apresentados de maneira negativa, pois reproduzem o modelo de relação estabelecido pela sociedade patriarcal em que o homem é o elemento determinante e a mulher, o elemento determinado” (PINTO, 1990, p. 148).

No romance de Saavedra, é somente após desfazer mais um casamento, adquirindo novos aprendizados e cicatrizes, que Anna deixa de ser objeto para tornar-se sujeito. Após muitos tropeços, desenganos e arrependimentos, por fim ela obtém êxito ao seguir em busca de suas aspirações, levando a cabo o projeto de se tornar uma atriz reconhecida. De volta a sua terra natal, madura e profissionalmente consolidada, a personagem consegue se reconciliar com a própria história que, inclusive, serve de mote para uma de suas performances no teatro. Nesta, Anna Mariani se desnuda diante da plateia, revelando sem pudor as desventuras e desacertos que marcaram o seu caminho.

A CRIANÇA

Maike, a filha abandonada por Anna ainda bebê, é apresentada no romance como uma jovem universitária alemã, criada por uma família abastada, cercada de privilégios, morando em uma “casa de revista”, ordenada, impecável, na qual, todavia, se sente desconfortável e destoante. Embora não

⁵ Da mesma forma, Judith Butler (2003, p. 136) avalia que “o que é aceito como “instinto materno” pode bem ser um desejo culturalmente construído, interpretado por via de um vocabulário naturalista.”

saiba o porquê, a personagem carrega desde cedo uma tristeza contínua e uma sensação de não pertencimento:

Uma tristeza que eu não entendia de onde vinha, mas que permeava tudo o que eu pensava, as mínimas atitudes, e mesmo nos momentos em que eu estava alegre a tristeza continuava lá, agarrando-se à alegria, a morte que a todo instante surgia nas entrelinhas da vida. [...] Havia algo em mim, eu sempre tivera essa impressão, desde pequena, que destoava daquele mundo, daquela falsa tranquilidade. Eu um objeto descombinado. Eu não sabia onde me colocar. E, mesmo que minha mãe me espanasse e recobrisse com as melhores roupas, eu era um rastro de descontrole. Desde muito cedo. (SAAVEDRA, 2018, p. 73)

Quando o início da vida adulta se aproxima, seu estranhamento se acentua e sua história começa a assumir novos contornos. Após passar “sem dificuldade na concorrida faculdade de direito” (SAAVEDRA, 2018, p. 65), atendendo as expectativas dos pais adotivos, advogados, no primeiro dia de aula ela decide, súbita e inexplicavelmente, “refazer a escala de aulas, substituindo as matérias do direito pelas do curso de língua portuguesa e literatura” (SAAVEDRA, 2018, p. 68), abrindo mão do caminho previamente traçado, no qual ela “naturalmente” herdaria a profissão, o escritório e os clientes do pai e da mãe.

Além disso, para espanto seu, que até então desconhecia a própria homossexualidade, descobre-se atraída por Lupe, uma mexicana, colega de classe. Embora Lupe não adote propriamente o papel de mentora da personagem, ela é peça-chave em seu processo de aprendizagem, especialmente no que diz respeito à descoberta do corpo e da sexualidade. O relacionamento com a colega, entre outras questões, serve de estímulo para que Mike saia de casa e busque autonomia. Como em um *Bildungsroman* tradicional, é longe da casa dos pais que se realiza o processo de formação da personagem e a sua preparação para a vida adulta.

Romper com os papéis que lhe foram reservados, com a orientação sexual e profissional esperada pelo pai e pela mãe⁶, é o primeiro passo para o seu processo de descoberta e amadurecimento. Não é simples, porém, reconhecer e administrar o que, por muito tempo, seguira incógnito ou abafado pelas diferentes imposições e anseios familiares, sociais e culturais depositados sobre ela ao longo dos anos. Deve-se considerar, sobretudo, que “não ter o reconhecimento social como heterossexual efetivo é perder uma identidade social possível em troca de uma que é radicalmente menos sancionada” (BUTLER, 2003, p. 117). O encontro com Lupe, por isso mesmo, é importante. A facilidade com que ela comenta as próprias experiências, embora desconcertante, diminui o peso que, aparentemente a exposição da homossexualidade parece conter. A expansividade, desprendimento e entrega da bela e barulhenta mexicana, não apenas são surpreendentes, contrastando com a imobilidade de Mike, como deflagram a revelação e, de certa forma, a aceitação dos desejos desta:

Na verdade, eu percebia pela primeira vez um tipo de sentimento que até então não existia, ou, se existia, eu nunca tinha percebido. Um desejo, não um desejo exato, mas algo que se alastrava, tomando não somente o corpo, mas o pensamento também, assim, ao fechar os olhos, eu, cega, me enxergava pelo avesso. (SAAVEDRA, 2018, p. 81)

Se a relação entre as duas, por um lado, mostra-se positiva para o crescimento de Mike, por outro, estabelece-se em uma velocidade e formato que se choca com o seu temperamento e/ou vontade. Apesar de terem concordado em não morar juntas, Lupe passa quase todas as noites e vários momentos do dia em sua nova casa, o que se assemelha a um casamento. A intimidade, neste caso, em lugar de aproximá-las ainda mais, acaba por evidenciar as diferenças entre ambas, despertando em Mike sentimentos contraditórios. Ao mesmo tempo em que aguça o seu desejo, também acarreta uma necessidade de solidão:

apenas o silêncio (e Lupe era barulho, música, pulseiras, colares, painéis), o tempo para finalmente entender o que estava acontecendo, entender os mais recentes, mas também os mais antigos acontecimentos. Porque sair da casa dos meus pais em nada resolvera os meus

⁶ Que simulam a aceitação, pois consideram “arroubos de adolescência” (SAAVEDRA, 2018, p. 95) que passam.

problemas, de certa forma até os aguçaram. Sentia que minha vida estava cheia de elipses, palavras não ditas, verdades escamoteadas, que se materializavam numa angústia, uma inquietação constante. E se até então eu vivera alheia a isso, anestesiada, ou fingindo que nada acontecia, agora, pela primeira vez, eu queria saber, mesmo sem ter certeza de que havia realmente algo a descobrir, eu precisava saber. (SAAVEDRA, 2018, p. 100-101)

Em meio a sua busca por liberdade e autoconhecimento, o encantamento por Lupe começa a se diluir. Ao mesmo tempo, Mike sente-se cada vez mais cativada e envolvida pelo Brasil e por tudo o que lhe dizia respeito, como se o país estrangeiro e distante guardasse as respostas que precisava. Porquanto a convivência com os pais se tornara impraticável, e o relacionamento com Lupe não lhe parecia satisfatório, não havia motivação para continuar na Alemanha. Assim, dando continuidade à sua *Bildung*, ela parte para o Brasil em um intercâmbio, o que lhe possibilita a imersão na língua e na cultura que tanto a atraíam. Instalada no país, não só o seu aprendizado avança, como também ocorre uma espécie de metamorfose da personagem:

Sentia que meu conhecimento da língua ia ficando cada vez melhor, mais fluente, e junto com isso a sensação de viver em uma língua estrangeira, era tornar-se, mesmo que sutilmente, outra pessoa. No meu caso essa pessoa que eu me tornava, apesar de um pouco tosca, me parecia muito mais próxima de mim do que a que vivia na Alemanha, como se em português eu me tornasse quem eu realmente era. (SAAVEDRA, 2018, p. 217)

Não se ampliam apenas seus conhecimentos acerca do idioma e do país, mas também a sua abertura para a vida, descobrindo novas pessoas, novas conexões pessoais e sexuais, o que lhe permite, principalmente, estabelecer novas relações consigo mesma. Entre outras aventuras e descobertas, há no Brasil um resgate das suas raízes, materializado através do encontro com uma velha senhora que, sem que ela soubesse, tratava-se de sua avó, mãe da mãe biológica que, anos antes, abandonara-a em um parque na Alemanha. A aproximação das duas, inusitada e emocionante, une as duas pontas soltas de sua vida e, de certo modo, encerra um ciclo. Ao término do romance, o leitor não está mais diante da jovem universitária, mas sim de uma mulher que, ao olhar-se no espelho, surpreende-se com a passagem de tempo:

Era eu, apesar de o meu rosto parecer mais magro, mais marcado, eu usava óculos de armação escura, o cabelo estava grisalho, rugas despontavam no canto dos olhos, a pele parecia ter perdido o viço, como se houvesse envelhecido, sim, eu havia envelhecido, como era possível? (SAAVEDRA, p. 2018, p. 236)

A jovem Mike, aparentemente, completara a sua trajetória e, ao menos física e biologicamente, atingira a maturidade. Sobre outros aspectos, por sua vez, paira um mistério. Quem ela se tornara e como chegara até ali, resta em aberto, em conformidade com as já mencionadas características do romance, gênero que se liga ao incompleto, ao devir.

A MÃE DA MÃE

A terceira personagem, que corresponde a capítulos do livro conhecidos como “Avó”, é a mãe de Anna, apresentada no romance ainda na adolescência, quando é separada da família, forçada pela mãe (e pela miséria) a partir para o Rio de Janeiro, a fim de trabalhar como doméstica em Copacabana:

Acabara de completar quatorze anos quando sua mãe lhe explicou que não poderia continuar morando com eles. Cinco filhos eram muitas bocas, e havia também a avó e nenhum marido, que o desgraçado tinha ido embora quando ela ainda estava grávida do mais novo e nunca lhe dera nem um pano de chão, e a dona Neusa tinha uns parentes no Rio de Janeiro que precisavam de alguém para ajudar nos serviços domésticos, e ela já tinha idade para se virar sozinha, e que não tivesse medo, não havia motivo para tanto choro, onde já se viu, parece criança [...]. (SAAVEDRA, 2018, p. 131)

Desenraizada, confinada em um quartinho sem janela, resta-lhe trabalhar das seis da manhã às dez da noite, guardando apenas os domingos, a saudade da família e uma tristeza que em raros

momentos cessava. Ingênua, desamparada e submissa, é cativada por um dos filhos dos patrões, Renan, o único que se dirige a ela com aparente amabilidade e interesse. Seduzida pelo rapaz, acaba engravidando, sem sequer dar-se conta, “quer dizer, suspeitava por causa das mudanças do corpo e porque sabia que quando a mulher embuchava não tinha mais regras até o bebê nascer, havia lhe explicado a avó assim que seu sangue desceu pela primeira vez, mas ela não sabia de verdade, não tinha certeza” (SAAVEDRA, 2018, p. 148).

Quem confirma a gravidez e dá o alerta é dona Clotilde, a patroa, que reage com fúria e violência diante da descoberta. Desconfiada de uma traição do marido, ela esbofeteia e insulta a doméstica, até que, temerosa, a jovem confessa que quem a engravidou foi Renan, o filho do casal. Mais calma, a patroa assegura que não faltará assistência a ela e ao bebê, mas exige-lhe, em troca, o silenciamento acerca da verdadeira origem da criança: “para todos os efeitos esse filho é de um rapaz que você conheceu na rua e que depois sumiu, algum faxineiro, porteiro, motorista de caminhão, nunca o Renan” (SAAVEDRA, 2018, p.149). O patrão, seu Alfredo, é ainda mais contundente e ameaçador: “se você, pelo motivo que for, disser, para quem quer que seja, que o filho é do Renan, bom, nesse caso nós daremos um jeito de te colocar na cadeia pelo resto da vida e você nunca mais verá a criança, está claro?” (SAAVEDRA, 2018, p.149). Acuada e impotente, ela aceita todas as condições que lhe impõem e que, diante de seu parco entendimento, parecem razoáveis:

dona Clotilde explicou uma última coisa, que, é claro, quando você tiver essa criança o médico cuidará de ligar suas trompas, que é a coisa mais sensata a fazer, e ela ficou sem saber o que isso significava, mas ficou com medo de perguntar achando que eles poderiam se chatear e mudar de ideia e expulsar ela de casa e para onde iria?, e se acalmou pensando que se era algo que o médico fazia não podia ser ruim [...]. (SAAVEDRA, 2018, p. 150)

Ela é um exemplo da protagonista feminina que não se integra socialmente e que não logra assumir os papéis femininos predeterminados⁷. Sua vida gira em torno da casa e da família, mas dos outros. Objetificada, seduzida e descartada, não lhe caberá o papel de esposa. Como mãe, também o seu papel não se completa eficientemente, pois apesar de gerar e dar à luz sua filha, Anna, a criação da menina é desempenhada dentro de estreitos limites. A maternidade, de certa forma, lhe é roubada, ou exercida apenas de forma marginal. Até mesmo a amamentação, nos raros momentos em que ocorre, só se consuma como um ato transgressivo, realizado às escondidas, pois dona Clotilde

ficava aborrecida quando ela amamentava o bebê, ainda mamando, como é possível, vai ficar desnutrida ela, dê logo uma boa mamadeira, vou comprar um bom complemento, devem estar faltando vitaminas, e dona Clotilde ficava vigiando, e ela, para não contrariar a patroa, passou a dar mamadeira durante o dia, mas à noite, quando ninguém via, botava a filha no peito e dormiam as duas assim, agarradas, escondidas. (SAAVEDRA, 2018, p. 154)

O desenvolvimento da filha se divide entre o mundo da mãe, que se resume ao quartinho sem janelas e a área de serviço, e o mundo dos “dindos” (na verdade, avós da menina), que, além das áreas principais da casa, também inclui o clube, a escola elegante, e outros lugares mais, cercados de luxo. Mesmo contrariada, a mãe é convencida a permitir aquilo que, de acordo com os patrões, é o melhor para a criança. São eles que estabelecem as regras de conduta, que determinam como ela será criada. O distanciamento, assim, é inevitável e a personagem, que nada tem de seu, que fora repelida pela mãe na adolescência, após uma discussão também será rejeitada pela filha,

que começou a chorar e disse, eu não quero ser sua filha, eu tenho vergonha de você, do seu rosto que é só osso, dos seus cabelos grudados na cabeça, dos dentes que faltam na sua boca, as suas unhas todas roídas, você parece uma velha, uma mendiga, e eu não quero ser sua filha, não quero ser filha da empregada, eu queria ser filha da dinda, por que eu não sou filha

⁷ “A menina será esposa, mãe, avó; tratará da casa, exatamente como fez sua mãe, cuidará dos filhos como foi cuidada” (BEAUVOIR, 2016, p. 45). Este seria, tradicionalmente, o “destino da mulher”, especialmente se branca e pertencente à classe média ou alta. Para a personagem, contudo, uma mulher de corpo escuro, atravessada pela pobreza, pela servidão e pelo abandono, não se vislumbra tais perspectivas.

da dinda?, a filha chorava, e ela sentiu vontade de nunca ter existido. (SAAVEDRA, 2018, p. 158)

Mesmo ao final, reconciliada com Anna, então adulta e em boa situação, que volta para livrá-la da servidão doméstica e do encerramento no quatinho de empregada, a personagem segue sem integrar-se, pois a passagem do tempo, o trabalho extenuante e os sofrimentos deixaram-na física e mentalmente debilitada. Ainda que conduzida pela filha a um ambiente melhor, cercada de cuidados e de conforto, ela permanece isolada, circunscrita, neste caso, ao espaço da clínica de repouso. Pode-se considerar que, ao menos no seu caso, o final do romance é “truncado” ou fracassado, como se verifica em alguns modelos de *bildungsromane* femininos nos quais

tanto a morte como a loucura podem ser entendidas como uma forma de punição da mulher que tentou ir além dos limites sociais normalmente aceitos, ou como a *única* forma de rejeição desses mesmos limites; como tentativas fracassadas de escapar às imposições do grupo social, ou como fugas realizadas com êxito, recusas que se afirmam através dos únicos canais de expressão que a mulher (escritora e personagem) via abertos. (PINTO, 1990, p. 18) [grifo meu]

No que diz respeito à personagem de Saavedra, velha e demente, seu “grande ato” será justamente o de empreender uma fuga delirante e, ao mesmo tempo, libertadora. Ao descobrir que uma peça da filha está em cartaz, ela trata de romper com o confinamento e a submissão aos quais desde jovem esteve restrita e escapa da clínica. Guiada pela Avó (morta há tempos, mas que continuamente se “manifesta” e zela por ela), a idosa se põe a andar pelas ruas em direção ao teatro no qual se apresentará a filha famosa. Porque esgotada a lotação, ela não consegue entrar e assisti-la, mas sua escapada não terá sido em vão, pois, mesmo sem saber que se trata de sua neta, ela encontrará Mike, que esperava por uma amiga naquele local.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos três casos, despontam características do romance de formação tradicional, ou *Bildungsroman*, como a separação das personagens e de suas famílias, os deslocamentos, conflitos, aprendizados e transformações. Ao mesmo tempo, como acontece em grande parte dos *Bildungsromane* femininos, não há garantia de um desfecho equilibrado, no qual as personagens se harmonizam com a coletividade. Em algumas ocasiões, levadas a se acomodarem aos papéis sociais que lhes são impostos, elas sentem-se como que exiladas, com uma angustiante sensação de não pertencimento, o que lhes acarreta não apenas estranhamento, como também desamparo e solidão. Em outros momentos, rejeitando aos ditames da sociedade, as personagens contrariam os modelos previamente estabelecidos, mas, da mesma forma, sentem-se incompletas ou isoladas.

Anna Mariani, que inicialmente se submete a um papel predeterminado pela sociedade patriarcal, assumindo o *status* de esposa como meio para realizar-se, em ambas as relações descritas no romance, resta frustrada. A subordinação, a entrega de si mesma ao domínio do(s) marido(s), não apenas a torna infeliz, como deixa feridas físicas e emocionais. Somente a emancipação, quando toma as rédeas de sua vida e se reconecta com a própria história, deixando de ser objeto para assumir-se como sujeito, é que possibilita a personagem ascender.

Da mesma forma, para Maike, a filha de Anna abandonada ainda bebê, a tristeza e a inadequação que, desde cedo a acompanham, começam a se resolver quando, renunciando aos papéis e caminhos preestabelecidos, ela conhece e assume seus desejos. Descobrir e se entregar à homossexualidade, bem como deixar o ambiente confortável e, ao mesmo tempo opressor, da casa dos pais, permite que ela encontre a si mesma e ao seu lugar no mundo.

Por fim, é a personagem não nomeada no romance, Avó de Mike e mãe de Anna, quem tem o desfecho menos positivo, mas é ela, também, quem provavelmente suscita as maiores reflexões. Ela representa, ficcionalmente, uma grande parcela de mulheres reais, não brancas, marcadas pela pobreza, pela ignorância e por uma série de estigmas que as empurram para a condição de “não-pessoa”, vivendo à margem, sem nome, sem voz e sem direito a *happy-end*. Como se verifica em

alguns *Bildungsromane* femininos, especialmente de épocas anteriores, a personagem delineada por Saavedra, é subjugada, oprimida e, finalmente, derrotada (ou seria salva?) pela perda da razão, o que não a impede, contudo, de se reconectar com a filha e até mesmo com a neta, ainda que ambas não saibam do seu parentesco.

Em todos os casos, verifica-se o caráter “aberto” dos romances de formação femininos escritos na contemporaneidade que, entre as variadas transgressões em relação ao *Bildungsroman* tradicional, permite não apenas dar voz às mulheres como, em especial, apresentá-las a partir de diferentes modelos e perspectivas. A atualização do gênero, em consonância com as mudanças sociais e culturais, é importante, sobretudo, por trazer à luz personagens e experiências não raro ignoradas, que começam a ganhar forma e visibilidade.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. O romance de educação na história do realismo. *In*: BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 221-276.
- BAKHTIN, M. Epos e Romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). *In*: BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. 5. ed. Tradução (do russo) de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Junior, Augusto Góes Junior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002. p. 397-428.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: a experiência vivida**, volume 2. 3. ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik; Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MAAS, W. P. M. D. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: UNESP, 2000.
- PINTO, C. F. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- SAAVEDRA, Carola. **Com armas sonolentas: um romance de formação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TRAVESSIAS DO ATLÂNTICO NEGRO: NAVEGANDO COM FRADIQUE MENDES

*Black Atlantic crosses: navigating with
Fradique Mendes*

Dilma Beatriz Rocha Juliano¹

*Se nos acostumamos a diferentes narrativas, àquelas que situam os eventos
coloniais nas margens da história europeia, então fomos seriamente
enganados.*

Susan Buck-Morss, **Hegel e Haiti** (2000)

Abstract: *Nação Crioula* (2011), a book written by José Eduardo Agualusa, published in 1997, replaces the figure of Carlos Fradique Mendes in the literary scene, who, at the turn of the 19th century, served as a critic of modern European manners and literature towards the provocations made by Eça de Queiroz and his "camaradas do Cenáculo". He appears in the narrator's word world in Eça de Queiroz in 1867, in a random encounter like so many of our own encounters with the fictional word, "just the week he returned from his trip to Southern Africa" [s.d.]. Fradique Mendes, in Agualusa, on the opposite direction to Eça, begins the letters arriving in Luanda and then passing through Benguela, traveling to Paris and Lisbon, visiting Rio de Janeiro, and still in Brazil, buys lands and settles in Olinda. Instead of taking distance, and assessing the history of Portuguese colonization from Eupore, Fradique, in *Nação Crioula* (2011), tells his impressions and weighs the effects of economic exploitation on African and Brazilian lands from his own experience of being there and with the people. He feels smells, feels amazed by habits, compares cultures, falls ill, falls in love, and from these experiences he allows himself to rethink the racialization of blacks, put at service of European enrichment. Therefore, this communication intends to examine the (de)colonizing position of the Portuguese, Fradique, seeking to support the hypothesis that Agualusa not only retakes Eça Queiroz, a Portuguese from the a nineteenth century prior to the political independences in Africa, but reinvents Fradique Mendes in a kind of revisionism of the colonizing gestures, of a racist history, redesigning the violence that invented race as an exploratory reason in the Atlantic triangle.

Keywords: *race and racism; Nação Crioula; José Eduardo Agualusa; Cartas inéditas de Fradique Mendes; Eça de Queiroz.*

Resumo: *Nação Crioula* (2011), livro escrito por José Eduardo Agualusa, publicado em 1997, repõe na cena literária a figura de Carlos Fradique Mendes que, na virada do século XIX para o XX, serviu de crítico dos costumes e da literatura europeia moderna para as investidas de Eça de Queiroz e seus "camaradas do Cenáculo". Ele aparece no mundo das palavras do narrador em Eça de Queiroz em 1867, num encontro ao acaso como tantos são os nossos com a palavra ficcional, "justamente na semana em que ele regressara da sua viagem à África Austral" [s.d.]. Fradique Mendes, em Agualusa, em sentido inverso ao de Eça, inicia as cartas desde a chegada a Luanda, passando por Benguela, viajando a Paris e Lisboa, conhecendo o Rio de Janeiro, e ainda no Brasil, compra terras e se instala em Olinda. Ao invés de tomar distância, e desde a Europa avaliar a história de colonização

¹ Doutora pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem e da graduação em Cinema e Audiovisual, ambos da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). E-mail: <dilma.juliano@unisul.br>.

portuguesa, Fradique, em *Nação Crioula* (2011), relata suas impressões e pesa os efeitos da exploração econômica em terras africanas e brasileiras a partir do que experiencia, do estar lá, do contato com a terra e com as gentes. Ele sente odores, se espanta com os hábitos, compara as culturas, adocece, se apaixona e a partir dessas experiências se permite repensar a racialização dos negros, colocados a serviço do enriquecimento europeu. Neste sentido, esta comunicação pretende examinar a posição (des)colonizadora do português, Fradique, buscando sustentar a hipótese de que Agualusa não só retoma Eça de Queiroz, um português do século XIX anterior às independências políticas em África, mas reinventa Fradique Mendes numa espécie de revisionismo dos gestos colonizadores, de uma história racista, refazendo o desenho das violências que inventaram a raça como razão exploratória, no triângulo Atlântico.

Palavras-chave: raça e racismo; *Nação Crioula*; José Eduardo Agualusa; *Cartas inéditas de Fradique Mendes*; Eça de Queiroz.

INTRODUÇÃO

Em 1997, José Eduardo Agualusa publica *Nação Crioula*, um romance epistolar que reinventa Carlos Fradique Mendes, personagem biografado por Eça de Queiroz na virada do século XIX para o XX. Mas embora *Nação Crioula* (2011) seja o ponto central deste texto, é necessário retornar, um pouco, ao primeiro Fradique Mendes para poder afirmar a hipótese central, qual seja, a de que a reinvenção de Fradique Mendes atende à necessidade de outras narrativas sobre a história colonial no atlântico negro, que não aquelas contadas pela superioridade dominadora dos espíritos europeus da época. Agualusa desloca o ponto de vista do português em suas travessias atlânticas a fim de perceber-se tão implicado na história de criouliização quanto aqueles nascidos na África ou no Brasil.

Carlos Fradique Mendes nasce nas mesas das tascas e nas pensões de estudantes, primeiro em Coimbra e depois em Lisboa, onde os “camaradas do Cenáculo” o inventaram e alimentaram para servir de voz crítica aos costumes portugueses e à literatura europeia moderna, nas investidas principalmente de Eça de Queiroz, Antero de Quental e Ramalho Ortigão². Em 1900, data de difícil precisão, Eça de Queiroz publica em dois volumes *A correspondência de Fradique Mendes e Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*, dando materialidade literária ao personagem que se constitui em uma dessas presenças que impossibilita separar a literatura da vida em carne e osso. No primeiro volume³, Fradique Mendes é apresentado em 116 páginas, nas quais um narrador inominado conta sobre as andanças do *dândi*, em explícita referência a Baudelaire. Homem viajado, culto, admirado excessivamente pelo narrador que dá credibilidade a todas as suas opiniões sobre personalidades, literaturas, cultura e política dos lugares por onde passa:

Fradique assumiu para mim a estatura dum desses seres que, pela sedução ou pelo génio, como Alcibíades ou como Goethe, dominam a civilização, e dela colhem deliciosamente tudo o que ela pode dar em gostos e em triunfos. (QUEIROZ, [s.d.] p. 17)

O narrador conta que Fradique, tomado por uma “bisbilhotice etnográfica”, faz “uma longa viagem ao Brasil, aos Pampas, ao Chile e a Patagônia” (QUEIROZ, [s.d.] p. 52). E dessa primeira viagem, ele constata o que já desconfiava que na Europa nada mais se cria, não surge mais nenhuma novidade, os europeus estão intoxicados de história.

Para que um Europeu lograsse ainda hoje ter algumas ideias novas, de viçosa originalidade, seria necessário que se internasse no Deserto ou nos Pampas; e aí esperasse que os sopros

² Além dos escritores e críticos mais comumente citados, compõe também o Cenáculo: Batalha Reis, Manuel Arriaga, Guerra Junqueiro, Lobo de Mora, Salomão Saragga.

³ No segundo volume, *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*, as cartas são destinadas a amigos em viagem e apenas uma à madrinha, os temas são mais generalistas e, diferente do primeiro volume, ocupam um terço do livro — o restante são contos, breves folhetins e críticas literárias de Eça de Queiroz. Nesta comunicação, a ligação entre Fradique em Eça e Fradique em Agualusa será estabelecida apenas com referências do primeiro volume.

vivos da Natureza, batendo-lhe a Inteligência e dela pouco a pouco, varrendo os detritos de vinte séculos de Literatura, lhe refizessem uma virgindade. (QUEIROZ, [s.d.] p. 62)

As américas exóticas, movidas pelas forças da natureza, são vistas como capazes de regenerar as ideias europeias fatigadas pelos séculos de criação e de civilização. No entanto, nem Fradique e nem seu narrador enxergam a relação de dependência econômica em que o colonizador europeu se encontra em relação às colônias e nem a desumanidade da exploração em favor do enriquecimento europeu. O que escapa na dialética hegeliana⁴ do senhor-escravo é que o senhor não consegue prover sua superabundância, ele depende do escravo, mas é à natureza que atribuem sua renovação criativa. Em atitude *blasé*, ambos querem “sopros vivos da Natureza” para a criação poética, sem, contudo, que os ares fétidos da sujeição humana soprem em direção ao velho mundo. Embora já se perceba um certo deslocamento do pensamento autônomo, a Europa precisa buscar “fôlego”, novos ares para seguir como parâmetro universal de sujeito, de arte e de cultura. Nas palavras embebecidas do narrador, como a ressoar do céu, a definição de arte de Fradique é: “A Arte é um resumo da Natureza feito pela imaginação” (QUEIROZ, [s.d.] p. 70). A arte segue o gesto extrativista, em Fradique do fim do século XIX.

Em hipótese, dois seriam os apontamentos do narrador, em Eça, que podem ter impulsionado a atualização de Fradique Mendes por José Agualusa, que o remodela crítico aos efeitos das investidas colonialistas e escravistas de Portugal sobre os países africanos e sobre o Brasil. Primeiro, a referência ao seu retorno da África Austral, desencadeando a amizade entre ele e o narrador-admirador. Já na primeira página, diz o narrador:

A minha intimidade com Fradique Mendes começou em 1880, em Paris, pela Páscoa, — justamente na semana em que ele regressara da sua viagem à África Austral. O meu conhecimento porém com esse homem admirável datava de Lisboa do ano remoto de 1867. (QUEIROZ, [s.d.] p. 5)

E, o segundo apontamento, seria o elogio ao “realismo” de Fradique que busca

motivos emocionais fora das limitadas palpitações do coração — à História, à Lenda, aos Costumes, às Religiões, a tudo que através das idades, diversamente e unamente, revela e define o Homem. (QUEIROZ, [s.d.] p. 6).

Apesar do romance com Ana Olímpia ocupar parte da narrativa, Fradique, de **Nação Crioula** (2011), escreve muito mais sobre suas impressões sobre a vida nas ruas de Angola, do que sobre o amor. O que teria visto Fradique Mendes nas colônias portuguesas? Que fios de cultura sua percepção realista teria estendido entre Europa, África e América?

Neste sentido, esta comunicação pretende indicar uma posição (des)colonizadora do português, Fradique, buscando sustentar a hipótese de que Agualusa não só retoma Eça de Queiroz, um português do século XIX anterior às independências políticas em África, mas reinventa o personagem numa espécie de revisionismo dos gestos colonizadores, de uma história racista, refazendo o desenho das violências que inventaram a raça como razão exploratória, no triângulo atlântico.

FRADIQUE MENDES CONTEMPORÂNEO

José Agualusa, em sentido inverso ao de Eça, inicia as cartas desde a chegada de Fradique Mendes a Luanda. Sabemos pelas cartas, que o português passa por Benguela, viaja a Paris e Lisboa, conhece o Rio de Janeiro, e, ainda no Brasil, compra terras e se instala em Olinda. Em **Nação Crioula** (2011) não há um narrador, o personagem se faz pelas cartas, e ao invés de tomar

⁴ Neste sentido há o importante ensaio de Susan Buck-Morss, **Hegel e o Haiti**, que analisa o apagamento das revoluções por libertação do Haiti no pensamento de Hegel. Revoluções que acontecem temporalmente simultâneas ao enunciado filosófico sobre a dialética senhor-escravo. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002011000200010>. Acesso em: 15 nov. 2019.

distância, e desde a Europa avaliar as possibilidades extrativistas nas américas, Fradique, por Agualusa, relata suas impressões e pesa os efeitos da exploração econômica em terras africanas e brasileiras a partir do que experiencia, do estar lá, do contato com a terra e com as gentes. Ele sente odores, se espanta com os hábitos, compara as culturas, adocece, se apaixona e a partir dessas experiências se permite repensar a racialização dos negros, colocados a serviço do enriquecimento europeu. Escreve Fradique: “Já compreendeu, querida madrinha, como fez fortuna o senhor Arcénio de Carpo? Precisamente: comprando e vendendo a triste humanidade. Ou, como ele prefere dizer, ‘contribuindo para o crescimento do Brasil’” (AGUALUSA, 2011, p. 14).

Nação Crioula (2011) é composto de 26 cartas endereçadas a Madame Jouarre, madrinha de Fradique Mendes, a Ana Olímpia, sua amada luandense e a Eça de Queiroz, o “caro amigo”. A última carta do livro é escrita por Ana Olímpia, datada de 1900, e está endereçada a Eça de Queiroz, respondendo à vontade do escritor em publicar a correspondência de Fradique Mendes. As 25 cartas que lemos anteriormente seguem para as mãos do escritor para que se juntem àquelas que já estão em seu poder, em Portugal. Ana Olímpia explica:

Aquelas que agora lhe envio, recolhidas entre as muitas que Fradique me escreveu ao longo de vinte anos (e às quais junto outras dirigidas a Madame de Jouarre e que ela recentemente me ofereceu), contam a história que talvez a si, e aos leitores europeus, pareça um tanto extraordinária. Não é a história da minha vida. É a história da minha vida contada por Fradique Mendes. Conseguirá v. compreender a diferença? (QUEIROZ, [s.d.] p. 170)

Ana Olímpia evidencia que a história é sempre versão e a que ela passa a contar tem o ponto de vista da subalternidade negra. Ela, filha de escrava, foi casada com seu senhor, Victorio Vaz de Caminha⁵, que traficava negros acreditando que enviar “africanos para o Brasil é estar secretamente a preparar a revolução” (QUEIROZ, [s.d.] p. 175). No entanto, Ana Olímpia, ao contar sua versão da história, repete a narrativa que Fradique já fizera nas cartas anteriores, talvez reforçando a ideia de que Fradique estava atento àquilo que seria a vida em Luanda; ele estava junto ao “outro” colonizado, se não na visão dela, que promete versão diferente, pelo menos nas cartas que são entregues por ele ao leitor.

Ana Olímpia acrescenta, na carta a Eça de Queiroz, o que ela ouvira de Fradique quando falava de suas percepções, comparando suas experiências na Europa e na África:

Fradique dizia que as cidades, como as mulheres, se podiam distinguir pelo odor. Os portos da África ocidental francesa, dizia ele, cheiram fortemente a cebola frita em manteiga, mistura que os jovens friccionam no corpo como se fosse perfume; o Rio de Janeiro cheira a goiabas maduras, e Lisboa a sardinha, manjericos e deputados. Arcénio de Carpo, pai, lembrou que no sul de Angola, entre os cuamatos, as mulheres untam os cabelos com esterco de vaca, e que esse cheiro representa para elas a mais delicada fragrância. (AGUALUSA, 2011, p. 174)

À mesa estão reunidos os retornados — Victorio Vaz de Caminha, Arcénio de Carpo (pai e filho) —, o português recém-chegado a Luanda — Fradique Mendes — e a escrava culta e rica, esposa de Victorio Vaz de Caminha, seu senhor. A essas reuniões correspondem as misturas que mostram pontos de vista marcados pelas noções de origem, mas que servem narrativamente para apontar a mestiçagem irredutível dos sujeitos da história atlântica. Na chegada, Fradique Mendes é, para o rico retornado Arcénio, “o último português do Velho Portugal” (AGUALUSA, 2011, p. 172). Ou seja, todos os outros já deixaram de ser portugueses; crioulos talvez?

A superioridade, o preconceito e o racismo europeus aparecem bem sublinhados nos personagens portugueses na condição de degredados e retornados (do Brasil e de Portugal); alguns já enriquecidos e outros trabalhadores braçais mantêm a lógica colonialista nas relações. Um exemplo é Irene Vandunem, esposa do chefe de polícia, “fez-se também retratar, na sua sala, com um macaco

⁵ Seria o nome do personagem uma alusão ao primeiro narrador do Brasil? É intenção reportar à presença exploradora dos primeiros portugueses que a pretexto de “descobrir” praticam o extermínio? A dualidade do personagem aponta para um escravista que acredita na potência revolucionária dos negros escravizados.

adormecido no regaço e duas molecas aos pés” (AGUALUSA, 2011, p. 189). A pose do colonizador mantém a hierarquia no uso irônico do retrato rebaixado do outro luandense na sala da casa daqueles que não cabem mais na cena em Portugal. Como refere Benedict Anderson, ao falar de como o racismo se desenvolve fora da Europa no século XIX, “o império colonial com seu aparato burocrático (...), permitia a muitos burgueses e pequeno-burgueses se fazerem de aristocratas fora da corte central, isto é, em qualquer lugar do império, exceto na terra natal” (ANDERSON, 2008, p. 210).

Ao final de sua carta Ana Olímpia, que morava em Recife, se coloca como retornada; ao citar Gonçalves Dias confessa a saudade de Angola e volta, encontrando o país

à beira do naufrágio. A extinção total da condição servil nas colônias portuguesas, e depois a proclamação da Lei Áurea, no Brasil, prejudicou as velhas famílias. A maior parte dos meus amigos recebeu-me com estranheza. Não compreendiam (ainda não compreendem) as razões de meu regresso⁶. (AGUALUSA, 2011, p. 200-201)

A personagem atribui sua volta à saudade da terra, dos pássaros, tal qual no poema, sem deixar de assinalar, no entanto, que a liberdade dos negros significou a decadência econômica em Luanda. É o fantasma que assombra os portugueses rondando a narrativa, que à época atribuía tanto o fim do tráfico de africanos quanto a independência do Brasil à subordinação econômica de Portugal a Inglaterra. As relações comerciais que sustentaram, durante séculos, a invenção da raça compõem a matriz colonizadora, fazendo os negros como os sujeitos de raça, transformados em força de trabalho e mercadoria valiosa no mercado das trocas materiais e simbólicas das culturas. O negro, como primeiro sujeito racial, nasce da necessidade de legitimação das lógicas econômicas exploratórias. Perdê-los como mercadoria desatou uma complexa rede econômica que justificava as tantas travessias do atlântico negro.

Em carta à madrinha, Fradique conta o que ouvira de Arcênio de Carpo:

A América inglesa está superpovoada. Todos os anos chegam milhões de agricultores europeus aos estados do interior. Assim é fácil ser humanista e gritar contra o tráfico. Mas o Brasil, onde o número de colonos europeus é muito reduzido, depende inteiramente de escravos. Se o tráfico acabar, a agricultura brasileira entra em colapso. Ao mesmo tempo a Inglaterra pretende arruinar as elites que amanhã poderiam governar Angola, e a prova provada de tal aleivosia é que a armada britânica não se limita a apresar e afundar navios negreiros – tem feito o mesmo a embarcações carregadas com diversos gêneros de trocas. (AGUALUSA, 2011, p. 14-15)

A decadência da África já é percebida por Fradique Mendes desde seu desembarque em Luanda. Na carta de 1868, relatando sua chegada em Luanda a Madame de Jouarre, ele escreve:

Respirei o ar quente e húmido, cheirando a frutas e a cana-de-açúcar, e pouco a pouco comecei a perceber um outro odor, mais sutil, melancólico, como o de um corpo em decomposição. É a este cheiro, creio, que todos os viajantes se referem quando falam de África. (AGUALUSA, 2011, p. 11)

Anunciando, desde o início, o encontro com o corpo africano em decomposição, Fradique não deixa de observar a presença da cana-de-açúcar como marca da transculturação⁷ que, na assimetria capitalista das trocas, participa da putrefação desse corpo. A cana-de-açúcar que sabidamente foi produto agrícola tornado alvo de disputas, invasões e guerras econômicas sangrentas envolvendo europeus, americanos e africanos de diversos países, aparece em **Nação Crioula** (2011) misturada aos

⁶ A historiadora Luciana Brito (*In: Dicionário da escravidão*, 2018, p. 386), recuperando os episódios de retorno a África, diz que “Os motivos de volta para a costa africana variavam de acordo com a política e a economia no Brasil e com as condições na própria África. Havia trocas econômicas, culturais e políticas dos dois lados”.

⁷ A noção de transculturação aparece, em meados do século XX, em importante estudo do cubano Fernando Ortiz exatamente atribuindo ao açúcar (branco) e ao tabaco (negro) os elementos dinâmicos da cultura, marcando as trocas através dos interesses econômicos. (*Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona: Ariel, 1973).

cheiros da exploração econômica⁸, que coloca um continente em decomposição. Seria talvez uma alusão ao fracasso do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre que está sendo apontado? Freyre advogava pela ideia de que os portugueses tinham a facilidade de se relacionar com outros povos, adquirida não por razões econômicas e políticas, mas como habilidade expandida em sua longa história de navegações e “descobertas”. O luso-tropicalismo de Freyre supunha uma empatia inata do português em suas relações com os povos colonizados. Em **Nação Crioula** (2011), a “benevolência do português” resulta na “decomposição” que encontram os viajantes quando chegam a África.

O filósofo camaronês, Achille Mbembe, na contramão da noção ‘conciliatória’ de Gilberto Freyre, afirma que:

as guerras coloniais foram guerras de extracção e de predação. De todos os lados, dos vencidos aos vencedores, elas levaram invariavelmente à ruína de algo que não se consegue representar, praticamente sem nome, muito difícil de pronunciar. (MBEMBE, 2017, p. 11-12)

Talvez o impronunciável tenha na arte sua possibilidade de aparecer, tomar a forma de denúncia. E não são poucas as obras literárias a colocar a história colonizadora de expropriação em questão; também Agualusa trabalha desde a década de 90, do século XX, recontando a história dos países africanos no contato com a Europa, principalmente com Portugal.

NAÇÃO É MAIOR QUE PAÍS E DIFERENTE DE ESTADO

Nação como uma das noções fundamentais para as reflexões sobre identidade, nos estudos culturais britânicos, é inserida por Raymond Williams na década de 70, do século passado, em **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade** (2007), que pela etimologia recupera a derivação histórica da palavra desde o sentido de comum, como força de identificação em um agrupamento humano, até a ideia limitada ao uso separatista do Estado-Nação. Ele escreve:

Nation (da p.i. francesa nation, do latim nationem – estirpe, raça) tem sido de uso comum no inglês desde o final do S13, originalmente com sentido primário antes de grupo racial do que de agrupamento politicamente organizado. (...) Na maioria dos usos oitocentistas, racial era positivo e favorável, mas as teorias discriminatórias e arbitrarias de raça tornaram-se mais explícitas no mesmo período, generalizando as distinções nacionais como diferenças científicas supostamente radicais. (WILLIAMS, 2007, p. 285-286) [grifos do autor]

Neste sentido, nação e raça são noções que têm andado juntas nas “políticas fundadoras da inimizade”, como aponta Achille Mbembe, “Guerras de conquista e de ocupação e, em muitos aspectos, guerras de extermínio, as guerras coloniais foram ao mesmo tempo guerras de assentamento, guerras estrangeiras e guerras raciais” (MBEMBE, 2017, p. 11).

Também Norberto Bobbio, Nicola Matteucci e Gianfranco Pasquino, no **Dicionário de Política**, apontam para um sentido importante de nação anterior a Revolução Francesa quando “deixou de ser um termo vago, que podia ser atribuído à simples ideia de grupo, ou à ideia de toda e qualquer forma de comunidade política” (BOBBIO, MATTEUCCI e PASQUINO, 2000, p. 795). E acrescentam:

Trata-se, pois, de uma entidade ilusória, à qual não corresponde grupo algum, concretamente identificável, que possa servir de natural quadro de referência para comportamentos que normalmente estão relacionados com ‘França’, ‘Alemanha’, ‘Itália’ etc.” (Idem, p. 797)

Ora, o que é nação senão aquilo a que se transforma o próprio Fradique Mendes em suas travessias no atlântico negro? Esse personagem/sujeito que se deixa deslocar pelo movimento dos navios, aquele que se deixa impregnar pelas maneiras de África e de Brasil. Ele passa a corresponder

⁸ Em 2014 a Odebrecht, sede no Brasil, se torna a maior acionista em uma usina de cana-de-açúcar, em Angola. A empresa brasileira enviou engenheiros e técnicos para “suprir a falta” de especialistas, pois se trata de uma país sem infraestrutura e sem indústrias.

a um grupo de difícil identificação, que não é mais português, mas sendo português é brasileiro e luandense, é, portanto, crioulo. Em carta a Eça de Queiroz, ele diz:

O que é que nós colonizamos? O Brasil dir-me-ás tu. Nem isso. Colonizamos o Brasil com os escravos que fomos buscar em África, fizemos filhos com eles, e depois o Brasil colonizou-se a si próprio. (...) Para construir uma África portuguesa seria necessário que Portugal se fizesse africano. (AGUALUSA, 2011, p. 163-164)

Em Benedict Anderson, em nota de rodapé, encontra-se a definição: “*Creole* (criollo), pessoa de descendência europeia pura (pelo menos teoricamente), mas nascida nas Américas (e, por extensão, em qualquer lugar fora da Europa)” (ANDERSON, 2008, p. 84). E por esta definição pode-se inferir que Fradique Mendes é um crioulo ao embarcar no “muito possivelmente último navio negreiro da História”, como sua única alternativa para fugir à violência escravista em Luanda a que tinha sido submetida Ana Olímpia – “Chama-se Nação crioula o brigue de Arcénio de Carpo” (AGUALUSA, 2011, p. 79).

A bordo do brigue que o leva de Luanda firma-se em Fradique a convicção de que a crioulação era a “realidade” em contraposição ao branco ou ao negro imaginados como raça para manutenção de lugares discriminatórios; uns como “categoria racial que foi pacientemente construída no ponto de encontro entre o direito e os regimes de extorsão da força de trabalho” (MBEMBE, 2018, p. 88), e os outros “como produto resultante do processo pelo qual as pessoas de origem africana são transformadas em *mineral* vivo de onde se extrai o *metal – homem-moeda*” (Idem, p. 82) [grifos do autor].

Componente do racismo, a objetificação do negro é largamente apontada na história escravista brasileira. Um rebaixamento, uma simplificação importante para a manutenção da ‘raça inferior’ que, como aponta Mbembe, citando Susan-Buck-Morss, instaura “uma contradição entre a liberdade de propriedade e a liberdade pessoal. (...) Este poder sobre a vida do outro adquire a forma de comércio: a humanidade de uma pessoa é dissolvida a um ponto em que se torna possível dizer que a vida do escravo passou a ser possuída pelo dono” (MBEMBE, 2017, p. 124).

No mundo, o fim da escravidão legal não significou fim da guerra contra os negros, ela apenas tem se deslocado.⁹ No brigue Nação crioula, viajam brancos e embranquecidos no convés, enquanto “os escravos cantavam nos porões” (AGUALUSA, 2011, p. 86). Nas cartas, Fradique está consciente e resignado à condição de português explorador e não mais de navegante aventureiro.

Os nossos políticos gostam de dizer que estamos em África para civilizar o selvagem e propagar a mensagem de Cristo – tretas! Foi o impulso biológico da propagação da raça que empurrou as caravelas portuguesas. (AGUALUSA, 2011, p. 164)

Ao que se pode acrescentar as palavras de Mbembe quando afirma:

O projeto de transfiguração exige do sujeito que ele abrace conscientemente a parte fragmentada da sua própria vida; que ele se obrigue a desvios e reconciliações, por vezes improváveis; que opere nos interstícios, se quer dar uma expressão comum a coisas que por hábito dissociamos. (MBEMBE, 2017, p. 247)

⁹ Em recente entrevista à jornalista Fernanda Paola, o rapper Criolo avalia a condição do negro brasileiro hoje, considerando a história de escravidão: “Uma pessoa que se sente lesada, que tem medo, que sofreu maus-tratos, violência, que é vítima direta do mal, ela tem um sensor de proteção de sobrevivência. E as indignações criam uma energia brutal. É muito duro quando isso o visita. Quando essa energia se transforma em ódio, nós nos afastamos ainda mais da nossa humanidade. Eu falo isso com muita dor e compreensão total de quem vive esse processo, porque só quem apanha sabe. Só quem dorme com medo sabe. A violência não manda cartão de visitas. A violência é a violência. Existe uma série de mecanismos que foram arquitetados há muito tempo para se criar essa situação de guerra, e alguém vai lucrar com o nosso desespero. Com essa sensação de que não tem mais saída” (**Revista CULT**, n. 240, 05. nov. 2018. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-criolo-cult-240/>>. Acesso em: 8 nov. 2018).

FINALIZANDO

Achille Mbembe, afirmando a importância da história para o pensamento do presente, diz que “à semelhança de outros tempos, o mundo contemporâneo é modelado e condicionado profundamente por essa forma ancestral da vida cultural, jurídica e política que são a clausura, o cerceamento, o muro, o campo, o cerco e, no fim das contas, a fronteira” (MBEMBE, 2018, p. 54).

Neste sentido, Agualusa, de posse da ficção, imagina um tempo pós-colonial em que a nação seja escolha de estar com, um tempo de fim das fronteiras entre o eu e o outro, divisão tão cara aos processos colonizadores. Agualusa se abre ao pensamento das diferenças e permite outras narrativas que reimaginem as relações entre os três continentes. E, na leitura a contrapelo da história, a literatura tem a possibilidade de deslocamento das relações culturais experimentadas no presente.

Na literatura de língua portuguesa, o passado de Portugal, como o país que inaugurou o comércio de pessoas-mercadoria no mundo, tem uma possibilidade de revisão de seu papel histórico através de Fradique de Agualusa. Atualizar o viajante Fradique é uma maneira de repor na pauta literária o racismo que parece não ter fim. Por trás da “missão civilizatória” da Europa estão as histórias de África. Agualusa em sua contemporaneidade literária reconhece que se vive um tempo em que

Raça e racismo não pertencem, portanto, somente ao passado. Têm também um futuro, especialmente num contexto em que a possibilidade de transformar os seres vivos e de criar espécies mutantes já não emana unicamente da ficção. (MBEMBE, 2018, p. 49)

Nação crioula (2011) parece sugerir a (des)colonização do imaginário, questionando a biologia que sustenta as raças como espaços de hierarquia e propondo um pertencimento como movimento permanente, como as águas atlânticas, em direção a uma nação mestiça, imaginada com o outro, em que os sujeitos circulariam livres, fora das noções de origem e cor da pele. Ao final, Fradique, em Agualusa, atravessa o atlântico negro se despedindo de um nacionalismo português e assumindo a mestiçagem como nação.

REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, J. E. **Nação crioula**: A correspondência secreta de Fradique Mendes. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.
- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AZEVEDO, C. M. M. de. **Onda negra, medo branco**: O negro no imaginário das elites século XIX. São Paulo: Annablume, 2004.
- BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. **Dicionário de política**. 5. ed. Tradução João Ferreira. Brasília: UNB / São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- MBEMBE, A. **Políticas da inimizade**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.
- MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- QUEIROZ, E. de. **A correspondência de Fradique Mendes**: Memórias e notas. Porto: Lello & Irmãos, [s.d.].
- SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. **Dicionário da escravidão e liberdade**. São Paulo: Cia das Letras, 2018.
- WILLIAMS, R. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

A TRADIÇÃO ORAL ANTILHANA E SEUS NÃO- DITOS

*La tradition orale antillaise et ses non-
dits*

Jéssica de Souza Pozzi¹

CARAIBES
Aquarelles d'îles
colonnades de mornes bruissants
à l'appel de sa peau
soleil avant-garde
rivières
de sucre de canne
à sang.
Nous bénirons
l'arbre à pain l'igname et la banane
dans les festins populaires
et la danse des terreaux
Caraïbes... je ne sais
la saveur de sa sueur
mais j'entends
la famine qui m'anime

Elie Stephenson, *Catacombes de Soleil* (1979)

Résumé: Cet article propose une analyse du conte *Julina*, saisi dans la tradition orale antillaise, qui a été enregistré, transcrit et traduit en français par l'ethnologue Ina Césaire et publié en œuvre bilingue par les Éditions Caribéennes, étant le troisième livre d'une série qui se propose de registrer le patrimoine oral et mémorialiste de la Martinique (*Contes de Mort et de Vie aux Antilles*, de 1976, *Contes de Soleil et de Pluie aux Antilles*, de 1988 e *Contes de Nuits et de Jours aux Antilles*, de 1989). À partir d'une proposition de traduction du livre vers le portugais, on a aperçu la nécessité de mieux comprendre l'importance sociale et politique de l'Oralité dans la construction de l'identité du sujet créole, vu encore son influence esthétique sur la littérature produite aujourd'hui aux Antilles. L'analyse de ce conte choisit parmi les 14 contes réunis dans cette oeuvre part donc des débats sur la culture et l'impérialisme d'Edward Saïd et sur les analyses psychologiques du colonisé à partir de Frantz Fanon, afin de montrer le contexte politique et social actuel en Martinique, ainsi que celui des autres Départements, Territoires et Régions d'Outre-mer françaises, avec lesquelles la France maintient encore une très forte relation de pouvoir et/ou commercial. De plus, on examine les personnages du conte comme manière de représentation du sujet créole dans la tradition orale, principalement en ce qui concerne les personnages féminins et la reproduction des principes patriarcaux imposés par le colonialisme. À cet effet, on utilise les discussions apportées par Eurídice Figueiredo (1998) sur les identités postcoloniales aux Antilles, les importants débats sur le colonialisme et la Négritude à partir d'Aimé Césaire (2013), en plus des questions sur la traduction, d'Édouard Glissant (2011), qui présente les concepts de créolisme et créolité, très importants pour ce travail de traduction visant la diffusion de la voix du sujet subalterne.

¹ Graduada em Letras pela UFRGS. Mestranda em Estudos de Literatura pela UFRGS. E-mail: <pozzijsj@gmail.com>.

Mots-clef : Ina Césaire ; *Contes de Nuits et Jours aux Antilles* ; contes créoles martiniquais ; oraliture ; littérature antillaise.

Resumo: Este artigo propõe uma análise do conto *Julina*, inserido na tradição oral antilhana, que foi registrado, transcrito e traduzido para o francês pela etnóloga Ina Césaire e publicado em obra bilíngue pela Éditions Caribéennes, sendo o terceiro livro de uma série que se propôs a registrar o patrimônio oral e memorialístico da Martinica (*Contes de Mort et de Vie aux Antilles*, de 1976, *Contes de Soleil et de Pluie aux Antilles*, de 1988 e *Contes de Nuits et de Jours aux Antilles*, de 1989). A partir de uma proposta de tradução do livro para o português, percebeu-se a necessidade de entender a importância social e política da chamada Oralitura mais profundamente na construção da identidade do sujeito crioulo, visto também sua influência estética sobre a literatura produzida hoje nas Antilhas. A análise do conto escolhido dentre os 14 reunidos no livro parte, portanto, dos debates trazidos sobre cultura e imperialismo de Edward Said e sobre as análises psicológicas do colonizado de Frantz Fanon para explicitar o contexto político e social atual da Martinica, bem como dos demais Departamentos, Territórios e Regiões Ultramarinas francesas, com os quais a França mantém ainda forte relação de poder e/ou comercial. Além disso, busca-se investigar as personagens do conto como forma de representação do sujeito crioulo na tradição oral, principalmente no que diz respeito às personagens femininas e a reprodução das premissas patriarcais impostas pelo colonialismo. Para tanto, utiliza-se os debates já trazidos por Eurídice Figueiredo (1998) sobre a construção de identidades pós-coloniais nas Antilhas, os importantes debates sobre colonialismo e Negritude a partir de Aimé Césaire (2013), além das questões sobre tradução de Édouard Glissant (2011), que apresenta os conceitos de crioulisto e criouldade, de bastante importância em um trabalho de tradução que visa a difusão da voz do sujeito subalternizado.

Palavras-Chave: Ina Césaire; *Contes de Nuits et Jours aux Antilles*; contos crioulos martinicanos; oralitura; literatura antilhana.

INTRODUÇÃO

Contes de Nuits et de Jours aux Antilles (1989) é o terceiro e último livro da série em que Ina Césaire se propôs a registrar o patrimônio memorialístico da Martinica. Nele estão 14 contos crioulos recolhidos em cerimoniais fúnebres do interior da ilha natal da etnóloga — uma das poucas ocasiões em que as histórias orais ainda permanecem sendo contadas —, gravados, transcritos em crioulo, traduzidos para o francês e publicados em edição bilíngue pela Éditions Caribéennes. A partir de uma proposta de tradução da obra para o português, logo encontrei necessidade de buscar conhecer mais profundamente a importância estética e política da chamada Oralitura e os processos implicados por ela na produção literária das antilhas francófonas - ainda hoje dominadas pela França através do *status* de DROM-TOM (Departamentos, Regiões e Territórios ultramarinos), política aplicada somente em 1946, quando então Guadalupe, Martinica e Guiana Francesa deixaram de ser colônias francesas.

Tendo em vista a história de opressão dos povos em diáspora na América Latina e as tradições que trouxeram consigo quando forçados a vir à Martinica mais de 700.000 escravizados, os crioulos martinicanos, guadalupenses e guianenses encontraram na oralidade africana uma maneira de subverter a ordem imposta pelos colonizadores e contar suas próprias histórias às gerações futuras. Assim, a Oralitura desenvolveu-se perpetuando aquilo que Aimé Césaire (2013) — um importante intelectual e homem político martinicano que inaugura toda uma tradição que se perpetua nas produções e no pensamento dos escritores antilhanos e negros de toda a América Latina ainda hoje — coloca como um importante objetivo do movimento da Negritude: a recusa da amnésia como método e a do reducionismo europeu.

Atrevo-me a afirmar que a Negritude, proposta primeiramente por Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor e Léon Gontran Damas, ideia-comportamento que culminou na criação da revista *L'étudiant Noir* (de 1935), é a expressão teórica daquilo que esteticamente vinha-se fazendo nessas

regiões desde o nascimento do crioulo e do autoentendimento dos escravizados como uma comunidade em busca de uma identidade própria. Se analisamos, pois, a figura do *conteur* e suas histórias performáticas — certamente uma herança dos *griots* africanos sobre os quais discorre Hampâté Bâ (1982), revelando também o papel dessas figuras na construção de uma história africana livre das imposições colonialistas —, encontraremos ali, de acordo com a própria Ina Césaire (1987), três grandes temas preponderantes advindos do sistema colonial que se impôs à cultura antilhana: em um nível econômico, a fome, que aparece como a revelar a situação miserável das massas servis nas Antilhas; a astúcia e a malandragem², em um nível ideológico, como estratégia de sobrevivência em um ambiente completamente hostil; e, finalmente, a revolta, em um nível político, uma presença constante na história dos escravizados antilhanos que aparece nos contos através da violência que permeia as narrativas reunidas nesta obra.

Este estudo do conto crioulo e suas temáticas centrais surge a partir de uma necessidade da etnóloga de explicitar a complexidade dessas histórias passadas de geração em geração, vide o nascimento de um movimento muito popular entre os intelectuais guadalupenses intitulado *Récit de type nouveau*, que acusava os contos crioulos de reacionários e buscava uma purificação da tradição oral a partir da reescrita dessas histórias, suprimindo ou substituindo passagens consideradas retrógradas por outras de valores positivos que convergiam à ideia de uma luta pela libertação nacional, ideia primeiramente imposta em Guadalupe, mas que estendeu-se também à Martinica. Assim, os contos eram manipulados e dissimulados por esse grupo que, segundo Ina (1987), não concebiam o fato de que uma criação popular possa exigir uma leitura em diversos níveis — talvez apegados a uma *práxis* eurocentrada, superficial e excludente com a qual, mais tarde, o próprio Aimé Césaire iria romper, através de sua desfiliação do Partido Comunista Francês. Porque o conto crioulo trata de dizer sem ser compreendido por aqueles a quem não é direcionado é que Ina Césaire afirma no prefácio da coletânea que o leitor poderá descobrir o imaginário e o simbolismo antilhano através das “armas miraculosas do humor e da poesia”.

Deste modo, os contos orais tornam-se a base para a reestruturação de uma história dos povos crioulos antilhanos do ponto de vista do colonizado, além de inaugurar uma estética da oralidade que mais tarde viria a ser empregada na literatura produzida nas Antilhas com escritores como Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, Maryse Condé e a própria Ina Césaire, entre outros. Assim, busco analisar neste artigo o conto *Julina*, o nono conto de *Contes de Nuits et de Jours aux Antilles*, que narra a história de quatro irmãos e suas aventuras cotidianas, de forma a evidenciar a produção estética crioula, suas personagens e suas marcas culturais. Para isso, apresento primeiramente o tema da oralidade, discorrendo brevemente sobre o crioulo martinicano a partir de Fanon (2015) e as práticas de contação de histórias. Em seguida, atendo-me sobre os aspectos da cultura do colonizador que também se fazem presentes na narrativa, evidenciando a hibridez dos contos crioulos, constitutiva das sociedades em diáspora. Logo após, discorro sobre os dois protagonistas: Ti-Thomas a partir de Figueiredo (1991), aproximando-o de figuras conhecidas brasileiras por seu caráter astucioso e malandro, e Julina — além de citar rapidamente as outras duas personagens femininas também presentes na história, a mãe e a bruxa —, para então tratar da representação feminina no conto e da zumbificação (bem como da relação colonizador versus colonizado), conceito definido por Dépestre (1986). Finalmente, trato de algumas questões de tradução fundamentadas na teoria de criouldade de Édouard Glissant.

JULINA

Julina conta a história de três irmãos que ao crescerem, saem de casa a procura de trabalho, e da irmã que nasceu depois de sua partida e que, portanto, eles não conheceram, que também ao crescer parte em busca dos irmãos mais velhos e os encontra morando em uma gruta, para a qual eles

² No original *débrouillardise*, palavra que pode também ser traduzida como “autonomia”. No entanto, analisando o comportamento das personagens detentoras desta característica e visto que ela se manifesta principalmente na figura de *Ti-Jean* — personagem bastante recorrente nos contos crioulos —, acredito ser esta uma boa solução de tradução para o português, sabendo ainda que *Ti-Jean* foi comparado a *Macunaíma* por Eurídice Figueiredo (1998).

voltam a cada três dias de trabalho na floresta. Julina passa a morar com os irmãos e a cuidar deles e da casa, não sem antes ter de arriscar sua vida para provar aos irmãos quem era. Porém uma terrível bruxa que morava por perto — casada com o gigante Dentes Azuis, morto por Tomazin, o irmão mais novo dos três rapazes, em um embate na floresta — busca vingança pela morte de seu marido. Para tanto, ela usa Julina e retira a cada dia um pouco do sangue da irmã mais nova, que vai ficando fragilizada e branca. Um dia, Pepino, O Breve, um capitão que passava por ali, encontra Julina e decide se casar com ela, que aceita a proposta com a condição de levar junto dela seus três carneiros (os três irmãos transformados pela bruxa em mais uma de suas empreitadas vingativas) e que eles não fossem sacrificados. A bruxa segue tentando vingança até que o capitão, com ajuda dos carneiros e de três amigos (o Príncipe Cheri, o Rei Carlos Magno e o Rei Behanzin), descobre sua trama e manda matá-la, para poder finalmente viver com sua esposa Julina e seu filho que acabara de nascer.

O conto, porém, sendo gravado, transcrito e traduzido para o francês, apresenta diversas marcas de oralidade, ainda que a *performance* do *conteur* Marceau Dambeau, elemento essencial do conto crioulo geralmente acompanhado de um tambor, tenha-se perdido por motivos óbvios. Assim, notamos ao longo da narrativa algumas intervenções do narrador diante de seu público, seja quando ele anuncia “senhoras e senhores”, seja quando revela aos ouvintes informações que havia esquecido de dar anteriormente e que são essenciais para história, como o fato de Tomazin ter nascido com um machadinho na mão — arma essa utilizada por ele para matar o gigante Dentes Azuis. Nesse sentido ainda, por vezes também podemos ler sua risada, hesitações que são marcadas por reticências e também onomatopeias utilizadas para imitar os sons da natureza. O narrador ainda anuncia que “dizer e ver são duas coisas diferentes”, como que colocando-se como espectador daquela história que agora ele transmite, recurso este muito utilizado nos contos crioulos de acordo com Ramassamy (2007), cabendo ao público tirar suas conclusões sobre a veracidade da história.

Assim sendo, este trabalho de registro acarreta dupla tradução: primeiramente, uma tradução de gênero (de Oralitura — maneira como a crítica antilhana nomeia a tradição oral — à literatura), e então a tradução entre idiomas (do crioulo ao francês). O crioulo, língua oral também chamada de *petit-nègre* pelos colonos em mais uma tentativa de infantilizar a linguagem dos negros em diáspora nas Antilhas, originou-se na medida em que africanos de diferentes etnias eram trazidos como escravizados para a América e eram reunidos em pequenos grupos, tática violenta usada pelos colonizadores para dificultar a comunicação entre os escravizados a fim de evitar rebeliões. Além disso, o crioulo martinicano também sofreu influência do francês e de outras línguas como o inglês e o espanhol por conta dos diversos europeus que passaram e disputaram-se pelas ilhas caribenhas. O crioulo nas Antilhas, contudo,

não é só a língua dos negros porque o *béké* também se exprime nessa língua, sobretudo quando se dirige aos negros. Surge daí uma certa ambiguidade: o negro tentará falar francês porque o crioulo, apesar de ser sua língua materna, língua das canções de ninar e dos contos ouvidos à noite, nas festas e velórios, é considerado como um patois, um dialeto que se ama e se despreza ao mesmo tempo. (FIGUEIREDO, 1998, p. 20)

Os *békés* são descendentes diretos de um único colonizador francês chamado Jean Assier que ainda vivem na Martinica e que assustadoramente defendem a “raça pura”. Essa minoria branca que, segundo o documentário de Romain Bolzinger, intitulado *Les derniers maîtres de la Martinique*³ (2008) e disponível no *YouTube*⁴, formava na época das gravações 1% da população martinicana, detinha 52% das terras agrícolas que produzem a banana exportada para a Europa e mantinha também o monopólio sobre a rede de supermercados da região, o que os permitia (e talvez ainda permita) aumentar os preços dos produtos alimentícios em até quatro vezes em relação aos preços impostos na dita França metropolitana. Assim, os *békés* têm forte participação ainda hoje na vida dos martinicanos, na maioria das vezes ocupando o lugar de patrão.

Frantz Fanon (2015) ilustra a problemática do falar crioulo e suas contradições postas diante da constituição da identidade do sujeito antilhano, da qual a linguagem é componente essencial, de

³ “Os últimos mestres da Martinica” [minha tradução]

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4N0OS2f4xVg&t=222s>>. Acesso em: 13 nov. 2019.

maneira bastante interessante. Entendido que falar é existir absolutamente para o outro, o autor discorre sobre o fato do esforço dos crioulos antilhanos em falar francês para afirmarem-se diante do colonizador, que infantiliza o falar crioulo — como se o negro não fosse capaz de expressar-se em francês, considerada uma língua maior. Sendo toda a Oralitura falada em crioulo, contudo, e considerando a influência da performance oral sobre a literatura hoje produzida nas Antilhas (que se faz majoritariamente em francês, mas que busca manter não só palavras e expressões crioulas no corpo do texto, mas também o ritmo que evidentemente diferencia-se daquele empregado na fala dos francófonos europeus), falar crioulo torna-se significativo para um afirmar-se como sujeito crioulo, negando a opressão do colonizador e do *béké* para com esse sujeito.

Não é de se estranhar, portanto, que os brancos, tendo influência considerável até então na construção de uma identidade crioula infantilizada e desmoralizada, também estejam presentes em diversos contos da obra de Ina Césaire. Em *Julina*, os *békés* não aparecem explicitamente, contudo, de acordo com Figueiredo (1991) ainda, o pai de Ti-Jean, personagem do qual falarei mais adiante mas que se parece muito com Tomazin (Ti-Thomas no original), é sempre ausente ou *béké*, fato que reforça também o sistema matrifocal antilhano que qualifica a mãe como centro de um grupo doméstico. Em *Julina*, o pai dos quatro irmãos não é citado, ao contrário da mãe, ainda que ela apareça somente no início da história. Apesar do seu papel secundário, é a mãe que representa a situação socioeconômica miserável dessa família ao anunciar o narrador que ela era “pobre, bem pobre”.

Ramassamy (2007) explica que o vasto repertório de contos crioulos antilhanos apresenta diversas influências de origem ainda mal definidas que sofreram criouliização, as personagens adaptaram-se, portanto, ao clima e ao ambiente caribenho. Contudo, a partir de uma comparação bastante superficial com os chamados contos de fadas, podemos supor alguns elementos advindos das narrativas europeias manifestados em *Julina*. É o caso, por exemplo, da tríade de irmãos, cujo mais novo é o mais inteligente, e que passam por três provas (aqui, desvendar o mistério do suposto zumbi, que na verdade era Julina, encarar a bruxa e seu marido, o gigante, e ainda salvar Julina do fundo do poço no qual Madame Germana Zandoli, a bruxa, a empurrara), como no caso de diversos contos de fadas europeus. O número três aparece ainda em outros pontos da história: os irmãos ficam três dias na floresta trabalhando antes de retornar à casa; três é também o número de vezes em que o *conteur* repete a música formada pelo som do machadinho de Tomazin batendo no chão de forma ameaçadora; o capitão possui em casa três valetes que, atendendo ao pedido da bruxa que se passava por Julina, tentam matar o carneiro Tomazin; e, finalmente, Pepino, O Breve, manda chamar três bons amigos para enfim descobrir o mistério dos carneiros falantes e a farsa de Madame Germana Zandoli.

Além disso, mesmo na versão do conto transcrita em crioulo, o fato dos três irmãos terem nomes bíblicos indica já certa hibridez da história. Apesar dos *békés* — a representação concreta do colonizador presente ainda hoje na Martinica — não estarem representados diretamente em *Julina*, a figura do homem branco aparece a partir de outras personagens. Carlos Magno, filho de Pepino, O Breve a propósito (informação esta que não nos é revelada no conto), é um dos amigos do capitão a quem ele recorre, junto do Príncipe Cheri e do Rei, quando seus três valetes não são capazes de resolver seu problema. Este último, rei do Daomé (atual Bénin) no século XIX, ficou conhecido em seu país como “um tubarão contra a colonização” e, por isso, teve uma breve passagem pela Martinica onde esteve exilado; entretanto, Pepino, O Breve e Carlos Magno representam a expansão de um império e a aliança entre o Estado e Igreja. O Príncipe Cheri, por sua vez, é o único personagem ficcional dentre os três amigos de Pepino, O Breve (descritos como atiradores de elite). Ele intitula um conto de Madame Leprince de Beaumont, autora da conhecida história d’**A Bela e a Fera**, e protagoniza uma história que, bem como manda a tradição, institui de forma bastante didática um desfecho moralizante.

Essas mesmas características híbridas ou de transculturação estão presentes em basicamente todos os contos da obra, o que pode ser um elemento revelador das complexas relações culturais que materializam a identidade do sujeito antilhano. Como explica Said (2017), paradoxalmente, a cultura se fundamenta e se revela através dos pontos de contato, através das fronteiras, adotando elementos

“estrangeiros”, alteridades e diferenças, ao invés de excluir conscientemente. Nesse sentido, Aimé Césaire condenara os essencialismos — dos quais mais tarde foi acusado — já nos anos 1950, defendendo que

Nós não somos homens de “ou isso ou aquilo”. Para nós, o problema não é de uma utópica e estéril tentativa de reduplicação, mas de uma superação. Não é uma sociedade morta que queremos fazer reviver. Deixamos isso aos amantes de exotismo. Não é tampouco a sociedade colonial atual que queremos prolongar, a carne mais imunda que jamais apodreceu debaixo do sol. É de uma sociedade nova que precisamos criar com a ajuda de todos os nossos irmãos escravos, rica de toda a potência produtiva moderna, cálida de toda a fraternidade antiga. (CÉSAIRE, 2013, p. 36⁵)

Todavia, elementos bastante típicos das paisagens e da cultura antilhana também fazem-se presentes neste conto. Assim como o Príncipe Cheri, saído de uma história ficcional para executar um novo papel do outro lado do oceano, a conhecida personagem Ti-Jean também figura outras histórias ficcionais nas Américas, seja nas demais ilhas caribenhas, tanto anglófonas quanto francófonas, seja no Canadá. Ele também aparece como protagonista de outros contos da obra organizada por Ina Césaire. Apesar de seu nome não aparecer explicitamente em *Julina*, Tomazin por sua vez, acredito, cumpre seu papel de aventureiro astucioso que usa da malandragem para driblar as figuras de poder (neste caso, a bruxa e seu marido gigante) e para transformar as desvantagens em vantagens, demonstrando certas similaridades comportamentais para além do “ti”, de *petit*, que precede o nome das duas personagens. De acordo com Mashni (2007), Ti-Jean também aparece em outros contos e romances caribenhos com o nome de “*Compère Malice*” e “*Jean l’Esprit*” — e pode também aparecer acompanhado de um irmão, “*Jean-le-Sol*” ou “*Grand Jean*” que, ao contrário do de Ti-Jean, é ingênuo e medroso —, o que leva-nos a crer que Ti-Thomas pode ser, então, mais uma representação dessa figura antilhana por excelência. Além disso, como afirma ainda Figueiredo (1998), essa personagem se aproxima de Macunaíma, uma figura bastante conhecida no Brasil, também advinda das culturas populares (fruto dos estudos de Mário de Andrade fundamentados na cultura popular) — o que evidencia os pontos de encontro entre culturas que, apesar de distantes fisicamente, aproximam-se a partir das consequências do colonialismo e das estratégias de sobrevivência ao sistema imperialista compartilhadas em toda a América Latina.

Além de Tomazin, personagem fundamental na narrativa, visto que é ele quem toma as iniciativas e decisões importantes ao longo da história, Julina, que intitula o conto, cumpre um papel importante no que diz respeito à representação da mulher negra na sociedade antilhana. Em conferência na primeira edição do Colóquio *Fanm Doubout - Femmes créoles d’aujourd’hui*⁶ que aconteceu em 2012 em Guadalupe, Braflan-Troblo, socióloga guadalupense, explica que o sistema escravista nas Antilhas fez da mulher detentora do poder familiar, pois o Código Negro — documento que definiu as condições dos escravizados do Império Francês —, previa o seguimento do *status* da mãe para as crianças. Sendo assim, se a mãe era livre, seu filho também era livre. Este procedimento fez do pai um mero reprodutor, tornando o sistema familiar das Antilhas matrifocal e, essas mulheres, apesar de nunca terem tido a segurança de uma ideologia feminista a qual reclama a mulher no “mundo ocidental”, adquiriram um papel central em suas famílias na sociedade pós-escravista. O sistema matrifocal, no entanto, não pressupõe um sistema matriarcal como poderíamos imaginar. Por conseguinte, a mulher antilhana cumpre um papel fundamental no âmbito privado, mas continua sofrendo as consequências do patriarcado em âmbito público. Por isso também, tenta-se agora desacreditar este sistema para uma revalorização do genitor masculino, fazendo com que esses homens e mulheres estejam ainda hoje buscando seus respectivos lugares na sociedade.

As três personagens femininas do conto, Julina, sua mãe e Madame Germana Zandoli, a bruxa, estão inseridas em um discurso evidentemente orientado pelas premissas do patriarcado. A mãe, que

⁵ [minha tradução]

⁶ Disponível em: <<http://patriciabraflantroblo.blogspot.com/2013/03/etre-femme-aux-antilles-quels-enjeux.html>>. Acesso em: 16 nov. 2019.

aparentemente cria os filhos sozinha, pois do pai nunca se ouve falar, nem mesmo tem nome. A bruxa, figura conhecida desde a idade média na Europa, segundo explica Hanciau (2007), configura este sujeito que é levado à feitiçaria pois, como mulher, é fonte da miséria cotidiana dos homens diante da igreja; assim sendo, ela necessariamente é representada como vilã na narrativa. Julina, por sua vez, é, antes de tudo, silenciada e obrigada pelos irmãos a cozinhar e a limpar a casa para eles (episódio que talvez reforce o papel da mulher como núcleo familiar, mas que também evidencia a privação de liberdade da mulher a quem somente se autoriza tomar conta do trabalho doméstico). Além disso, Julina sofre um importante processo de embranquecimento ao longo do conto, que preocupa Tomazin a princípio, apesar do embranquecimento ter sido uma estratégia bastante desejada pelos escravizados martinicanos nos tempos da colonização, conforme explicita ainda Fanon (2015), em uma tentativa desesperada dos escravizados por reconhecimento, principalmente no que diz respeito aos filhos que nasceriam mulatos. Apesar de sua preocupação aparente diante da vingança da bruxa contra os irmãos e para com o processo de enfraquecimento da irmã através da retirada do seu sangue, Tomazin não parece incomodar-se quando o capitão, evidentemente branco, decide-se casar com Julina e levá-la para morar com ele. Este, no entanto, parece ser o ápice do embranquecimento da protagonista, comparada pelo capitão com a Virgem Maria à primeira vista.

Os conflitos raciais, de acordo com Fanon (2015), não vieram depois da colonização: eles coexistiram. Assim, sabe-se que a relação do homem branco com a mulher negra certamente não se deu em relação de alteridade; da parte das mulheres, este era somente um movimento desesperado por tornar-se menos negra e evitar toda a carga de violência que isso acarretava. Pensando nisso, é possível perceber que, apesar de protagonista, Julina jamais domina completamente suas ações desde que parte da casa da mãe à procura dos irmãos (essa é, aliás, a única decisão que Julina toma por si própria: partir). Primeiro, é compelida a limpar a casa, a fazer comida e a cuidar dos irmãos. Em seguida, é submetida a um casamento que ela nunca teve a chance de negar, para então viver às custas de um capitão cuja função era conduzir navios cheios de mercadoria produzida na Martinica para a Europa, contribuindo para a exploração do território. Deste modo, a predição dos irmãos em relação a um suposto zumbi que teria invadido sua casa antes deles descobrirem que quem na verdade ali estava era Julina, a irmã que eles ainda não conheciam, parece tornar-se verdadeira. De acordo com Depestre (1986) — para além da mitologia que conta que os escravizados deixavam suas almas em África e vinham às Américas como zumbis —, a zumbificação é, efetivamente, utilizar-se da força de trabalho de alguém, e foi precisamente o que fizeram os irmãos com Julina, que mais tarde também seria sujeitada à exploração do seu corpo pelo homem branco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos crioulos reunidos em obra por Ina Césaire possivelmente nunca mais foram ou serão reproduzidos da mesma forma em que estão colocados no papel, feito literatura. Esta é, pode-se dizer, a essência estética da Oralitura. Por fazerem parte de uma tradição oral, essas histórias difundidas pelas Antilhas ganham novas particularidades a cada vez que são contadas por um *conteur* diferente, que acrescenta ou oculta informações e detalhes, seja porque lhe falha a memória, seja porque ele mesmo como ouvinte possa ter conhecido uma variação dentre as várias versões que existem de tal conto. Por isso essas histórias estão repletas de contradições que inquietaram os intelectuais guadalupenses nos anos 1970. Isto posto, o trabalho de transcrição e, além disso, tradução dos contos para a língua do colonizador se mostra, sem dúvidas, paradoxal. Ele se justifica, todavia, como atividade de registro dessa tradição que agora perde-se por conta da modernidade que se impõe à cultura crioula. Também convém traduzi-los no Brasil visando a divulgação da obra de Ina Césaire, etnóloga, romancista e dramaturga (além de também ter dirigido alguns filmes etnográficos) que, apesar de filha de um dos grandes intelectuais latino-americanos, é fortemente ignorada pela academia brasileira — e, conseqüentemente, pelo mercado editorial.

Importante, portanto, ressaltar o valor da tradução como modo de expandir as produções dos sujeitos subalternos e, em consequência, como maneira de decolonizar os saberes. Mesmo porque, ainda que a situação geopolítica atual da Martinica seja bastante diferente da conjuntura brasileira,

existem muitos pontos de contato que podem-nos ser úteis para a urgência de nos percebermos também como nação colonizada que sofre as consequências desse processo até hoje. Para tanto, traduzir *Julina* apresentou muitas dificuldades as quais busquei superar, sempre que possível, buscando maneiras de aplicar os conceitos de crioulisto e criouldade expostos por Édouard Glissant em entrevista com Luigia Pattano — doutora em literaturas de língua francesa pela Università di Bologna —, publicada na plataforma *Mondes Francophones*⁷ (conceitos que haviam sido desenvolvidos e apresentado ao longo de sua produção intelectual que resultou na publicação de diversos livros ensaísticos).

Ao discorrer sobre a tradução das relações das línguas, Glissant procura explicitar questões tradutórias considerando os aspectos do crioulo como língua oral, evidentemente muito característicos da cultura antilhana. A coexistência do francês e do crioulo nos territórios americanos dominados pela França é uma realidade, como já citado, que desperta as mais profundas contradições no sujeito antilhado. De acordo com Fanon, pois, “poder empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou tais línguas, [...] é, sobretudo, assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização” (FANON, 2015, p. 15). Não obstante, a literatura só pode existir evidentemente se existir também um leitor, e, para tal, foi preciso, da parte dos escritores antilhanos, submeter-se à uma escrita na língua dominante para que tivessem a possibilidade de serem lidos.

Portanto, sendo a produção literária antilhana feita sobretudo em francês, Glissant discorre sobre a inserção de palavras em crioulo no texto como forma simplificada de marcar o estranhamento do leitor estrangeiro (crioulisto). Para ele, a tradução pode ser uma verdadeira operação de criouldade, desde que seja pensada nos moldes de uma criouldade, em que o tradutor esteja pensando em seu trabalho também como fazer poético. Assim, contrariamente à fácil solução que propõe o crioulisto, a criouldade considera o estranhamento do leitor (porque se faz extremamente necessário falando-se de uma literatura francófona escrita pelo sujeito subalternizado e ainda dominado pelo império francês) em níveis menos explícitos, em que o tradutor possa encontrar soluções mesmo para os maiores problemas que o texto apresenta, e possa ser capaz de manter o ritmo do crioulo, por exemplo, que se caracteriza por frases mais curtas, próprias de uma linguagem oral.

Pensando nisso, busquei solucionar problemas de tradução do conto *Julina*, sempre que possível, e encontrar equivalentes na língua portuguesa, à exceção de duas passagens em que preferi manter a explicação em nota: primeiro, o machadinho de Tomazin, que nascera com ele e que o *conteur* nomeia “*danma*” (que na versão em português leva um acento — “*danmá*” — ressaltando a sílaba final como tônica, mantendo a pronúncia do francês e do crioulo) - expressão que na versão para o francês já não fora traduzida por Ina Césaire, que explicou em nota que tratava-se de um “objeto mágico”; em segundo lugar, a música formada pelo machadinho de Tomazin batendo no chão em um gesto ameaçador (“*Koudjakou djakou koudjakou jaka*”), que decidi “aportuguesar”, mantendo-a foneticamente idêntica ao que se tem em crioulo, porém graficamente adaptado ao contexto brasileiro: “*kudiaku diaku kudiaku jacá*”. Buscando algumas palavras no *Dictionnaire du créole martiniquais*⁸, organizado pelo escritor Raphaël Confiant, encontrei *kou* como “golpe”, *dja* como “saltar” ou “sair rapidamente”, *ja* como o advérbio “já” e, enfim, *ka*, que pode significar “crime”, “delito”, além de ser uma partícula aspecto-temporal que exprime uma ação que se passa no exato momento em que ela é pronunciada, o que seria expressado em português brasileiro através do gerúndio. Sendo assim, é possível perceber que a canção a qual entoava o *conteur* aparenta fazer bastante sentido para o crioulófono que a escuta e reconhece o contexto em que está inserida, porém em português brasileiro, em minha opinião, não faria sentido tentar traduzi-la. Por isso, decidi manter as possíveis explicações para o significado da canção também em nota. Ademais, o crioulo - e mesmo a adaptação desta passagem para o português - garante o ritmo necessário para essa combinação de palavras, o que é bastante sugestivo da oralidade marcada nesta língua.

⁷ Disponível em: <<https://mondesfrancophones.com/dossiers/edouard-glissant/traduire-la-relation-des-langues-un-entretien-avec-edouard-glissant/>>. Acesso em: 23 nov. 2019.

⁸ Disponível em: <<http://www.potomitan.info/dictionnaire/>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

Por fim, para além das questões de tradução, ainda surgiram outras possíveis orientações analíticas que se poderia abordar para uma pesquisa relevante sobre a representação do sujeito crioulo antilhano nos contos orais tradicionais. É o caso de alguns aspectos inseridos na narrativa que sugerem ainda mais imbricações sobre a relação colonizador-colonizado, como a perda das roupas - dos irmãos, que depois de algum tempo trabalhando na floresta já não usavam mais roupas, somente seus longos cabelos e barbas os protegiam do frio, ou de Julina que, após terem sido transformados em carneiros os irmãos pela bruxa, não saía mais de casa pois (de repente) estava nua —, que poderia ser associado de alguma forma com a perda da cultura (já que Julina também sofrera por completo neste momento o processo de embranquecimento); ou ainda o caso da fogueira que os irmãos mantinham na gruta — é em torno do fogo que as pessoas normalmente se reúnem para contar histórias, ou seja, perpetuar memórias, além de, evidentemente, este ser um elemento essencial para a sobrevivência dos irmãos. Coube à Julina manter a fogueira sempre acesa, tarefa difícil, pois a bruxa, querendo vingança, urinou sobre o fogo para apagá-lo na primeira oportunidade que teve.

O conto crioulo, assim, revela-se bastante complexo, diferentemente do que possa acreditar um intelectual desinformado. Como discorre Fanon

Efetivamente, acredita-se, com uma leviandade criminosa, que politizar as massas é, episodicamente, fazer-lhes um grande discurso político. Pensa-se que basta ao líder ou a um dirigente falar em tom doutoral das grandes coisas da atualidade, para cumprir esse imperioso dever de politização das massas. Ora, politizar é abrir o espírito, despertar o espírito, fazer nascer o espírito. É, como dizia Césaire, “inventar almas”. Politizar as massas não é, não pode ser, fazer um discurso político. (FANON, 2010, p. 227)

Assim, é imprescindível notar o papel social e político da tradição oral como herança africana e também da literatura elaborada hoje nas Antilhas, que muito inspira-se na Oralitura. Elas se prestam à reformulação da história dos sujeitos subalternizados e à difusão dos próprios valores, contestando as narrativas que até então a literatura europeia vem disseminando, subvertendo os métodos colonizadores, portanto, para afirmar a sua identidade e a existência de sua própria história.

REFERÊNCIAS

- CÉSAIRE, A. *Discours sur le colonialisme suivi de Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, 2013.
- CÉSAIRE, I. *Contes de jours et de nuits aux Antilles*. Paris: Éditions Caribéennes, 1989.
- CÉSAIRE, I. *Un avatar historique du conte guadeloupéen: le Récit de Type Nouveau*. *Cahiers de Littérature Orale: Aux sources des paroles de Guadeloupe*. Paris, v. 1, n. 21, p. 97-114, jan. 1987. Disponível em: <<http://www.potomitan.info/atelier/contes/ina2.php>>. Acesso em: 16 nov. 2019.
- DEPESTRE, R. *Buenos días y adiós a la negritud*. Cuba: Ediciones Casa de las Américas, 1986.
- FANON, F. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions Points, 2015.
- FANON, F. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010
- FIGUEIREDO, E. **Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana**. Rio de Janeiro: Eduff, 1998.
- FIGUEIREDO, E. *Pedro Malasarte et Ti Jan: Analyse comparative de contes antillais et brésiliens*. In: LAROCHE, M.; THOMAS, H.; FIGUEIREDO, E. *Juan Bobo, Jan Sôt, Ti Jan et Bad John: Figures littéraires de la Caraïbe*. Sainte-foy: Grelca, 1991. (Collection Essais).
- HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (org.). **História da África, Metodologia e pré-história da África**: volume I. São Paulo, Editora Ática/Paris: UNESCO, 1982.

HANCIAU, N. J. “Verbete Feiticeira”. *In*: BERNARD, Z. (org.). **Dicionário de Figuras e Mitos das Américas – DFMLA**. Porto Alegre: Tomo Editorial/Editora da UFRGS, 2007. p. 282-288.

MASHNI, A. F. “Verbete Ti-Jean”. *In*: BERNARD, Z. (org.). **Dicionário de Figuras e Mitos das Américas – DFMLA**. Porto Alegre: Tomo Editorial/Editora da UFRGS, 2007. p. 635-640.

RAMASSAMY, D. *Traditions orales aux Antilles Françaises*. 2007: Disponível em: <http://www.montraykreyol.org/article/traditions-orales-aux-antilles-francaises>>. Acesso em: 16 nov. 2019.

SAID, E. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

O CUSTO DA SUJEIÇÃO EM *O FIM DE EDDY*, DE ÉDOUARD LOUIS

*The cost of subjection in
The End of Eddy, by Édouard Louis*

Lucas de Oliveira Demingos¹

Era isso ou morrer na rua, sem um mínimo de dignidade
F, 69 anos, Relatório Final (2019)

Abstract: *One of the themes that runs through *The psychic life of power*, by Judith Butler (2018), is the processes of subjection, that is, the processes to which we are subjected, through relations of power, in order to become subjects. In her following works, *Precarious Life* (2006) and *Frames of War* (2015), the philosopher pursued the investigation, detailing, and complexifying the ambivalent relations between subject and recognition. Butler (2015) points out that the ‘epistemological frameworks’ that recognize a person as a subject, or even as a lived life, imply some violence against that subject, since they demand a certain fitting into pre-established models of life. However, naming the violence implicated in such schemes also indicates that an unrecognized life is at risk. From that perspective, I question the cost paid by certain lives to be recognized as a subject. To elaborate on the matter, the proposed corpus is *The End of Eddy*, by Édouard Louis (2018). The novel narrates the childhood and adolescence of Eddy Bellegueule in a village of Hallencourt, in the north of France, in a context permeated by poverty, insults, and humiliation. The majority of the violent acts that Eddy suffers in the text center around the character’s effeminate manners and gestures in a misogynist and openly homophobic space. The narrative ends in an epilogue in which Eddy relays his first impressions of the boarding school into which he was recently admitted, in another city. Based on the Butler’s remarks and on the corpus, I argue that the cost demanded of Eddy to be recognized as a subject and a homosexual is too high: it consists of not keeping any happy memories from his childhood (p. 13), of leaving (or being exiled from) his city and abandoning his own family; of, finally, renouncing who he is and naming himself Édouard Louis.*

Keywords: *The End of Eddy; Judith Butler; subject; recognition; literature.*

Resumo: Um dos temas que atravessa *A vida psíquica do poder*, de Judith Butler (2018), são os processos de sujeição, isto é, os processos a que somos submetidos, através de relações de poder, para nos tornarmos sujeitos. Em seus trabalhos subsequentes, como *Precarious Life* (2006) e *Quadros de Guerra* (2015), a filósofa buscou investigar, detalhar e complexificar as relações ambivalentes entre sujeição e reconhecimento. Butler (2015) aponta que os “enquadramentos epistemológicos” que reconhecem uma pessoa como sujeito, ou mesmo como vida vivida, implicam uma violência contra esse sujeito, pois, de uma maneira ou de outra, eles exigem um certo encaixe em modelos de vida pré-estabelecidos. Entretanto, ao apontar a violência implicada por tais esquemas, também se assume que uma vida não reconhecida está em risco. A partir disso, questiono o custo pago por certas vidas para serem reconhecidas como sujeito. Para refletir sobre essa questão, proponho como *corpus* de análise o romance autobiográfico *O Fim de Eddy*, de Édouard Louis (2018). O romance narra a infância e adolescência de Eddy Bellegueule num vilarejo de Hallencourt, no norte da França, em um contexto permeado por pobreza, insultos e humilhação. Grande parte das violências sofridas por Eddy na narrativa se dão em torno dos modos e trejeitos afeminados do personagem em um espaço machista

¹ Mestre em Literatura Comparada, UFRGS. Doutorando em Literatura Comparada, UFRGS. E-mail: <lucasdmingos@gmail.com>.

e explicitamente homofóbico. A narrativa encerra com um epílogo, no qual Eddy relata suas primeiras impressões do internato em que foi recentemente aceito, em outra cidade. Com base nos apontamentos de Judith Butler e na narrativa em questão, argumento que o custo exigido para Eddy poder ser reconhecido como um sujeito e homossexual é alto demais: é não guardar da infância “nenhuma lembrança feliz” (p. 13), é precisar sair (ou ser expulso) da cidade e abandonar a própria família; é, por fim, renunciar quem é e passar a se chamar Édouard Louis.

Palavras-Chave: O Fim de Eddy; Judith Butler; sujeito; reconhecimento; literatura.

INTRODUÇÃO

Publicado originalmente em 2014, *O Fim de Eddy* é a primeira incursão literária de Édouard Louis, tratando-se de uma espécie de autoficção ou uma coletânea de memórias. Louis articula uma série de convenções literárias habituais do realismo francês, sendo até mesmo comparado a Zola em razão de seu tratamento sociológico na narrativa (GREENWELL, 2017). No entanto, o autor também é explicitamente influenciado pelos escritos de Bourdieu e Foucault e, desse modo, não ignora os perigos do uso de uma linguagem “realista” já alertada por Barthes em *O Grau Zero da Escritura* (2004) como doentia, que arroga para si um caráter meramente representacional que seria falso.

A narrativa em questão se desenvolve em Hallencourt, um pequeno vilarejo localizado ao norte da França, habitado predominantemente por operários e descrito por Louis (2018) como uma região degradada, preconceituosa e intolerante a qualquer tipo de diferença. Tais aspectos desempenham um papel crucial na narrativa, pois é nesse contexto brutalizado que Eddy Bellegueule cresce e é subjetivado. Eddy vive com sua mãe, seu pai, dois irmãos mais velhos – do primeiro casamento da mãe – e seus dois irmãos mais novos.

O romance se divide em três partes: “LIVRO 1: Picardia (fim dos anos 1990 – começo dos anos 2000)”, no qual Eddy apresenta sua família, seu vilarejo, sua escola. A pobreza, a precariedade geral e uma banalização da violência são destacados como elementos sempre presentes, sendo ele, muitas vezes, o próprio alvo dessa violência através de humilhações e agressões verbais e físicas. Na segunda parte, sob o título de “LIVRO 2: O fracasso e a fuga”, Eddy narra, principalmente, suas tentativas frustradas de se adequar às expectativas de um regime heteronormativo, assim como suas investidas fracassadas de fugir de Hallencourt e de tudo o que o vilarejo representa para ele. A última parte compreende um breve epílogo, no qual Eddy narra, através de instantes curtos, quase aforismos, sua partida da cidade e algumas de suas primeiras experiências no internato no qual foi aceito para cursar o ensino médio.

O presente artigo busca aproximar as teorias de sujeição desenvolvidas por Judith Butler (1997, 2006, 2015, 2017, 2018a), para refletir acerca do custo dos processos discursivos de subjetivação do sujeito apresentados no romance de Édouard Louis. Argumenta-se que a narrativa pode ser compreendida como uma denúncia dos termos que regulam – ou mesmo recusam – o reconhecimento de certos sujeitos e que, para dar-lhe existência social e discursiva cobram dele a subordinação, inscrevendo-o em uma hierarquia e instaurando uma dominação. É considerada ainda a vulnerabilidade frente à interpelação do reconhecimento, o que faz com que, por vezes, a fim de se obter o mínimo de existência discursiva e social, o sujeito se apegue a termos abusivos, degradantes e violentos.

SUJEIÇÃO E SUBORDINAÇÃO

As primeiras linhas do primeiro capítulo de *O Fim de Eddy* iniciam com o narrador, em primeira pessoa e de um futuro vago e incerto, declarando o tema recorrente da narrativa, a violência vivida por seu protagonista e narrador:

Da minha infância não guardo nenhuma lembrança feliz. Com isso não quero dizer que eu nunca tenha, durante aqueles anos, experimentado um sentimento de felicidade ou alegria.

Com isso, o romance se apresenta confessadamente como uma espécie de autoficção de Édouard Louis, o que para Daniel Kveller (2019) o situa dentro de uma tradição relativamente já estabelecida de narrativas produzidas por homens gays na França, reforçada pela dedicatória a Didier Eribon, um de seus maiores expoentes. Embora a narrativa de Louis possua ares de realismo, por momentos até mesmo abstrações sociológicas, ela não se propõe como uma representação da realidade ou narrativa auto-ontogênica como uma autobiografia, mas como um recorte e interpretação de certas experiências vividas pelo autor (DOUBROVSKY, 1977; SAVEAU, 2011).

Com base nisso, é possível compreender a narrativa como uma dramatização de certos processos de subjetivação experienciados por Eddy, ou ainda, a interpretação dada por Édouard Louis desses processos². Ao longo de toda a narrativa, os acontecimentos e as reflexões narradas, seguindo a mesma ordem de sua declaração inicial, apresentam uma espécie de mapeamento crítico dos caminhos percorridos pelo narrador em sua formação intra e intersubjetiva.

A questão do sujeito e seus processos de subjetivação estão presentes ao longo de toda obra de Judith Butler desde **Problemas de Gênero** (2017), no qual, seguindo um quadro de referência foucaultiano, a autora compreende o sujeito como produzido pelas normas disciplinares que afirmam apenas representar tal sujeito. Nesse processo, essas normas regulam e delimitam o sujeito, isto é, “em virtude de a elas estarem condicionados, os sujeitos regulados por tais estruturas são formados, definidos e reproduzidos de acordo com as exigências delas” (p. 19). Essas estruturas ainda fornecem os termos pelos quais os sujeitos se tornam representados³, inteligíveis e reconhecíveis, dando-lhes existência social e discursiva. Nessa esteira, é compreendido que a constituição dos sujeitos é feita por relações de poder e práticas sociais exclusionárias.

Em *Bodies That Matter* (1993), a autora elabora mais profundamente sobre como essas práticas exclusionárias se dão, isto é, “as restrições não apenas produzem o domínio dos corpos inteligíveis, mas produzem também o domínio do impensável, do abjeto, dos corpos invisíveis [...] oposições, são, afinal de contas, parte da inteligibilidade” (p. XI)⁴. As práticas regulatórias que criam tanto os sujeitos inteligíveis quanto essas zonas “inabitáveis” se dão sob a forma de atos performativos⁵.

Com base principalmente na leitura da obra de Austin feita por Jacques Derrida (1988) em *Signature Event Context*, Butler aponta que cada ato performativo é “ele mesmo uma reiteração, o citar de uma cadeia anterior de atos que estão implícitos no ato presente, o qual drena perpetuamente todo ato presente de sua presentificação” (1993, p. 244)⁶. A reiteração é constantemente necessária para produzir os sujeitos, não sendo um ato único divino e fundador, pois não há uma substância por trás dela, ou como Seyla Benhabib (2018) supôs, uma máscara por trás da performance; mas “um ato performativo é aquele que cria ou interpreta aquilo que nomeia, marcando assim o poder constitutivo ou produtivo do discurso” (BUTLER, 2018b, p. 199).

Como a realização das normas regulatórias pela reiteração nunca se completa, há sempre uma lacuna entre elas e os corpos, produzindo instabilidades, opacidades, deslizamentos e falhas. Esse espaço é precisamente o local tanto do “domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são ‘sujeitos’, mas que formam o exterior constitutivo ao domínio do sujeito” (BUTLER, 1993, p. 3)⁷, como também o recurso crítico de uma possível agência do sujeito e de uma rearticulação da lei reguladora; “resistência é perfeitamente possível dentro das relações de poder, subvertendo-as, mas nunca as transcendendo” (CYFER, 2019, p. 4)⁸.

² Adiante, irei retornar à tensão entre Eddy Bellegueule e Édouard Louis.

³ Tanto em termos jurídicos e políticos, como também estéticos.

⁴ [minha tradução]

⁵ Noção já introduzida em *Problemas de Gênero*.

⁶ [minha tradução]

⁷ [minha tradução]

⁸ [minha tradução]

Sujeição, abjeção e, como será visto a seguir, subordinação, são processos de subjetivação que figuram e se encenam violentamente desde a primeira página de **O Fim de Eddy**. Violência não é algo que surpreende o narrador, permeando todas as suas lembranças – afinal de contas ele vive em um ambiente hostil e empobrecido. Contudo, há uma violência explicitamente dirigida a Eddy por ele não se encaixar em um certo modelo pré-estabelecido discursivamente com base em enquadramentos epistemológicos e históricos que exigem um comportamento específico dos meninos de sua idade. Seus trejeitos o denunciam, seu comportamento afeminado o situa na margem da norma como um Outro abjeto, questionando até mesmo sua própria humanidade (BUTLER, 1993, 2015), como se pode ver a seguir:

No corredor apareceram dois garotos, o primeiro deles grande de cabelos ruivos, e o outro, pequeno com os ombros caídos. O grande e ruivo escarrou *Toma essa na tua cara*.

O escarro desceu lentamente pelo meu rosto, amarelo e espesso, como esses catarros ruidosos que obstruem a garganta dos idosos ou doentes, de cheiro forte e nauseabundos. As risadas agudas, estridentes dos dois garotos *Olha lá pegou a cara toda do filho da puta*. O catarro escorre do meu olho até os meus lábios, quase entrando na minha boca. Não ousou limpar. Eu poderia fazer isso, bastaria uma esfregada da manga. Bastaria uma fração de segundo, um gesto minúsculo para que o escarro não entrasse em contato com meus lábios, mas eu não o faço, por medo de que eles se ofendam, por medo de que eles se irrite ainda mais. (LOUIS, 2018, p. 13)

O trecho acima, ainda na primeira página do romance, narra um instante no qual Eddy é confrontado por dois garotos, uma cena que será reiterada compulsivamente ao longo de seus anos escolares. É narrativizado um dos processos de subjetivação mais contundentes experienciados pelo narrador, concedido por meio de uma encenação de um ato de violência e humilhação. O encontro com os dois garotos, nesse contexto, pode ser compreendido como a cena de interpelação, reelaborada por Butler em *Excitable Speech* (1997) a partir de Louis Althusser e rearticulada com Austin. Ao ser interpelado, Eddy recebe discursivamente “uma certa existência social [do corpo que se torna] possível” (p. 5)⁹. Esse chamado que interpela o narrador não apenas o reconhece, pois o sujeito não é algo pré-dado que já existia, mas é o “próprio termo pelo qual o reconhecimento de existência se torna possível” (*ibidem*). Por conseguinte, se o sujeito passa a existir discursivamente através de uma dependência e vulnerabilidade ao chamado do outro, para Eddy esse chamado se materializa de forma violenta e humilhante, acarretando efeitos específicos.

Embora a cena da interpelação não possa ser reduzida ao seu contexto, é crucial considerá-lo para compreender os efeitos ilocucionários e perlocucionários que se tornam parte do processo dessa mesma interpelação. Butler entende por ilocucionário um “ato de fala que em dizer, faz o que diz, e faz isso no momento em que diz; [...] [perlocucionários] são atos de fala que produzem certos efeitos como sua consequência; por dizer algo, um certo efeito segue” (1997, p. 3)¹⁰.

No caso de Eddy, essa interpelação, que ocorre por meio de violência e humilhação, tem como consequência “reinvocar e reinscrever uma relação estrutural de dominação” (BUTLER, 1997, p.18)¹¹. Ela reinvoca e reinscreve, pois se insere em uma cadeia performativa citacional de atos prévios – e futuros –, funcionando como uma reiteração. O efeito da cena da interpelação em questão é produzir e ratificar um sujeito subordinado. Se, como afirma Amy Allen em *The Politics of Our Selves* (2008), Butler resiste em diferenciar normativamente práticas melhores e piores de sujeição, em *Excitable Speech* parece haver uma distinção normativa negativa – entre sujeição e subordinação a partir da noção de *discurso de ódio*¹²:

Para tal visão se tornar persuasiva, é necessário distinguir entre os tipos de injúrias¹³ que são socialmente contingentes e evitáveis, e os tipos de subordinação que são, por assim dizer, a condição constitutiva do sujeito. A distinção é difícil de fazer, embora não seja impossível,

⁹ [minha tradução]

¹⁰ [minha tradução]

¹¹ [minha tradução]

¹² No original, *hate speech* (BUTLER, 1997).

¹³ No original, *injury*, portanto, há uma ambiguidade em poder se tratar de injúria e ofensa ou lesão.

pois parece que o tipo anterior de discurso [o de ódio] explora as possibilidades anteriores do outro. (BUTLER, 1997, p. 26¹⁴)

Segundo Butler (1997), o discurso de ódio que subordina ao subjetivar abusa da vulnerabilidade do sujeito frente à interpelação e à linguagem que solicita e concede sua existência social. Desse modo, é possível diferenciar formas de sujeição que estabelecem contornos sociais de subordinação, de violência e dominação de outras formas menos violentas, embora não purificadas de traços traumáticos. A cena de interpelação dramatizada no trecho ainda é capaz de desassociar a figura da voz do chamado, pois o esgar possui, ele mesmo, uma força perlocucionária e simbólica de reconhecimento – mesmo que degradante –, que é irreduzível ao momento da enunciação.

Todavia, talvez o aspecto mais intrigante que é encenado no trecho exposto, e também em outras cenas de interpelação em **O Fim de Eddy**, é a busca por parte de Eddy em sua repetição, como aponta Butler, um certo “apego aos termos que causam sofrimento” (1997, p. 26)¹⁵. O ritual do trecho, de violência e injúria não é um evento isolado, mas Eddy vai procurar sua repetição e sua própria subordinação aos garotos: “a cada dia eu voltava [ao corredor, perto da saída da biblioteca], como se fosse um encontro marcado, um contrato sigiloso” (LOUIS, 2018, p. 32). Eddy retorna diariamente à cena de sua interpelação, em uma reiteração de sua subjetivação via subordinação¹⁶.

O retorno de Eddy à cena de violência não surpreende, pois como aponta Allen, “não é incomum para aqueles que são subordinados permanecerem presos a normas, práticas e instituições nocivas e opressivas, mesmo depois delas terem sido ‘racionalmente desmistificadas’, para repetir a citação de Fraser [2018]” (2008, p. 73). Para Butler, as estruturas do reconhecimento se aproveitam de um desejo narcisista do sujeito em se auto-preservar: “não há formação do sujeito sem um apego apaixonado à sujeição” (2018a, p. 73).

O retorno de Eddy à cena de interpelação e subordinação se dá pois ela promete como efeito uma existência social e discursiva, mesmo que mínima, mesmo que sob o custo de violência. Se esse mínimo são os termos que lhe são oferecidos, o sujeito prefere se apegar à dor do que simplesmente não se apegar¹⁷. Para Eddy, não ser interpelado se torna claramente insuportável e a humilhação uma alternativa, mesmo que dolorosa. Contudo, é importante ressaltar que não é sem efeitos catastróficos que esse apego é apresentado na narrativa – ela inscreve o sujeito, Eddy, em um lugar em que o “sofrimento é simplesmente totalitário”, embora apegado aos termos de sua sujeição e subordinação, esses termos passam a violentar Eddy cada vez mais.

INJÚRIA E DENÚNCIA

Nomear desempenha um papel crucial na compreensão de Butler a respeito da subordinação a na inscrição do sujeito em certas posições fixas – e, no caso da injúria, da ofensa e do discurso de ódio, posições depreciativas. Em **O Fim de Eddy** as injúrias e ofensas, às vezes ainda acompanhadas de violência física, também se destacam na constituição desse sujeito que narra: “Bicha, bichinha, veado, arrombado, boneca, mocinha, mulherzinha, boiola (baitola), putinha, invertido, queima-rosca, bambi, soca-bosta, maricas, tia velha, ou o homossexual, o gay” (LOUIS, 2018, p. 18). Essas palavras são usadas para descrever, circunscrever e humilhar Eddy e não são esquecidas, pois quando utilizadas para interpelá-lo o constituem, passando a fazer parte de sua sujeição.

Os insultos recebidos por Eddy o circunscrevem em uma posição degradada ao produzir um caráter explicitamente menor para sua existência, a saber, a vida de meninos como ele vale menos que a daqueles que proferem os insultos. Por um lado, são utilizados termos pejorativos e degradantes

¹⁴ [minha tradução]

¹⁵ [minha tradução]

¹⁶ Kveller (2019) faz uma análise produtiva sobre essa reiteração, associando o pensamento de Butler aos estudos de trauma, argumentando a repetição como uma tentativa de elaboração de um trauma. No entanto, não discordando de sua interpretação, acredito que, conforme Butler (1993, 1997, 2017), a repetição se manifesta em função de que o sujeito nunca se constitui plenamente, necessitando da reiteração da interpelação para a manutenção de sua condição de sujeito.

¹⁷ É importante ressaltar que não se trata de uma preferência necessariamente consciente ou mesmo voluntarista, mas uma necessidade do sujeito para se constituir.

sobre sua sexualidade presumida. Por outro lado, também são utilizados termos que associam seu comportamento afeminado à mulher – mocinha, mulherzinha, etc. –, em oposição ao homem viril, uma figura que constantemente retorna na narrativa como um ideal hegemônico, presente desde a escola ao ambiente familiar de Eddy. Para Derrida, quando se fala de oposições, “nunca se trata do confronto entre dois termos, mas uma hierarquia e a ordem de uma subordinação” (1988, p. 21).

Enquanto interpelação e ato performativo que possui como efeito constituir o sujeito que nomeia, os insultos também possuem como efeito o terror. Ofensas não são apenas representações de violência, mas elas encenam sua própria violência. Cada ofensa proferida contra Eddy – e podemos compreender esse *contra* também como um reforço ao impacto que marca a violência do ataque verbal, que utiliza a própria gramática do ataque físico – carrega consigo uma historicidade própria que “excede a si mesma para o passado e em direções futuras” (BUTLER, 1997, p. 3¹⁸). Isto é, a cena da ofensa reencena o seu próprio passado, no caso específico da narrativa, uma história de violência contra a população LGBTQI+.

Desse modo, chamar de “bicha”, “veado”, “putinha”, etc. não se trata de uma humilhação isolada, que se encerra no chamar do nome, mas é uma citação, uma cena que invoca as cenas anteriores de ataques em que outros meninos foram humilhados e injuriados enquanto eram espancados ou até mesmo mortos. Há sempre a ameaça por trás da injúria, a possibilidade de que ela ultrapasse a linha do ataque verbal para o ataque físico.

A linha que delimita o “físico” e o “discursivo”, como venho argumentando, não é tão clara: a ameaça – e nesse sentido, circunscrever o sujeito em um lugar degradado em que sua vida vale menos – prefigura um ato. Como Butler questiona, “poderia a linguagem nos machucar se nós não fôssemos, em algum sentido, seres linguísticos, seres que requerem linguagem para ser?” (1997, p. 1¹⁹). O que não quer dizer que o corpo se faz discursivamente de modo literal, mas é o discurso que produz a inteligibilidade do corpo, sua materialidade, que define os termos do reconhecível (BUTLER, 1993; 1997).

O trecho das ofensas, e seu aparecimento no relato de Eddy, tem um papel crucial para compreender o instante em que o narrador passa a produzir uma resistência a certos tipos de interpelação. Como mencionado anteriormente, é de dentro das relações de poder que pode haver resistência e subversão. Se é na reprodução de regulações através de atos performativos que certos regimes se mantêm, eles dependem também dos sujeitos que produzem. Conforme argumenta Butler, “Se o desejo tem como objetivo final a continuação de si mesmo [...] então sua capacidade de se recolher e de se reapegar constitui algo assim como a vulnerabilidade de toda estratégia de sujeição” (2018a, p. 68).

Os atos de fala e a interpelação não são completamente conscientes, voluntários e intencionais, podendo falhar: “o ato de fala diz mais, ou diz de modo diferente, do que tenta dizer” (BUTLER, 1997, p. 10)²⁰. Como ambos pertencem a uma cadeia citacional que reitera os atos performativos, na reiteração e repetição o efeito pode ser confundido. O sujeito não é apenas um instrumento totalmente determinado pelo discurso mas participa do processo de sua formação.

Compreendida essa possibilidade constitutiva do ato de fala de falhar, o que poderia significar para a narrativa o trecho das injúrias *citado*? Se a cada interpelação respondida por Eddy há um custo, e esse custo se eleva a cada resposta, parece ser esse o instante em que a subjetividade de Eddy está na iminência de romper com os termos que a constituem via subordinação. Ao longo de toda narrativa, é sugerido que Eddy vai se tornando incapaz de reconhecer a si mesmo em função dos termos violentos e humilhantes de sua subjetivação. Há uma série de efeitos produzidos pela citação que precisam, de certo modo, do contexto inicial dela, enquanto injuriosa e degradante, para fazerem sentido, pois é com base em citações anteriores que é possível ressignificar, ressituar e denunciar tais termos.

Para Eddy, os termos e seu acúmulo, vindo de todas as origens, de seus colegas, seu pai, seus vizinhos, parecem desencadear um processo de dessubjetivação que vai culminar na sua saída da

¹⁸ [minha tradução]

¹⁹ [minha tradução]

²⁰ [minha tradução]

cidade. O custo de ser interpelado de forma injuriosa vai sendo, paulatinamente, o da sua própria sobrevivência psíquica. Os termos que, previamente, eram capazes de conferir existência discursiva e social passam a ser a ameaça dessa mesma existência. Ao incorporar as ofensas na narrativa, Louis não quebra completamente com a historicidade de termos como “bicha” e “invertido”, mas é capaz de mobilizá-los como *locus* para a denúncia dos efeitos catastróficos que eles causam no sujeito.

O sujeito que utiliza o discurso de ódio, as injúrias, possui uma responsabilidade sobre os efeitos que os termos produzem, pois sua citação pode tanto reforçar o ódio, a ofensa e a degradação do destinatário como também recontextualizá-lo, como foi o caso do termo *queer* nas últimas décadas (BUTLER, 1997). Quando certos termos se tornam proibidos, sua reinscrição se torna impossível. Se, por um lado, deixam de ser mencionados em certos ambientes sociais – os termos nunca somem completamente –, por outro eles se cristalizam enquanto ofensas.

Butler (1997) sugere que ressignificá-los, respondendo certos termos confundindo o emissor inicial é um modo de produzir novos efeitos. Isso ocorre precisamente na lacuna entre o ato de fala, sua intenção e os efeitos que são produzidos. A narrativa não oferece uma história de superação da homofobia, mas ela mesma responde a interpelações injuriosas, resiste a elas, cita os insultos, mas com efeitos diferentes, efeitos que denunciam sua monstruosidade.

CAMINHOS PARA RESSIGNIFICAÇÃO

Uma vez distinguidos alguns dos processos de sujeição via subordinação apresentados pela narrativa, torna-se evidente a distribuição assimétrica do custo da sujeição pago por sujeitos como Eddy Bellegueule, ou Édouard Louis. Hallencourt é descrita como um vilarejo embrutecido pela pobreza, mas Eddy parece claramente ser alvo de uma indução de precariedade, o processo contínuo de sua subjetivação é reiterada dentro de um circuito de dominação, humilhação, violência e subordinação. O custo para ele se tornar um sujeito não é apenas o da subordinação, é um custo que sobe a cada interpelação (BUTLER, 1997, 2015).

A resistência e a agência na narrativa tomam a forma de um ensaio em direção à ressignificação de certos termos injuriosos como denúncia, mas podem ainda se apresentar por meio de uma dessubjetificação crítica ou desidentificação. Isso se manifesta através de um movimento, por parte de Eddy, de deixar de ser, de desapegar dos termos que constituem o próprio sujeito, a saber, “como administramos as relações de poder pelas quais somos administrados, e em qual direção [?]” (2018a, p. 107).

A narrativa nos apresenta uma série de indícios de uma dessubjetificação crítica ao resistir a certos apegos e ao tentar produzir uma subjetividade desenredada de processos de subordinação. Possivelmente, o indício mais evidente se dá pelo título do romance, **O Fim de Eddy**, isto é, Eddy Bellegueule não é mais, acabou: quem assina, quem “controla” a narrativa é Édouard Louis²¹. A mudança de nome assinala um distanciamento, um ato performativo que subverte a identidade do autor, reivindica uma nova inscrição discursiva. Mas também é uma dessubjetivação radical, não deixando de ser uma morte metafórica²². Ao mesmo tempo em que talvez seja o custo mais alto a ser pago por um sujeito em sua reinscrição, deixar de ser quem é, também é o momento que indica que Édouard responde responsabilmente ao chamado da interpelação e o confunde.

No final da narrativa, Louis é aceito em um internato em outra cidade, no qual passa a viver outros tipos de processos de sujeição, não necessariamente dentro da ordem da subordinação que parecia dominar sua existência social e discursiva. É no expurgo de sua cidade, mas principalmente no abandono de sua família, que ele encontra o lugar para agência e reconhecimento como sujeito. Esse distanciamento é corroborado pela epígrafe: “Pela primeira vez, meu nome pronunciado não nomeia”, de Marguerite Duras (LOUIS, 2018, [s.p.]). A falha constitutiva de todo ato performativo parece ser explorada por Louis para, a partir dela, retrabalhar as relações de poder pelas quais é

²¹ O autor mudou oficialmente de nome em 2013. Fonte: <https://www.lemonde.fr/livres/article/2014/01/16/eddy-se-fait-la-belle_4348681_3260.html?xtmc=eddy_bellegueule&xtr=2>.

²² É necessário assinalar que ainda para muitos sujeitos que experienciam as situações descritas pela narrativa, essa morte não é metafórica, mas literal.

“administrado”. A narrativa aponta uma saída da subordinação, mas o custo pago por Eddy – e tantos outros que não conformam – para se tornar um sujeito é sempre alto demais, sempre envolve uma violência, seja ela discursiva ou física. Se a subordinação possui uma espécie de entropia constitutiva, fornecendo termos para sujeição que eventualmente colocam a existência discursiva e social desse mesmo sujeito em risco. Por outro lado, a experiência da desidentificação ou a dessubjetivação crítica também pode produzir certo sofrimento e violência sobre o sujeito, ainda que, segundo a própria narrativa, seja um dos espaços de agência e resistência possível para o sujeito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa de **O Fim de Eddy** pode ser compreendida como um mapeando crítico dos caminhos percorridos pelo narrador em sua formação intra e intersubjetiva. Esse mapeamento não possui um caráter meramente descritivo, é crítica na medida em que o narrador denuncia os processos de sujeição pelos quais passou para se constituir enquanto sujeito. Essa denúncia se apresenta através de diferentes formas e mobilizando estratégias literárias e filosóficas com a – possível – intenção de romper com os termos que regulam os processos de sujeição e reconhecimento para uns e recusam ou cobram um valor eminentemente assimétrico para outros.

Louis (2018) apresenta as diversas maneiras pelas quais Eddy foi interpelado e constituído sob a forma de humilhações e violências instaurando uma subordinação. O narrador é constituído enquanto um sujeito menos, que possui uma vida reconhecida, mas que vale menos do que a daqueles que o interpelam. Sua existência discursiva e social, enquanto em Hallencourt, depende dessa subordinação, de um apego narcisista a termos que, ao longo da narrativa, mostram cobrar um custo alto demais, que eventualmente parecem se sobrepor à própria possibilidade de continuar a existência que prometiam em primeiro lugar.

A citação das injúrias oferece múltiplas leituras, pois é uma citação que se vira contra si mesma: recontextualizadas, elas passam a produzir efeitos diferentes daqueles intencionados originalmente. Como argumenta Butler (1997), a responsabilidade está sobre aquele que cita e não na origem, e Louis (2018) assume assim essa responsabilidade ao utilizá-la como uma denúncia dos efeitos do discurso de ódio.

A obra apresenta ainda uma via possível: a conhecida por Louis e que o constituiu enquanto Louis e não mais Eddy, para escapar – ainda que não completamente, pois, para Butler o local da agência é dentro das relações de poder – da subordinação. O caminho encontrado por “eles” foi uma iteração da dessubjetivação crítica ou desidentificação, assumindo a forma de não responder mais pelo seu nome; Eddy Bellegueule passou a se chamar Édouard Louis, mudou-se de Hallencourt, afastou-se de sua família e de todos aqueles com quem tinha contato. A epígrafe e a assinatura corroboram esse argumento. De todo modo, a narrativa não apresenta isso como algo metodológico, mas uma possibilidade. Nem mesmo é apresentado como uma solução ou história de superação, pois essa desidentificação não é romantizada; se a sujeição toma forma de interpelação, carrega linguagem, e essa sempre carregará traços de violência.

Por fim, se lida desse modo, a dramatização do custo pago por Eddy Bellegueule, sua morte e a constituição de Édouard Louis, não são apenas uma descrição, mas um fazer algo – a narrativa se torna ela própria um ato de performativo. Sua denúncia produz efeitos perlocucionários, cita recontextualizando, trata-se de uma citação com intenção de denunciar, de desestabilizar seu significado, virar a interpelação contra o emissor e não aceitar os termos dados por ele.

REFERÊNCIAS

ALLEN, A. *The Politics of Our Selves. Power, Autonomy and Gender in Contemporary Critical Theory*. New York: Columbia University Press, 2008.

BARTHES, R. *O Grau Zero da Escrita*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

- BENHABIB, S.; BUTLER, J.; CORNELL, D.; FRASER, N. **Debates Feministas: um intercâmbio filosófico**. Tradução de Fernanda Veríssimo. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- BUTLER, J. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2018a.
- BUTLER, J. **Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"**. New York: Routledge, 1993.
- BUTLER, J. **Excitable speech: A politics of the performative**. Nova Iorque: Routledge, 1997.
- BUTLER, J. **Precarious Life: the powers of mourning and violence**. Londres: Verso, 2006.
- BUTLER, J. Por uma leitura cuidadosa. In: BENHABIB, S.; BUTLER, J.; CORNELL, D.; FRASER, N. **Debates Feministas: um intercâmbio filosófico**. Tradução de Fernanda Veríssimo. São Paulo: Unesp, 2018b.
- BUTLER, J. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- BUTLER, J. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?** Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- COMISSÃO ESPECIAL PARA ANÁLISE DA VIOLÊNCIA CONTRA A POPULAÇÃO LGBT. **Relatório Final 2019**. Porto Alegre, 2019. 162 p. Disponível em: <<https://cdn.lucianagenro.com.br/wp-content/uploads/2019/08/Relat%C3%B3rio-final.pdf>>. Acesso em: 20 out. de 2019.
- CYFER, I. *What's the trouble with humanity? A feminist critique of Judith Butler's ethics of vulnerability*. BUENO, A.; TEIXEIRA, M. (coord.). *On the Politics of Social Suffering*. [artigo online]. In: **Digithum**. n. 23, p. 1-15. Universitat Oberta de Catalunya and Universidad Antioquia. Disponível em: <<https://digithum.uoc.edu/articles/abstract/10.7238/d.v0i23.3157/>>. Acesso em: 20 out. 2019.
- DERRIDA, J. *Signature Event Context*. In: **Limited Inc**. Evanston: Northwestern University, 1988.
- DOUBROVSKY, S. **Fils: roman**. Paris : Galilée, 1977.
- GREENWELL, G. *Growing Up Poor and Queer in a French Village*. **The New Yorker**, 1 maio 2017. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2017/05/08/growing-up-poor-and-queer-in-a-french-village>> Acesso em: 20 out. 2019.
- KVELLER, D. **Poéticas da Abjeção, Políticas da Sobrevivência: ensaios de historiografia queer**. 2019. 94f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- LOUIS, É. **O Fim de Eddy**. Tradução de Francesca Angiolillo. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.
- SAVEAU, P. **Serge Doubrovsky ou l'écriture d'une survie**. Dijon: EUD, 2011.

A ESCRITA DESFRONTEIRIZANTE DE NAJAT EL HACHMI

*La escrita desfronterizante
de Najat El Hachmi*

Luciane Alves¹

Resumen: *La escritora Najat El Hachmi nació en la ciudad de Nador, Marruecos y migró a los ocho años con la madre para Vic, interior de Cataluña, España, a donde su padre ya había migrado antes de que naciera. En el primer texto publicado por la autora, el ensayo **Jo també soc catalana** (2004), El Hachmi parte de aspectos biográficos para tratar del tema de la migración en la región catalana y, principalmente, reivindicar su espacio de pertenecimiento y denunciar el lugar de “eterno extranjero” dado a los migrantes. En este texto ya están puestos los temas que posteriormente serán desarrollados en sus narrativas ficcionales. Las novelas de El Hachmi tratan principalmente de la situación de las mujeres de origen marroquí que migran a España. En la condición de sujetos interculturales e híbridos, los personajes protagonistas de El Hachmi necesitan rehacer sus identidades a cada momento. A través de los elementos de diferentes culturas presentes en las narrativas y del lenguaje híbrido en que las narradoras cuentan sus historias, es posible percibir un proceso de desfronterización, como propone Ottmar Ette (2015), donde es difícil definir qué es extranjero y qué es propio, subvirtiendo las diferentes fronteras que se presentan a estos sujetos: territorios, culturas, género y el racismo. En este trabajo, que integra mi proyecto doctoral “**Mujeres migrantes en la Literatura Contemporánea**”, analizo la formación de género e identidad de los personajes mujeres en las obras **La filla estrangera** (2015) y **L’últim patriarca** (2008), para mostrar que el desplazamiento puede permitir la existencia de un espacio de habla y de representación de las mujeres migrantes, personajes y escritora, que señalan la reconfiguración del canon tradicional y de las fronteras de todo tipo establecidas a través de culturas nacionalistas y patriarcales. A partir de las ideas de desfronterización y de escrita en movimiento de Ottmar Ette (2015; 2008), es posible percibir la complejidad de este tipo de escrita en espacios culturales todavía marcados por fronteras discursivas muy fuertes y las contribuciones de las escritas migrantes al proceso de reconfiguración de los cánones nacionales. La escrita de mujeres migrantes es una escrita en movimiento y que mueve, que desplaza fronteras físicas y culturales y cruza los límites designados a los papeles de género y lugar de habla.*

Palabras clave: *Najat El Hachmi; Ottmar Ette; migración; género; identidad.*

Resumo: A escritora Najat El Hachmi nasceu na cidade de Nador, no Marrocos, e migrou aos oito anos com a mãe para Vic, interior da comunidade autônoma da Catalunha, na Espanha, para onde seu pai já havia migrado antes de ela nascer. No primeiro texto publicado pela autora, o ensaio **Jo també soc catalana**, de 2004, El Hachmi parte de aspectos biográficos para abordar o tema da migração na região da Catalunha e, principalmente, reivindicar seu espaço de pertencimento e denunciar o lugar de “eterno estrangeiro” delegado aos imigrantes. Neste texto já aparecem os temas que posteriormente serão desenvolvidos em suas narrativas ficcionais. Os romances de Najat El Hachmi tratam principalmente da situação das mulheres de origem marroquina que migram para a Espanha. Na condição de sujeitos interculturais e híbridos, as personagens protagonistas de El Hachmi precisam recriar suas identidades a todo instante. Através dos elementos de diferentes culturas presentes nas narrativas e da linguagem híbrida em que as narradoras contam suas histórias, é possível perceber um

¹ Mestre em Literatura Comparada pela UFRGS. Doutoranda em Teoria, Crítica e Comparatismo no PPGLT UFRGS. E-mail: <lucianesalves@gmail.com>.

processo de desfronteirização, como propõe Ottmar Ette (2015), onde se torna difícil definir o que é estrangeiro e o que é próprio, subvertendo as diferentes fronteiras que se apresentam a estes sujeitos: territórios, culturas, gênero e racismo. Neste trabalho, que integra meu projeto de tese “**Mulheres migrantes na literatura contemporânea**”, analiso a configuração de gênero e identidade das personagens mulheres nas obras *La filla estrangera* (2015) e *L'últim patriarca* (2008), com o intuito de mostrar que o deslocamento pode permitir a existência de espaço de fala e de representação das mulheres migrantes, personagens e escritoras, que apontam para a reconfiguração do cânone tradicional e das fronteiras de todo tipo estabelecidas através de culturas nacionalistas e patriarcais. A partir das ideias de desfronteirização e de escrita em movimento, de Ottmar Ette (2015; 2008), é possível perceber a complexidade deste tipo de texto em cenários culturais ainda marcados por fronteiras discursivas muito fortes e as contribuições das escritas migrantes a um processo de rearticulação dos cânones nacionais. A escrita de mulheres migrantes, principalmente no caso da autora apresentada, é uma escrita em movimento e movimentadora, que desloca fronteiras físicas e culturais, e cruza os limites designados aos papéis de gênero e ao lugar de fala.

Palavras-Chave: Najat El Hachmi; Ottmar Ette; migração; gênero; identidade.

INTRODUÇÃO

Najat El Hachmi nasceu na cidade de Nador, Marrocos e migrou aos oito anos com a mãe e os irmãos para Vic, interior da comunidade autônoma da Catalunha, Espanha, para onde seu pai já havia migrado antes de ela nascer. Essa situação era comum na época, quando diversos trabalhadores se deslocaram do Marrocos à Catalunha em busca de melhores condições laborais para posteriormente levarem suas famílias.

O primeiro livro da autora, o ensaio autobiográfico *Jo també soc catalana*, publicado em 2004, conta parte deste percurso de mudança e apresenta temas que posteriormente foram aprofundados em seus textos ficcionais. No ensaio citado, Najat El Hachmi além de partir de aspectos biográficos para falar do processo de migração na região da Catalunha, pretende, principalmente, reivindicar seu espaço de pertencimento e denunciar o lugar de “eterno estrangeiro” delegado aos imigrantes.

Foi a partir da publicação do primeiro de livro de ficção, *L'últim patriarca*, de 2008, que a escritora começou a receber destaque na mídia espanhola, conquistou prêmios e elogios da crítica. *L'últim patriarca* recebeu o prêmio Ramon Llull, o mais importante das letras catalãs, o que é bastante significativo ao considerarmos que se trata de uma autora migrante em uma região marcada pelo nacionalismo separatista, em um país onde o racismo sofrido pelos sujeitos de origem árabe se mantém muito forte.

Além do grande valor literário de seus textos, o que por si seria motivo de seu reconhecimento no meio editorial, é importante destacar o contexto em que se insere a autora por reconhecermos que a formação de um cânone e a escolha pelo lançamento de determinadas obras, em grande parte da historiografia literária, levou mais em conta os valores políticos de autores e temas que a qualidade dos textos, principalmente quando se trata de autorias femininas, de sujeitos não brancos e culturalmente fora do eixo europeu/ocidental.

No contexto espanhol, especificamente, é preciso lembrar que a tensão entre árabes e os que hoje são denominados espanhóis remonta há muitos séculos. A região que hoje compõe politicamente a Espanha foi ocupada por árabes durante sete séculos (entre 711 e 1492), e somente em 1492, com a conquista de Granada, última região de Al-Ándalus, os reis católicos conseguiram a unificação do território. A presença árabe na cultura, nas artes e até mesmo no idioma espanhol ainda é bastante perceptível e na mesma intensidade se manteve o discurso de rechaço e preconceito.

Há marcas fortes de racismo e predominância do machismo nos meios culturais aos quais nos referimos, o que intensifica a força de grupos contrários aos processos de migração de sujeitos africanos aos países europeus. Esses elementos tornam ainda mais emblemático o reconhecimento da escrita e a presença de Najat El Hachmi, que desenvolve sua escrita em e sobre este cenário, assim

como de outras autoras migrantes, no meio literário. É possível perceber força política nestes textos, marcados pela presença da temática migrante. Novos nomes ocupam o cânone contemporâneo e simbolizam uma ruptura com os modelos tradicionais (autores homens, brancos, europeus, etc).

Outra situação importante na trajetória de Najat El Hachmi é o fato de seu nome figurar na recente coletânea *Women Writers in Catalan*, obra-catálogo que pretende apresentar ao público anglófono as 50 principais autoras catalãs contemporâneas, além de dez autoras clássicas. Toda a obra de El Hachmi foi originalmente publicada em catalão, e a própria escritora comentou em entrevistas, que seria impossível fazê-lo diferente, pois esse é o idioma em que pensa, sente e se expressa melhor.

Embora suas obras não sejam biográficas, apresentam sem dúvida elementos de sua vivência enquanto mulher migrante, principalmente no que se refere à visão estereotipada com que são vistos os estrangeiros/imigrantes nos países ocidentais. Em seus romances, a autora mostra de maneira aprofundada os elementos que citamos anteriormente: a situação das mulheres na sociedade de origem árabe, e sua condição como migrantes na Espanha, o racismo e a discriminação sofridos na cultura de chegada devido à origem étnica, e a opressão do fundamentalismo religioso da cultura de origem.

ESCRITA E NOVOS ESPAÇOS DE PERTENCIMENTO

Em *Jo també soc catalana* (2004), Najat El Hachmi define sua escrita como um pensamento fronteiriço, cuja função é entender duas realidades diferentes. O propósito desta escrita é a busca da felicidade entre dois mundos, uma forma de encontrar liberdade em meio às fronteiras e à fluidez do pertencimento. Este tema é trabalhado em três de seus romances: *L'últim patriarca (O último patriarca)* de 2008, *La filla estrangera (A filha estrangeira)* de 2015 e o mais recente *Mare de llet i mel (Mãe de leite e mel)* de 2018, que não analisaremos neste trabalho. Nestas narrativas as protagonistas se encontram em espaços móveis e fluidos entre elementos de uma cultura materna e de uma cultura nova da qual não se sentem totalmente pertencentes, sendo assim necessário ressignificar e recriar estes espaços.

Em *L'últim patriarca* (2008), conhecemos a história de uma narradora e seu pai, Mimoun Driouch, ambos de origem muçulmana e imigrantes na Catalunha. Mimoun é último patriarca da família, cuja tradição patriarcal será rompida através da libertação da filha. É descrito como um homem que desde a infância foi acostumado a ter seus desejos atendidos, impositivo e mimado que se torna um adulto extremamente autoritário, delegando à família regras muito cruéis que não são seguidas por ele mesmo, um sujeito contraditório e hipócrita. Chama a atenção a violência física e psicológica exercida contra a esposa, que precisa conviver com traições constantes, humilhada diante de tantas situações constrangedoras que lhe são impostas.

Tudo isso vai pouco a pouco trazendo consciência a sua filha de que este modelo social não pode mais ser seguido. Em diversas passagens fica também evidente a violência e os abusos praticados contra a narradora. Mimoun é um homem pervertido e completamente narcisista, que se realiza através do sofrimento infligido aos demais. A vingança da narradora e chave de sua liberdade se dará através da liberação sexual, tema bastante presente na obra de El Hachmi.

Inicialmente a filha mantém uma relação secreta com outro homem de mesma origem, também migrante. E após uma série de conflitos familiares, acaba conseguindo se casar com ele. No entanto, com o passar do tempo o marido acaba se transformando em uma cópia de Mimoun e a narradora, cada vez mais solitária e desiludida, percebe que este não é o ápice de sua liberdade, que sua luta pelo fim do patriarcado necessitaria um passo mais e decide deixá-lo e viver sozinha, divorciada. Mimoun, no entanto, volta a perseguir a filha, rondando sua casa e controlando sua rotina.

Disposta a soltar todas as amarras de uma tradição falida e injusta, o grande final da personagem é ter uma relação sexual com o próprio tio, e rival do pai, com as janelas abertas, sabendo que o pai a espionava. Tal humilhação, exercida pela filha, é a saída para que o pai desista de procurá-la, pois a vergonha o faria calar. No romance não vemos o desfecho, pois termina com o pai tocando o interfone, mas se supõe qual seria a continuidade.

A possível libertação da protagonista, assim como veremos no outro romance da autora, *La filla estrangera*, é encontrada no espaço de questionamento e negação de ambas as culturas, pois como defende a escritora feminista egípcia Nawal El Saadawi (2017), nenhuma das sociedades religiosas dará espaço de liberdade plena às mulheres, assim como nos sistemas capitalistas a falsa liberação corporal será a base de uma objetificação em favor do mercado. Os mecanismos de opressão e silenciamento, simbolizados, por exemplo, pelo uso do véu, não se originam nas culturas muçulmanas, como o discurso do orientalismo pretende mostrar. Segundo a autora egípcia, estes elementos são anteriores a esta cultura e já tinham o mesmo significado na tradição judaico-cristã. A escrita, nesta linha de pensamento, funciona como um “rompimento do véu”.

La filla estrangera (2015) é uma obra narrada em primeira pessoa que, assim como ocorre no início de *L'últim patriarca* e na biografia de El Hachmi, narrada em *Jo també soc catalana*, conta a história de uma jovem marroquina que migrou com a mãe para o interior da Catalunha em busca do pai que as abandonou. Não sabemos seu nome, assim como nos demais romances, o que ressalta aspecto importante da falta de identificações das personagens de El Hachmi. De certa forma, os enredos nos levam a perceber que elas, em nível subjetivo, não sabem quem são, divididas entre duas culturas, nas quais não encontram elementos sólidos de identificação.

Com quase dezenove anos, a protagonista de *La filla estrangera* se vê forçada a escolher entre seguir os costumes de sua cultura de origem ou procurar novos caminhos na Espanha. Ao aceitar casar-se com o primo marroquino, que mal conhece, suas perspectivas individuais são sufocadas em uma tentativa de aliviar o sofrimento e as preocupações que marcam a existência de sua progenitora.

A figura da mãe é um elemento muito importante na elaboração do pertencimento nas duas narrativas. Ela é a personificação da origem, das raízes e da cultura natal, e não se integra à cultura do novo país. A própria Najat El Hachmi aponta para o fato de que em um contexto migrante, o machismo e o excesso de apego aos valores tradicionais são mais marcantes. Esta situação ocorre porque a mulher passa a ser o símbolo da manutenção dos valores e da cultura, ou seja, é uma marca do pertencimento ao grupo de origem, principalmente por não existir confiança no entorno do novo local de residência.

A protagonista de *La filla estrangera*, ao contrário da mãe, não se identifica mais com o meio cultural de origem, ainda que não se sinta aceita pela cultura do país de residência. Ao voltar ao Marrocos, não reconhece aquele lugar como seu, passando a percebê-lo como espaço da terra e da língua da mãe. Por outro lado, cada passo em direção à sua incorporação ao meio cultural em que vive simboliza o afastamento da mãe, o que a preocupa e a faz recuar, mantendo-se, em parte por escolha, em um espaço de não incorporação ao contexto de residência.

Em *La filla estrangera*, é possível notar que a falta de identificações da narradora com o território natal ocasiona um excessivo apego à figura materna, uma espécie de ilusão de unidade e pertencimento a uma origem. Cada costume tradicional não adquirido pela filha, da mesma forma que a incorporação de elementos do novo local, reforça sua ideia de deslocamento e afastamento da mãe. Exemplo disso é a situação que ocorre durante uma festa com mulheres da família. Um ruído feito com a língua, muito típico da cultura, permite a reflexão sobre o seu lugar de pertencimento: *Y allí, quieta como un pasmarote ante mi propio reflejo, me sentí repentinamente forastera, incapaz de pertenecer al mismo grupo que mi madre aunque lo intentara y tratase de aprender. He aquí como un chasquido puede hacerte sentir desarraigada* (EL HACHMI, 2015, p. 121²).

Recuperando os estudos de identidade de Stuart Hall e suas próprias vivências enquanto sujeito, cuja obra tornou-se referência para os estudos das experiências de pessoas que vivem fora do seu espaço original, vemos que a situação vivida pela personagem se assemelha à experiência do teórico que foi migrante e estrangeiro na Inglaterra e nunca se sentiu totalmente identificado com o contexto social jamaicano ao qual pertencia originalmente.

A recusa e o distanciamento dos modelos culturais ocasionaram um afastamento maior de sua família e de seu país. Com o processo de migração, Stuart Hall se encontrou uma vez mais confrontado com a necessidade de renegociação da identidade. Não se identificava mais com os

² Para os romances optamos pelas versões traduzidas ao espanhol por Rosa Maria Prats, referidas ao final do texto.

padrões sociais jamaicanos, mas sabia que jamais seria um inglês. Somente com a “nova Jamaica”, que emergiu nos anos 70, pós-colonial, pós-escravocrata, Hall se sentiu à vontade para refletir de forma mais significativa sobre a situação de seu país de origem.

Mas essa Jamaica não era a mesma de sua infância, que se deu no final da era colonial, o que o levou a “negociá-la como um “estrangeiro familiar” (2008, p. 115). A respeito da Inglaterra, Hall comenta que se sentiu na mesma posição em que se encontrava diante da “nova Jamaica”: “Paradoxalmente, eu tinha a mesma relação com a Inglaterra. Tendo sido preparado pela educação colonial, eu conhecia a Inglaterra de dentro. Mas não sou nem nunca serei um inglês. Conheço intimamente os dois lugares, mas não pertencço completamente a nenhum deles.” (HALL, 2008, p. 415).

O lugar híbrido do sujeito migrante é simbolizado desde o início nos romances *L'últim patriarca* e *La filla estrangera*, através da linguagem. A tradução é destacada em diversas passagens em que a protagonista se debate entre a “língua do seu pensamento”³, que não é nomeada, e a língua da mãe, o rifeño. Idioma sem possibilidade de tradução, uma língua que *vuela por el aire y ha quedado fijada únicamente en la piel de las mujeres* (2015, p. 97).

De repente, este desajuste léxico, tan insignificante, tan banal, me ha hecho recordar cuán lejos estoy de ella, de su mundo, de su manera de ver y entender las cosas. Por más que traduzca, por más que intente verter las palabras de una lengua a otra, nunca lo conseguiré, siempre habrá diferencias. Pese a ello, traducir continúa siendo una distracción dulce, una forma tangible al menos, de desear llevar a cabo este acercamiento de nuestras realidades, que me ha sido útil desde que vinimos aquí. (EL HACHMI, 2015, p. 18)

O desajuste léxico simboliza outros desajustes: cultural, de pertencimento, geracional, etc. A consciência de uma singularidade linguística ocasiona o sentimento de distância e incapacidade de ser compreendida. Sua expressão de linguagem não é a da suposta origem e está longe de ser a do local onde se encontra. É apresentada como uma identidade fronteiriça, marcada inclusive no espaço íntimo, que inicialmente leva a narradora a um sentimento de solidão.

Solo con alguien que fuese como yo, alguien que también tuviera una madre como la mía y hubiese aprendido esta lengua que nos es extranjera y la hubiera interiorizado, como yo, hasta el punto de que se hubiera convertido en la lengua principal de sus pensamientos, solo con alguien así podría hablar como yo me hablo a veces, mezclando las dos lenguas. (EL HACHMI, 2015, p. 25-26)

No entanto, essa linguagem, ao ser transposta para a escrita, cria um espaço novo onde a personagem pode expressar-se e criar um mundo seu, que não é a mera mistura de idiomas, que se coloca “entre” lugares e sim um lugar novo que ultrapassa as limitações culturais e idiomáticas, falaciosamente tidas como fixas e imutáveis. Não entendo a linguagem do romance como misturas de idiomas, que não é nem um nem outro, mas como a língua mesma deste sujeito, que é única, mas reconhecível como linguagem legitimada pela escrita.

A hibridez de elementos lexicais forma uma nova linguagem, única em sua forma e única como possibilidade de comunicação desse pensamento. A língua da personagem em sua forma não é nem o catalão nem o rifeño, mas um elemento novo, é a sua língua (e talvez a de alguém que seja como ela, como vemos na citação anterior). A narrativa que traz estes múltiplos elementos lexicais e que se propõe a comunicar um pensamento igualmente múltiplo, funciona como elemento desfronteirizante, elimina as fronteiras e se mostra como positiva em sua hibridez.

No pensamento colonial, foi reforçada a ideia do mestiço como perda, o que não é nem um nem outro, no entanto o mestiço, o crioulo, é elemento de riqueza, a formação do novo a partir da união entre elementos aparentemente díspares. As narradoras de Najat El Hachmi não tentam

³ Segundo Najat El Hachmi, o fato de não mencionar a língua como catalão (idioma em que é escrito originalmente o romance) se deve ao caráter extremamente político que isto implica no contexto espanhol, com as discussões sobre a separação da região, tema que ela não pretendia discutir neste texto. Em *L'últim patriarca* o idioma e o local são mencionados, entre outras citações, quando a narradora passa grande parte do tempo lendo palavras do dicionário catalão. Durante o trabalho discutiremos mais profundamente a questão linguística na obra de El Hachmi.

comunicar-se com a língua do outro, o que seria artificial e incompleto, ao contrário, preferem deixar as lacunas ao leitor que desconheça os termos trazidos por ela. A falta fica para o outro, sua fala é completa e honesta com seu pensamento.

A tensão entre os elementos culturais conflitivos é elemento bastante presente na narrativa. Ao decidir inicialmente seguir a tradição familiar, casando-se com o primo, a narradora de *La filla estrangera* se sente constrangida e com medo de ser malvista ou perder seu emprego, já que muitas vezes havia escutado comentários preconceituosos sobre outras mulheres árabes que passaram pela mesma experiência vivendo na Espanha. Nesta situação, torna-se evidente o lugar que cabe à sua cultura dentro do cenário europeu, no qual ela é “apenas mais uma marroquina”. A exclusão do árabe, o racismo, a falta de melhores oportunidades, assim como a frequente marcação da estranheza, mostram que, apesar do tempo, não ocorre uma verdadeira incorporação do imigrante ao meio cultural:

Aunque, bien pensado, en esta ciudad es poco probable que una marroquí pase desapercibida, porque su sola presencia, con la cabeza cubierta y los ropajes largos, ya llama la atención de quienes han vivido aquí toda la vida y no entienden esta repentina presencia de forasteros. (EL HACHMI, 2015, p. 140)

Além disso, as duas narrativas trazidas neste trabalho ressaltam a questão geracional, a diferença entre os que migram adultos e os que vão com a família ainda na infância e adolescência, pois os últimos, apesar do racismo e das dificuldades, têm melhores oportunidades de aprender outro idioma e expressar-se na fronteira entre duas culturas, algo que é negado, principalmente, às mulheres mais velhas, cuja barreira idiomática as coloca em lugar ainda mais marginalizado, como exiladas no meio cultural. Não existe acolhimento aos sujeitos que supostamente não se adaptam à cultura de chegada. A adaptação na realidade não passa de uma domesticação, na qual um trabalho árduo para perda dos elementos de origem deveria ser feito. Como aponta Eric Landowski em **Presenças do outro** (2002):

Assimilador, o grupo dominante não rejeita ninguém, e se pretende ao contrário, por princípio, generoso, acolhedor, aberto para o que vem de fora. Porém, ao mesmo tempo, toda diferença de comportamento um pouco marcada, pela qual o estrangeiro trai sua proveniência, parece, para ele, extravagância despida de razão. (LANDOWSKI, 2002, p. 6)

No caso de *La filla estrangera*, há uma discussão interessante a respeito do tema quando a personagem questiona as diferentes posições relacionadas ao uso do véu. Ao negar-se a usar o véu, aponta para o fato de que ela já faz parte de uma cultura diferente e que seu uso não deveria mudar a imagem que sua família tem dela, não deveria torná-la uma pessoa diferente. Por outro lado, ao decidir usá-lo para agradar a mãe, que chega a ponto de adoecer devido à preocupação com a rebeldia da filha, a protagonista se torna mais consciente de sua não incorporação ao meio social europeu, pois se identifica com a colega de trabalho que foi demitida por decidir usá-lo. Neste sentido, o não uso do adereço é igualmente uma marca de opressão por parte da sociedade europeia, pois simboliza o racismo e a intolerância em relação a uma cultura diferente.

Para a narradora de *La filla estrangera*, tais conflitos percebidos por ela nos dois contextos culturais em que está inserida, passam a atormentá-la de tal modo que a levam ao nível da loucura. Ao perceber que em ambos os meios culturais existem opressão e exclusão, ela passa a não ver saída e sucumbe a um ataque nervoso após recorrer a antidepressivos, na esperança de aplacar um impasse impossível de ser resolvido. Sua decisão final pela fuga e a mudança a uma cidade grande não simbolizam um “final feliz”, pois o contexto social não parece apresentar saídas reais para o drama da personagem. Não ocorre o encontro com a “felicidade entre dois mundos”.

Nos principais caminhos sugeridos pela narrativa ainda existe a falta de afeto e de acolhimento, faltando elementos que sugiram a real incorporação deste sujeito, que até o final da obra, segue em busca de lugares de aceitação. O rompimento com a mãe poderia sinalizar o primeiro passo de encontro com um espaço próprio; no entanto, ao abandonar também o filho que tem depois

de algum tempo casada, como forma de consolo para a solidão da mãe, a personagem parece mostrar que de qualquer modo sua liberdade precisou ser financiada com uma parte de si mesma.

A ESCRITA COMO ESPAÇO DE RUPTURA — DESFRONTEIRIZAÇÃO

O teórico e comparatista alemão Ottmar Ette apresenta em seu ensaio **Migração** (2015) a ideia de um espaço desfrontereizante, que define diferentes posicionamentos possíveis em um contexto cultural e literário migrante. Quando analisa a escrita de José F. A. Oliver, Ette identifica nesta escrita elementos semelhantes aos que podemos encontrar na obra de Najat El Hachmi, especialmente quando consideramos o reconhecimento dado a sua obra. Segundo Ette, “a oscilação entre estrangeiro e próximo, entre língua (estrangeira) e territorialidade (próxima) torna-se um processo inconcluso, desequilibrado e com isso ao mesmo tempo desfrontereizado, no qual o estrangeiro não é consumido pelo próprio, não é suprimido, mas elevado como um tesouro” (ETTE, 2015, p. 253).

A tentativa de rompimento com as oposições binárias oriente/ocidente, nas quais o discurso do orientalismo coloca o primeiro como opressor e bárbaro e o segundo como libertador e civilizado, pode ser analisada na escritura da autora como um espaço desfrontereizante entre estas culturas, marcado por uma escrita que questiona estes modelos. Partindo de outra ideia de Ottmar Ette, desenvolvida em *Literatura en movimiento* (2008), podemos considerar a escrita de Najat El Hachmi como um tipo de escrita em movimento. De acordo com o teórico, este termo se refere a textos literários *que desacatan o subvierten las fronteras establecidas* (2008, p. 67), uma dinâmica de escrita que ultrapassa fronteiras em diversos níveis e contextos e que *debe representar a través de su propia dinámica un mundo en movimiento* (2008, p. 67).

A escrita migrante de mulheres, principalmente no caso da autora apresentada, pode ser subversiva tanto pela formação identitária da personagem protagonista como pelo espaço em movimento nos (e movimentador dos) cânones que se estabelecem. Trata-se de uma escrita questionadora dos espaços culturais fixos, através dos diferentes deslocamentos que apresentam, incluída a linguagem. Nesta dinâmica, autora e personagens, ao cruzarem fronteiras físicas e culturais, também cruzam os limites designados aos papéis de gênero e ao lugar de fala.

Esta mesma problemática pode ser relacionada ao lugar da literatura migrante nos sistemas literários, principal tema desenvolvido nos estudos de Ottmar Ette. A partir das ideias de desfrontereização e de escrita em movimento, é possível perceber a complexidade deste tipo de texto em cenários culturais ainda marcados por fronteiras discursivas muito fortes e as contribuições das escritas migrantes a um processo de rearticulação dos cânones e da própria ideia de nação. Para Ette, a escrita migrante não está fora das literaturas nacionais, faz parte dos sistemas literários tanto nacionais como mundiais, ocupando um lugar móvel dentro deles, que permite que estas categorias sejam repensadas e expandidas.

A literatura de migração não é um anexo ou um apêndice, mas sim uma parte integrante da literatura de um dado local, de um país ou de uma região, que se diferencia funcionalmente — e não apenas tematicamente — mas que não pode ser excluída como uma categoria separada e, com isso, descartada (2015, p. 248). O autor questiona as classificações “literatura estrangeira” ou “literatura de migração” e aponta o perigo de que apenas se tolere o outro, mas não se respeite ou incorpore a diferença, marcando a outridade como forma de proteção do próprio. Ette defende que o espaço nacional seja “reespacializado” em um contexto de movimento que permita uma visão de literatura vetorizada, capaz de estabelecer novas ligações por meio de movimentos migratórios em diferentes planos, transportando conhecimentos transculturais que se relacionam com as condições do cenário geopolítico e cultural, num desdobrar de escritas e narrativas específicas e dinâmicas.

Uma literatura vetorizada não é, porém, ilimitada e tampouco é ilimitado o respectivo campo literário ligado a ela, o qual ainda é prioritariamente conduzido pelas instituições nacionalmente operantes. Com a crise e a dissolução dos espaços nacionais e nacional-culturais supostamente homogêneos, multiplicam-se ainda mais as fronteiras. Elas, porém, não são mais vistas como inatingíveis ou, no melhor dos casos, ultrapassadas na consciência de uma identidade “própria” e estável, mas sim marcadas em sua diversidade (2015, p. 248).

No entanto, é importante que se considere que esta vetorização apontada por Ette tem como ponto de partida a Europa e sua relação com outras culturas. A marcação do lugar de fala é necessária para que de fato exista a inserção de outras vozes nos discursos literários e permita pensar em outros pontos de partida destes discursos e caminhos de vetorização da literatura. Ao considerarmos que Najat El Hachmi tem suas origens no Marrocos, a inversão de perspectiva torna possível pensar de que forma os discursos e as narrativas literárias africanas, e principalmente a escrita de mulheres, se vetorizam em direção à Europa, dialogando com outras formações discursivas e culturais e que mudanças e perspectivas isso pode gerar nos sistemas literários aos quais pertencem ou se aproximam.

O processo e importância da escrita de literatura estão muito presentes nas obras de Najat El Hachmi. Em *L'últim patriarca* a protagonista refere a literatura como um lugar de refúgio e pertencimento, é através das leituras que ela se repensa enquanto sujeito e tem a sensação de encontrar possibilidades, é na leitura do dicionário, que vai acompanhando todos os capítulos da obra, que ela se distancia do mundo de opressão de sua casa, e a cada palavra lida um novo avanço. Por outro lado, a escrita no caderno que a narradora de *La filla estrangera* sempre levava consigo parece ser o único lugar onde a protagonista pode revelar-se como um sujeito completo, com todas suas contradições e conflitos, sem o julgamento e a ambivalência de sua vida social.

A escrita se torna o lugar mais genuíno do eu, o espaço de pertencimento não encontrado no meio externo. O ato de escrever pode ser pensado simbolicamente como o “rompimento do véu”, pois ainda que se trate de um texto íntimo, descobre-se ao final que essas anotações formam justamente a narrativa que estamos lendo. O texto também é um espaço de inscrição, que subverte o silenciamento até então designado ao sujeito que não encontrava caminhos para expressar-se. A escrita é libertadora.

A obra **Orientalismo**, de Edward Said (2007), apresenta uma reflexão importante para esta discussão. Ao pensarmos na análise que o autor palestino faz da obra de Flaubert, é possível perceber o silenciamento das mulheres pelo patriarcado e a importância da recuperação do lugar de fala pela escrita de mulheres migrantes, um espaço não somente negado pelo homem branco, mas também pelo homem da cultura de origem. A possibilidade de expressão aparece justamente em um espaço fronteiro, em um lugar outro, que é a escrita, e que procura romper com os padrões discursivos binários e excludentes.

Na introdução da coletânea **Tendências e Impasses**, Heloísa Buarque de Hollanda já apontava para o fato de que Said, em *Orientalismo*, “ao examinar a forma como são constituídos, na perspectiva ocidental, os discursos e as interpretações sobre o Oriente, reconhece explicitamente que está lidando com questões idênticas àquelas propostas pelas tendências atuais dos estudos feministas” (1994, p. 8). O principal ponto destacado pela autora em sua leitura da obra de Said é o fato de que

os estudos feministas, assim como os estudos étnicos e anti-imperialistas, promovem um deslocamento radical de perspectiva ao assumirem como ponto de partida de suas análises o direito de grupos marginalizados de falar e representar-se nos domínios políticos e intelectuais que normalmente os excluem, usurpam suas funções de significado e representação e falseiam suas realidades históricas. (HOLLANDA, 1994, p. 8)

Said afirma que quando Flaubert descreve uma realidade “tipicamente oriental” através da figura da cortesã egípcia, ele um homem branco europeu que fala por ela, é negado à mulher “oriental” o direito de autoexpressão: “Ele era estrangeiro, relativamente rico, do sexo masculino, e esses eram fatos históricos de dominação que lhe permitiram não apenas possuir fisicamente Kuchuk Hanem, mas falar por ela e contar a seus leitores de que maneira ela era ‘tipicamente oriental’” (SAID, 2007, p. 33).

Podemos pensar que este espaço é recuperado na escrita contemporânea, que apresenta grande número de personagens mulheres protagonistas e/ou narradoras de suas histórias. Estas narradoras/protagonistas muitas vezes também são porta-vozes das histórias de outras mulheres que ganham importância nas narrativas. Ao trazer estas outras histórias, as obras apresentam maior número de modelos identitários que acabam por romper com as descrições estereotipadas das

mulheres figuradas nas narrativas escritas por homens e que protagonizam grande parte da historiografia literária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos apresentar um panorama da obra de Najat El Hachmi, que entre outros temas, nos leva a refletir sobre a problemática da migração de mulheres no cenário contemporâneo e a produção literária delas nesse espaço muitas vezes indefinido. As narrativas construídas em consequência de tais deslocamentos de pessoas, como vemos atualmente, trazem em si elementos novos que marcarão esse processo.

A produção artística de Najat El Hachmi apresenta aspectos singulares, constrói uma narrativa de caráter estético-crítico que ultrapassa categorias e conceitos determinados por disciplinas e ou linguagens específicas, confrontando questões sociais, políticas, religiosas, linguísticas e, especialmente, de gênero, na sua obra.

Tem-se, portanto, em El Hachmi, uma clara reflexão crítica sobre a literatura contemporânea, que apresenta como pano de fundo o contexto migratório da mulher norte-africana, especificamente do Marrocos para a Comunidade Autônoma da Catalunha. Além disso, sua obra traz à discussão justamente a “vida entre dois mundos”, abordando os problemas que enfrenta uma mulher migrante que se desloca do Marrocos para a Espanha e lá pretende iniciar uma vida e que em algum momento irá inscrever essa experiência através de um texto, que será um espaço de ruptura e libertação.

REFERÊNCIAS

- CHEN, K-H. A formação de um intelectual diaspórico: uma entrevista com Stuart Hall. *In*: SOVIK, L. (org.). **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG/UNESCO, 2003, p. 407-433.
- EL HACHMI, N. ***Siempre han hablado por nosotras***. Barcelona: Planeta, 2019. Tradução de Ana Ciurans. [recurso digital – EPUB]
- EL HACHMI, N. ***Madres de leche y miel***. Tradução de Rosa María Prats. Barcelona: Planeta, 2018. Versão e-book.
- EL HACHMI, N. ***La hija extranjera***. Tradução de Rosa María Prats. Barcelona: Planeta, 2015.
- EL HACHMI, N. ***El último patriarca***. Tradução de Rosa María Prats. Barcelona: Planeta, 2008.
- EL SAADAWI, N. ***La cara oculta de Eva***. Tradução de María Luisa Fuentes. Madrid: Kailas Editorial, 2017. [versão e-book]
- ETTE, O. **EscreverEntreMundos: Literaturas sem morada fixa**. Tradução de Rosani Umbach, Dionei Mathias e Teruco Arimoto Spengler. Curitiba: UFPR, 2018.
- ETTE, O. ***Literatura en movimiento***. Tradução de Rosa Maria S. de Maihold. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- ETTE, O. **SaberSobreviver: a (o)missão da filologia**. Tradução de Paulo Soethe e Rosani Umbach. Curitiba: UFPR, 2015.
- HALL, S. **Da diáspora. Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG/ UNESCO, 2003.
- HOLLANDA, H. B. de. (org.). **Tendências e impasses - o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LANDOWSKI, E. **Presenças do outro**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SAID, E. W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

**UNINDO NAÇÕES,
DESFAZENDO FRONTEIRAS:
MIGRAÇÃO, MEMÓRIA E
PERTENCIMENTO EM
A IMENSIDÃO ÍNTIMA DOS
CARNEIROS, DE MARCELO
MALUF**

*Uniting nations, breaking borders:
migration, memory and belonging in A
imensidão Íntima dos Carneiros, de
Marcelo Maluf*

Mirvana Luz Teixeira¹

*É sempre mais difícil
Ancorar um navio no espaço*
Ana Cristina César, **Cenas de Abril** (1979)

Abstract: *According to Benedict Anderson (2008), the concept of nation was long associated to that of sovereignty, in a way that individuals belonging to a certain nation not only died, but also killed for it to maintain its sovereignty. Still according to the author, this concept has built such strong connections to human life, leading to the justification of several historical fatalities, and, in this context, having, for a long time, the actions of men molded by the hegemony of their lands. Nowadays, however, the “imagined community” designed by Anderson, meeting the authors theory, becomes more illusory given that the diverse motions which move peoples — migrations, exiles, diasporas — are, in the XX and XXI centuries, increasingly recurring. The migration of a Lebanese family to Brazil early in the XX century gives start to the plot of the romance analyzed in this study. In **A imensidão íntima dos carneiros**, by Marcelo Maluf, one sees a subject seeking exile from his homeland due to the murder of his brothers. The religious persecution which overtook Abid and Rafiq’s lives brought Assaad Simão Maluf to Brazil and parted him, not only from his homeland, but also his origins, his language and self-identification to Lebanon. The construction of this character’s identity went through the denial of his nation, the exclusion of all references to his past, and into a long-failed attempt to belong to Brazilian lands. In the romance, this belonging happens first when the character, by writing a memoir, untangles his past and understands his family trauma. Hence, the goal with this study is to understand how the concept of nation, as written by Anderson, exists in the selected romance. Both Lebanon and Brazil exist in Assaad, but the character had to go through a long trajectory so that both nations fit himself and integrated his identity. To travel this route, I will first use the work of Sigmund Freud (1916-1917), with the intent of conceptualizing trauma, and realizing its implications in Assaad’s life. The writing of memoirs seems to be essential for the character to find the link between the two countries in which he has lived, and, as a way to study this relation, I will use the studies of Aleida Assmann (2011). Finally, with the intent of analyzing migration, identity and belonging, Edward Said (2003), Julia Kristeva (1994) and Stuart Hall (2006) will add to the theoretical support of this study.*

¹ Graduada em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestranda em Literatura Brasileira no Programa de Pós Graduação UFRGS (CAPES 7). E-mail: <mir.vanateixeira@gmail.com>.

Key-words: *writing; identity; migration; nation; belonging.*

Resumo: Segundo Benedict Anderson (2008), a ideia de nação esteve associada, por muito tempo, ao conceito de soberania, fazendo com que os sujeitos pertencentes à determinada nação não somente morressem por ela, mas também matassem para manter sua supremacia. Ainda segundo o autor, esse conceito enraizou-se tão fortemente à vida humana que diversas fatalidades históricas se tornaram por ele justificadas, e, nesse contexto, a hegemonia de um território moveu as ações dos homens ao longo do tempo. Hodiernamente, todavia, a “comunidade imaginada” conceituada por Anderson torna-se, indo ao encontro da teoria do autor, cada vez mais ilusória, posto que os diversos trânsitos que movimentam os povos - migrações, exílios, diásporas - estão, nos séculos XX e XXI, cada vez mais recorrentes. A migração de uma família libanesa para o Brasil, no início do século XX, foi o que deu início à história do romance aqui selecionado. Em **A imensidão íntima dos carneiros**, do autor Marcelo Maluf, vemos um sujeito exilar-se de sua terra natal em decorrência do assassinato dos irmãos, no período da Guerra Civil Libanesa. A perseguição religiosa que tomou a vida de Adib e Rafiq trouxe o personagem Assaad Simão Maluf ao Brasil, e o afastou não somente de sua terra, mas também de sua origem, de sua língua, de sua identificação com o Líbano. A construção identitária do personagem, nesse âmbito, passou pela negação da nação de origem, da exclusão de todas as referências do passado, para uma tentativa - por muitos anos falha - de pertencimento em terras brasileiras. Esse pertencimento só ocorreu, no romance, quando o personagem, por meio da escrita em um caderno de memórias, elaborou seu passado e compreendeu o trauma familiar. Assim, o objetivo desse trabalho é perceber como a ideia de nação, conceituada por Anderson, existe no romance selecionado. Líbano e Brasil estão em Assaad, porém o personagem precisou percorrer uma longa trajetória para que ambas nações coubessem em si e integrassem sua identidade. Para depreender esse percurso, utilizarei, em um primeiro momento, o trabalho de Sigmund Freud (1916-1917), com a intenção de conceituar trauma e perceber as implicações que esse tem na vida de Assaad. A escrita da memória parece ser essencial para que o personagem encontre o elo entre os dois países em que viveu e, para analisar essa relação, utilizarei os estudos de Aleida Assmann (2011). Por fim, em vista de analisar os conceitos de migrância, identidade e pertencimento, Edward Said (2003), Julia Kristeva (1994), Stuart Hall (2006) complementarão a base teórica do trabalho aqui proposto.

Palavras-Chave: escrita; identidade; migração; nação; pertencimento.

INTRODUÇÃO

Benedict Anderson, em sua tradicional obra **Comunidades Imaginadas**, explica as origens do nacionalismo e sua importância para a organização das sociedades como as entendemos hoje. Segundo o autor, a idealização de uma nação despertou em sujeitos de todo mundo a ideia de pertencimento a um local próprio, em que a identificação social ocorre de maneira que, mesmo afastados por quilômetros, esses sujeitos considerem determinado espaço entre fronteiras seu lar. Ainda que os conceitos de nação, nacionalidade e nacionalismo, de acordo com Anderson, tenham se provado ser de “dificílima definição” (ANDERSON, 2008, p. 28), todos eles parecem unir a concepção imaginada de um lugar comum onde o pertencimento é possível. Nesse sentido, a imaginação desses conceitos serviu como motivação de guerras e conflitos, que seguidamente se definem “em termos nacionais” (ANDERSON, 2008, p. 27). Isso, que o autor chama de anomalia do nacionalismo, portanto, faz com que, até a atualidade, estejamos, muitas vezes, dispostos a matar e morrer por um território que vemos como nosso, uma vez que reconhecemos nesse características com as quais nos identificamos e pessoas pelas quais temos um sentimento de fraternidade. Entretanto, essa nação é *imaginada* “porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva de comunhão entre eles” (ANDERSON, 2008, p. 32). Assim, atualmente, a memória de muitos traumas históricos — como as ditaduras militares, as guerras civis,

as grandes guerras mundiais — está imbricada na sociedade contemporânea. Ao considerarmos que esses traumas, muitas vezes, movimentaram grandes massas de pessoas, que, como exilados, migrantes, expatriados, deixaram seus lares para construir a vida possível em outro local, a ideia de nação está em constante reformulação.

O romance selecionado para tratar dessa temática, **A imensidão íntima dos carneiros**, foi lançado em 2015, pelo autor paulista Marcelo Maluf. Nesta narrativa, vemos a recuperação de um trauma familiar que resultou no exílio do personagem Assaad Maluf. No início do século XX, quando vivia no Líbano com sua família, ele viveu em um regime autoritário que marcou a história do país. Com 10 anos de idade, Assaad viu seus dois irmãos, Adib e Rafiq, serem mortos por soldados turcos — como os intitula no romance — por sua família ser cristã durante a regência do Império Otomano, de religião muçulmana. A pequena cidade onde morava, Zahle — majoritariamente formada por famílias cristãs —, era constantemente alvo da perseguição religiosa dos soldados do império, que eram comandados, em nome de sua nação, a fazer aquilo que fosse preciso para manter a soberania dessa. O brutal assassinato dos irmãos fez com que os pais de Assaad o enviassem para o Brasil junto com outros libaneses que, nesse período, migravam em busca de condições melhores de vida — seja por conta da repressão que sofriam, seja por conta das condições econômicas do Líbano. Assim, ainda na infância, Assaad, mesmo que não tenha sido pessoalmente perseguido, vive como um exilado, posto que não pode retornar ao seu país natal onde estão todas as instâncias que ele tinha como fixas até então — não somente sua família e seus amigos são deixados para trás, mas também sua língua, seus costumes, sua forma de viver. Ao chegar no Brasil, uma relação conflituosa se estabelece com sua nação anterior: já que esta — ou aqueles que a governavam e, portanto, a representavam — negou a ele uma possibilidade de futuro, o personagem decide abdicar do Líbano e viver sem contar à sua família o crime que presenciou e o trauma que vivenciou. O esquecimento e a lembrança da terra natal, pois, estabelecem um conflito na vida do personagem. Seguindo essa lógica, vemos em **Comunidades Imaginadas**, quando Anderson utiliza uma citação de Ernest Renan², que uma nação, para ser fundada, precisa ser formada por elementos em comum entre aqueles que a integram, mas também por esquecimentos coletivos. Sendo assim, os traumas históricos, como aquele que Assaad viveu, muitas vezes devem ser esquecidos para que a ideia de nação se forme. Esse personagem, particularmente, precisa, entretanto, elaborar esse trauma para que o Líbano, novamente, faça sentido para ele como local de pertencimento. Após uma vida inteira de esquecimento, Assaad se propõe a lembrar: em um caderno, narra aquilo que viveu e, ao fim do romance, consegue desfazer as fronteiras rígidas que estabeleceu e sentir-se pertencente não só ao Brasil — como tentou fazer durante toda sua vida adulta — mas também ao Líbano, país pelo qual tinha grande afeto e com o qual nunca deixou de se identificar em muitos aspectos. Para dar conta dessa temática, em um primeiro momento, a análise contemplará o trauma fundacional do romance, o sentimento de exílio em terra brasileira e a tentativa de esquecimento da terra natal. Em um segundo momento, o estudo se voltará à utilização da escrita como forma de buscar o pertencimento e desfazer a ideia fixa de uma nação possível. De acordo com Anderson (2008, p. 38), os estados nacionais são novos e também históricos, uma vez que um passado imemorial sempre se soma a expressão política do presente. Desse modo, a perspectiva individual de Assaad sobre sua nação acaba por extrapolar essa individualidade e representa, muito bem, como o conceito de nação está contido nas vivências de um sujeito, uma vez que ele precisa de uma vida quase inteira para desfazer as fronteiras estabelecidas e unir as nações que, afetivamente, já coexistiam em si.

EXÍLIO, TRAUMA E ESQUECIMENTO

Lilia Schwarcz, professora da Universidade de São Paulo, intitula seu prefácio à edição de **Comunidades Imaginadas**³ “Imaginar é difícil (porém necessário)”, e, como o título sugere, ela demonstra a necessidade de imaginarmos nações que nos são próprias. Segundo a autora, “não há

² Ernest Renan, “*Qu’est-ce qu’une nation ?*” (1882).

³ São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

evento social que seja imune à história” (SCHWARCZ, 2008, p. 10), e essa história, seguindo a visão de Anderson, está marcada “por algumas lembranças e muitos esquecimentos” (SCHWARCZ, 2008, p. 10). A verdade é que, como propõe Schwarz em sua apresentação, as nações não são somente algo fixo que existe no mundo de maneira neutra — elas são, constantemente, desejadas e até mesmo planejadas pelos sujeitos. As nações são imaginadas não somente por conta de governantes que sabem o poder do sentimento decorrente dessa imaginação, mas também porque os cidadãos do mundo almejam ter um lugar ao qual podem se considerar integrantes:

Mais do que inventadas, nações são “imaginadas”, no sentido de que fazem sentido para a “alma” e constituem objetos de desejo e projeções. Benedict Anderson mostra como o nacionalismo, ao contrário do modelo marxista, que privilegia a esfera da “emissão” e entende a política como exercício exclusivo dos mandatários e poderosos, possui uma legitimidade emocional profunda. (SCHWARCZ, 2008, p. 10)

Como se vê, os sujeitos tendem a despender uma boa quantidade emocional em imaginar a nação e também em sentir-se a ela pertencente. Nesse sentido, uma vez que uma nação constitui-se como um objeto de desejo, quando as expectativas que se tem em relação a ela são quebradas, uma forte ruptura ocorre. No romance de Maluf, pode-se conceber que é justamente isso o que ocorre. O assassinato dos irmãos do personagem Assaad é narrado como se ocorresse de maneira gratuita, uma vez que os soldados impõem que os meninos fossem lutar com eles pelo império, e o pai desses aceita a condição. Todavia, mesmo após a submissão paterna, os representantes do império tomam outra decisão:

Mas naquele dia talvez os soldados estivessem fartos do jeito tedioso de nossa aldeia e mesmo sem motivo penduraram Rafiq e Adib na árvore. Lembro-me de ouvir os berros dos meus irmãos sendo levados para o alto do carvalho, iguais aos berros dos carneiros que fizeram coro com eles. Os olhos de terror de Rafiq e as lágrimas compassivas de Adib. A mãe encolheu-se ao pé da árvore, ficara miúda, engasgava. Eu avancei sobre um soldado que com apenas uma das mãos agarrou-me pelos cabelos e me lançou ao chão e me chutou. (MALUF, 2015, p. 93)

A gratuidade do crime e a crueldade do ato ficam evidentes. Ao atentarem contra crianças, os soldados negaram àquela família uma possibilidade de futuro. A decisão de enviar Assaad ao Brasil decorre do ato de brutalidade daqueles que, de certo modo, comandavam o país — “‘Você deve ir embora’. E juntou as mãos de maneira tensa. ‘Nossa vida desmoronou, meu filho. Temos amigos que viajaram para o Brasil.’ [...] ‘Assaad terá sorte. Afinal, Deus o escolheu para ficar conosco. Ele deve seguir adiante, honrar a família’” (MALUF, 2015, p. 96). É importante perceber, pois, que deixar o Líbano não significa somente deixar um local, mas sim abandonar toda a cultura a que estava acostumado. Portanto, há uma quebra com a terra natal, uma vez que para ela não é mais possível retornar, mas, mais do que isso, há uma rejeição por parte do garoto em relação a ela. Se aqueles que governam o país e, nesse sentido, o representam são capazes de tamanha violência, como aceitar aquilo que os soldados dizem simbolizar? Assim, é possível afirmar que, no país sul-americano, Assaad sente-se como um exilado. Maria José Queiroz (1998, p. 22), em seu texto **Os males da ausência, ou a literatura do exílio**, observa que uma das características mais marcantes do exílio é a impossibilidade de retorno ao país de origem. Ainda de acordo com a autora, “todos os exílios configuram uma ideologia” (QUEIROZ, 1998, p. 29), que pode ser, por sua vez, religiosa, econômica, social ou política. Assim sendo, mesmo que cada exílio se defina em um contexto específico, todos eles são, de acordo com Denise Rollemberg (1999, p. 24), “fruto da exclusão, da negação, da dominação, da anulação, da intolerância”. Isto é, a dominação religiosa do Império Turco Otomano expulsa o garoto, assim como muitos outros libaneses, de sua casa. O banimento, ainda que, nesse caso, tenha partido da decisão dos pais, foi necessário, uma vez que, vivendo no Líbano, Assaad teria seu destino traçado: ou teria de se aliar aos soldados do império e cometer os crimes que esses, seguidamente, cometiam, ou sofreria as consequências da negativa. Há, com isso, uma desconstrução do imaginário de casa construído pelo personagem, posto que o imaginário que, ao longo da vida,

havia construído em relação ao Líbano, foi desfeito. Por conta disso, Assaad busca, no Brasil, negar a nação anterior e decide não passar aos filhos sua herança libanesa:

Por todos os filhos, Assaad temia. Por isso não lhes ensinou o árabe, amaldiçoou o Líbano e não lhes contou de sua infância, nem de como Rafiq e Adib foram mortos. Assaad dizia sempre que havia renascido para o mundo dentro do navio cheio de imigrantes que o trouxera para o Brasil. (MALUF, 2015, p. 47)

Como um exilado, Assaad vive o conflito entre terra natal e terra de morada. A ruptura com essa nação, na verdade, ocorre de maneira dupla, posto que, em um primeiro momento, foi a própria nação que o expulsou e, posteriormente, é excluída por ele de seu cotidiano. Assim, a tentativa de esquecimento é, pois, uma forma de sobreviver ao trauma e de construir uma vida além do banimento que sofreu. De acordo com John Durham Peters (1999, p. 31), o exílio pressupõe uma ideia de pátria bem estabelecida, a qual se localiza em um tempo e um espaço distantes do presente, para a qual o retorno é impossível e representa um forte sofrimento. O autor afirma que o exílio sugere um banimento da terra natal, que pode ser voluntário ou involuntário, mas sempre implicando uma carga traumática (PETERS, 1999, p. 31). Assim, a busca pelo esquecimento é a busca pelo apagamento da terra natal, uma vez que ela está diretamente ligada ao trauma fundacional do romance. No entanto, esse apagamento não é possível. Ao considerarmos que Assaad, quando narra sua história por meio dos cadernos em que escreve, já é um sujeito idoso, percebemos que a morte dos irmãos e a vivência no Líbano jamais deixaram de fazer parte de sua identidade. Edward Said, em seu texto **Reflexões sobre o Exílio**, observa que os sujeitos exilados — seja esse exílio voluntário ou involuntário — estão em constante reflexão sobre seu banimento, mesmo que esse seja uma vivência desumana:

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (SAID, 2003, p. 46)

A fratura incurável anunciada por Said pode ser claramente vista na relação dual de Assaad com o Líbano. Os traumas históricos que compõem uma nação, além de serem manchas obscuras na formação dessa, estão repletos de fraturas individuais. O regime autoritário instaurado no país nesse período certamente causou danos históricos e alterou o imaginário do país, justamente por conta de ter causado sofrimentos irremediáveis nos seus cidadãos. Sigmund Freud, em suas **Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)**, postula em diversos momentos que um trauma real pode fazer com que o ego de um sujeito repudie o momento traumático, fazendo com que o trauma seja isolado psiquicamente, ou recalado. Todavia, é essencial afirmar que esse isolamento não promove, de nenhuma forma, o esquecimento pleno do trauma, ele apenas o deixa em suspensão até que a elaboração ocorra. Ao analisarmos a trajetória do personagem, percebemos que o trauma ficou paralisado por conta da tentativa de recalque: “A verdade é que ele não esquecia. Esperava pelo milagre de ter um dia de pleno esquecimento, um dia sem lembranças, sem que o seu presente fosse atormentado com as histórias de seu passado” (MALUF, 2015, p. 87). Ao retornarmos ao texto de Benedict Anderson, percebemos que o esquecimento é, mesmo, parte da história de uma nação. Aquilo que ocorreu com o personagem, certamente aconteceu de forma semelhante com muitos outros sujeitos no período. Nesse sentido, o mesmo movimento que Assaad faz a tentativa de esquecimento é realizado por muitos dos sujeitos que viveram traumas históricos. Isto é, para conseguirem viver uma nação, é preciso ignorar alguns fatos que a compõem. No caso de Assaad, entretanto, por conta do referido trauma tê-lo expulsado do país, a omissão histórica toma uma dimensão individual, posto que ele tenta esquecer a nação de onde veio. Há, pois, um embate entre a lembrança e o esquecimento. Analisando o caso dos Estados Unidos, Benedict Anderson (2008, p. 274) afirma que “uma enorme indústria didática trabalha incessantemente para obrigar a juventude norte-americana a lembrar/esquecer as hostilidades de 1861-65 como uma grande guerra ‘civil’ entre

‘irmãos’”. O caso particular aqui analisado, porém, é observado pelo autor como uma tendência histórica de diversos outros países. A utilização de uma barra entre os termos *lembrar* e *esquecer*, pois, funciona como uma forma de unir fatos que ocorrem sempre em conjunto. Em alguns momentos da narrativa, o personagem afirma com clareza que tenta esquecer o passado de maneira voluntária:

Não há outro caminho senão o silêncio de todos os medos. Para que se alcance o segredo de se saber pleno, deixe adormecer abaixo da pele os ossos e músculos de sua face. Há de se esquecer de ti, de suas vestes, de sua maneira e agir e falar. Há que deixar que os antepassados, o pai, a mãe, os irmãos se desprendam dos seus braços, há que fugir do que lhe é conhecido e investigar o tesouro negado pelos sábios, esquecer a cor da sua pele e desejar o não desejar. Caminhar sem que os pés saibam do que são feitas as estradas. (MALUF, 2015, p. 74)

Porém, esse conjunto *lembrar/esquecer* é evidente porque, mesmo com o objetivo de esquecer a nação libanesa, a lembrança permanece presente: “No entanto, uma memória por muito tempo aprisionada, um dia transborda e preenche com um líquido espesso as fendas ocultas das sensações e experiências de toda a família” (MALUF, 2015, p. 87). Assim, a força de uma nação e de tudo aquilo que ela representa parece ser de difícil abandono. Mesmo tendo sofrido com o governo autoritário do país, tendo visto sua família ser vítima da intolerância religiosa dos soldados muçulmanos e tendo sido enviado a outro continente, Assaad não consegue esquecer o Líbano. Assim, quando Anderson afirma que uma nação é formada por algumas lembranças e muitos esquecimentos, podemos perceber que esses se dão não somente na esfera pública e social, mas sim que essa esfera é formada por pequenas quebras individuais que, mesmo assim, não conseguem desfazer aquilo que, por anos, foi coletivamente *imaginado*. Schwarcz (2008, p. 16), como vimos, afirma que nações são imaginadas, mesmo que essa imaginação seja difícil. Justamente por conta disso, assim que essa imaginação existe, é difícil que ela seja quebrada. Assaad, mesmo tentando negar sua origem libanesa, tem os costumes e as vivências que teve nesse local muito presentes em si:

Assaad está preenchido pelas memórias do passado. Também não há com ele nada de extraordinário. Apenas reproduz os anos, os meses e os dias, com o seu mesmo dilema a não cicatrizar suas feridas. Fecha os olhos para ouvir a melodia vinda do Zamur, nas festas. O cheiro da chuva em contato com a terra. O sabor dos charutos de folha de uva, feitos por tia Zakiya. Os seus pés mergulhados nas águas do rio Bardauni. (MALUF, 2015, p.24)

Assim, mesmo que Assaad sintasse-se pertencente ao Brasil, tendo em vista que esse foi o país que lhe forneceu uma possibilidade de sobrevivência “Assaad [...] se mistura ao povo e agrega aos seus modos o jeito de ser do brasileiro” (MALUF, 2015, p. 63), ele percebe que a herança libanesa não pôde ser, mesmo com as diversas tentativas esquecida ao longo do tempo. Com isso em vista, o personagem parte para a escrita de suas memórias, e, com ela, ele parece aproximar as duas nações de maneira bastante singular.

ESCRITA E PERTENCIMENTO

A nação libanesa foi, como vimos, negada por muito tempo, porém jamais abandonada em definitivo. Mesmo quando o personagem encontrou conforto na vida brasileira, constituindo família no país, criando seu próprio negócio e adaptando-se aos costumes da sociedade brasileira, o Líbano sempre esteve em seu imaginário. Além do trauma do passado, Assaad guardava em si uma afeição pela terra natal, que se manifestava em alguns costumes do personagem mesmo com a tentativa de esquecimento. O dualismo entre as religiões muçulmana e cristã, por exemplo, constituía sua identidade “Estava aflito, e quando ficava assim desandava a dizer em voz alta orações em árabe. Declamava trechos do Evangelho de Cristo e suratas do alcorão” (MALUF, 2015, p. 57). Quando decide colocar suas memórias em um caderno, uma das primeiras dificuldades que o personagem encontra é narrar sua história sem o relevo montanhoso de Zahle, sua cidade natal, com a qual se identifica: “Considerava-se filho das montanhas, tanto quanto sabia ser filho de seus pais. A quem confiar as suas lembranças? Em Santa Bárbara D’Oeste não havia montanhas” (MALUF, 2015, p. 47).

Os soldados do império, por um lado, causaram um sofrimento enorme ao personagem; por outro, porém, não conseguiram desfazer toda a construção que Assaad tinha em relação à sua terra natal. A suspensão desse passado não fez com que o reconhecimento de Assaad com o país deixasse de existir. Assim, Brasil e Líbano podem ser considerados parte da identidade do personagem. Todavia, essas nações têm significâncias diferentes para ele. A primeira é o local onde o futuro foi possível e edificado com muito custo; a segunda é o território onde o futuro foi negado. No entanto, mais do que isso, a nação libanesa e tudo aquilo que ela simboliza é a primeira identidade do personagem: ela representa sua família, seus primeiros aprendizados, sua língua materna, suas religiões, sua cultura, seus costumes. A herança libanesa é, como vemos, essencial para a formação de Assaad. Essa herança é, como a nação, imaginada por ele e compartilhada com outros muitos cidadãos que partilham seu país natal. Benedict Anderson (2008, p. 257) afirma que, com o surgimento do “novo mundo”, a criação de imagens ou a imaginação da nação fez com que pessoas muito distantes se sentissem unidas, uma vez que aquilo que une os sujeitos não é o território que cabe entre fronteiras, mas sim a concepção de determinado local:

Tornou-se concebível morar no planalto peruano, nos pampas da Argentina ou nos portos da “Nova” Inglaterra, e mesmo assim sentir-se ligado a certas regiões ou comunidades, a milhares de quilômetros de distância, na Inglaterra ou na Península Ibérica. A pessoa podia ter plena consciência de compartilhar língua e credo religioso (em graus variáveis), costumes e tradições, sem grandes expectativas de algum dia conhecer seus companheiros. (ANDERSON, 2008, p. 257)

Logo, distância não é um fator de impedimento em relação à formação de uma identidade nacional. A literatura contemporânea está repleta de exemplos disso, uma vez que personagens migrantes e exilados, como Assaad, são comuns nas narrativas do século XXI. Em **A imensidão íntima dos carneiros**, essa identificação afetuosa com o Líbano está evidente porque Assaad dedica boa parte de sua velhice à escrita de memórias que, em maior parte do tempo, se passam no Líbano. Anderson (2008, p. 34) afirma que uma comunidade é imaginada por muitos motivos, um deles é a criação de uma camaradagem horizontal que faz com que seus integrantes estejam dispostos a morrer e também matar por ela: “independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal” (ANDERSON, 2008, p. 34). Essa camaradagem é apresentada por Anderson como um fato recorrente da história mundial. Percebemos que os povos têm um forte apego por suas imaginações. Como pontua Schwarcz, “há todo um imaginário afetuoso” (2008, p. 14) de uma nação. Esse pode aparecer mesmo em sociedades “fraturadas pelos mais violentos antagonismos raciais, classistas e regionais” (ANDERSON, 2008, p. 277). Ainda de acordo com Anderson, as identidades nacionais, que são, por consequência, pessoais, não podem ser somente lembradas, elas precisam ser narradas (p. 278). Isto é, a formação identitária de um sujeito passa pela narração:

O que ocorre com as pessoas modernas ocorre também com as nações. A consciência de estarem inseridas no tempo secular e serial, com todas as suas implicações de continuidade e, todavia, de “esquecer” a vivência dessa continuidade - fruto das rupturas do final do século XVIII - gera a necessidade de uma narrativa de “identidade”. (ANDERSON, 2008, p. 279)

Anderson está nos apontando a importância da narrativização para a construção da identidade de uma nação. Se considerarmos, pois, que a identidade dessa nação é também integrante dos sujeitos que nela nascem e crescem, podemos afirmar a importância da narração para esses sujeitos de forma particular. Assaad, quando idoso, percebe a necessidade de restabelecer sua relação com sua primeira morada, e, para isso, ele precisa elaborar o trauma da morte dos irmãos. Para que consiga, enfim, compreender sua identidade, ele decide escrever, narrar sua história “As folhas em branco esperam o momento em que suas lembranças possam descansar no papel e, quem sabe, curá-lo de tanto sofrimento” (MALUF, 2015, p. 24). Da mesma forma que uma nação precisa ser narrada, a história particular dos sujeitos que a compõe também, uma vez que o imaginário de um país é formado pelas diversas narrativas individuais que no papel ou na oralidade marcam a história. Quando Assaad decide narrar suas vivências, ele busca o entendimento de seus medos, de forma que, finalmente,

consiga estabelecer uma relação saudável com sua terra natal. De acordo com Stuart Hall (2000), em seu texto “Quem precisa de identidade?”, a formação identitária de um sujeito, muitas vezes, passa pelo discurso, ou, como o autor afirma, pela “narrativização do eu” (HALL, 2000, p. 109). Hall afirma que as identidades são “construídas dentro e não fora do discurso”, complementando que elas são produzidas e “locais históricos e institucionais específicos”. Assim, as estratégias discursivas existentes em determinada sociedade são parte significativa do sujeito, que precisa passar pela narrativização de sua própria revisão dessa história para encontrar sua posição em relação a ela. Assim como Anderson, então, Hall observa que a narração é essencial para a formação da história de pessoas e, conseqüentemente, de determinados territórios. Assaad, ao revisitar sua vida no Líbano, sente grande dificuldade, mas percebe que a escrita, para ele, é uma necessidade:

Sangrar o papel com palavras que estiveram esquecidas por muito tempo nas montanhas de Zahle, deitadas sob o gelo da neve. Contar talvez fosse o destino que negou para si mesmo. Foi por ter calado tantos anos que o sangue em suas veias ficara espesso e começava a entupir as veias do coração. Mas como narrar sem ter uma montanha por perto? (MALUF, 2015, p. 47)

Ao negar seu destino, Assaad negou a si mesmo a possibilidade de pertencer. Preso entre Líbano e Brasil, as fronteiras dos países são marcas inscritas em sua vida. Não foi, por muito tempo, possível que ele se percebesse como alguém que é identitariamente múltiplo. Julia Kristeva (1994, p.15), ao estudar, em sua obra **Estrangeiros para nós mesmos**, a migração e as implicações dessa para a constituição identitária dos sujeitos, afirmou que a origem de um indivíduo pode ocasionar um “enraizamento impossível”, que faz com que o presente esteja sempre “em suspenso”. A autora postula que o espaço do estrangeiro é diferente do tempo daqueles sujeitos que nasceram e viveram toda sua vida em um mesmo local, porque os pontos de referência do sujeito migrante podem ser conflituosos, fazendo com que a vivência no “agora” seja de difícil execução: “O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada.” (KRISTEVA, 1994, p. 15). A escrita é a forma que Assaad encontra para maturar seu passado e conseguir, finalmente, viver o presente e frear a marcha do trem apontado por Kristeva. Ainda que seja, em um primeiro momento, de difícil execução “Assaad não tem intimidade com as palavras, prefere as cambraias, as sedas, o algodão e o tule. É mascate. As folhas em branco esperam o momento em que suas lembranças possam descansar no papel e, quem sabe, curá-lo de tanto sofrimento” (MALUF, 2015, p. 24) , a escrita leva o personagem à libertação de seus medos e à compreensão identitária. Aleida Assmann, em sua obra **Espaços da Recordação**, analisa, dentre outros aspectos, a importância da escrita para a formação identitária dos sujeitos, uma vez que ela faz com que esses revisitem suas memórias traumáticas e as sintetizem de maneira organizada. De acordo com a autora, a escrita é uma forma de externalização daquilo que é interno em um sujeito, como seus sentimentos mais íntimos e, no caso de Assaad, a memória bloqueada do passado: “Um livro com folhas vazias não é para ler, mas está destinado, sim, a ser escrito. [...] O livro, com isso, torna-se um instrumento de externalização daquilo que é interno, fechado e inacessível; com a ajuda das folhas vazias, vai se desvendar, abrir-se, tornar-se legível.” (ASSMANN, 2011, p. 203). O pertencimento pleno no Brasil só vai ocorrer, pois, quando o personagem “faz as pazes” com sua terra natal, o que somente acontece com a externalização do sentimento. Nesse sentido, vemos que o caderno em que Assaad escreveu foi a cura dos medos cultivados durante toda uma vida e é com ele que o imaginário carinhoso que tinha de sua primeira nação é reconstruído ao fim do romance:

Perdi, enfim, o medo de estar aqui, de caminhar sem saber para onde, de tropeçar, de entediarme, de ganhar e de perder, de não cumprir o desejo de Simão, meu pai, da corda amarrada aos pescoços de Adib e de Rafiq, perdi o medo de minha mãe com as mãos cheias de terra, de dizer e não dizer. Eu perdi o medo das minhas memórias e do meu coração, com as veias entupidas. Eu perdi o medo do céu e do inferno. Eu perdi o medo da morte. [...] Estou livre! (MALUF, 2015, p. 146)

O trajeto percorrido por Assaad, ainda que individual, faz parte do caminho coletivo de um povo, que, por sua vez, representa muitos outros. As nações, como pontuou Anderson, são complexas,

e seu entendimento passa por uma construção coletiva de sujeitos que são moradores de lugares já muito distantes do território dessa nação. Assim, vemos que a fronteira não mais é um ícone de um país, mas um dos mais frágeis elementos do entendimento desse. Língua, afeto, símbolos, religião, relações familiares: a nação de Assaad é composta por Brasil e por Líbano, de modo que essas nações se unem na identidade do personagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, observou-se que a imaginação das nações é um processo complexo que envolve o imaginário afetivo de indivíduos que, por sua vez, são também multifacetados. Ao mesmo tempo que, ao longo da história, os sujeitos precisaram de fronteiras para saber quem eram, atualmente, precisamos também da diferença e, portanto, do outro, para que consigamos constituir nossa identidade. Essa alteridade, tão essencial atualmente, faz com que as ditas fronteiras e — consequentemente — o conceito de nação entrem em confronto. Todavia, esse confronto, tão próprio do nosso século, pode gerar novas concepções de mundo, novos sentimentos e formas de compreensão de mundo. No romance analisado, bem como em diversas obras da contemporaneidade, esse processo se atualiza, posto que, com os intensos movimentos migratórios dos séculos XX e XXI, os sujeitos da atualidade precisam conviver, algumas vezes, com um entendimento múltiplo do conceito de nação, visto que, seguidamente, sentem-se pertencentes a mais de um estado-nação ou até mesmo a nenhum deles. Na literatura do século XXI, então, não somente os grandes episódios históricos do século passado estão sendo representados, como também as problemáticas próprias do nosso tempo. Em relação ao personagem Assaad, a tentativa de supressão do passado traumático não foi efetiva, já que apagar uma nação significa apagar sua primeira identidade — seus costumes, sua família, sua religião; isto é, seu entendimento de mundo. A escrita serviu como um forte elo entre Líbano e Brasil, que, após a elaboração narrativa, passaram a constituir a identidade do personagem. Nesse contexto, o pertencimento em terras brasileiras tornou-se possível apenas após a compreensão do personagem sobre seu passado e a revisitação ativa de lembranças de traumas e de momentos positivos e, assim, vê-se que memória de um sujeito está ligada à memória de uma nação à medida que depende dela e — consequentemente — a constitui. Por fim, com o romance aqui analisado, vemos que as fronteiras — linhas pontilhadas nos mapas que, desde a infância, somos acostumados a observar — não representam, necessariamente, uma materialidade fixa. A literatura, como o mundo que ela representa, é também uma zona de conflito. Por conta disso, perceber como as relações pessoais extrapolam as definições geopolíticas ainda consideradas, por muitos, como estáveis é essencial para que compreendamos a literatura diversa do nosso século.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, B. R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ASSMANN, A. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- FREUD, S. **Obras completas, volume 13**: conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917). Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- KRISTEVA, J. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MALUF, M. **A imensidão íntima dos carneiros**. São Paulo: Reformatório, 2015.

PETERS, J. D. *Exile, nomadism and diaspora: the stakes of mobility in the western canon*. In: NAFICY, H. (ed.). **Home, exile, homeland: film, media and the politics of place**. Nova Iorque: Routledge, 1999. p. 19-21.

QUEIROZ, M. J. de. **Os males da ausência, ou A literatura do exílio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

ROLLEMBERG, D. **Exílio**: entre raízes e radares. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SAID, E. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, E. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SCHWARCZ, L. M. Imaginar é difícil (porém necessário). In: ANDERSON, B. R. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 9-17.

**“ISSO TAMBÉM É OBEAH”:
CRÉOLITÉ E DOMÍNIO
CULTURAL EM *VASTO MAR
DE SARGAÇOS***

“This is obeah too”: Creolité and
cultural dominance in *Wide Sargasso
Sea*

Vanessa Gomes Alves de Oliveira¹

*I would never be a part of anything. I would never really belong anywhere,
and I knew it, and all my life would be the same, trying to belong, and
failing. Always something would go wrong. I am a stranger and I always
will be, and after all I didn't really care.*

Jean Rhys, **Smile Please** (2016)

Abstract: In 1996, Caribbean author Jean Rhys published one of her most known novels, **Wide Sargasso Sea**, years after trying to write a history for the infamous character from Charlotte Brontë's novel **Jane Eyre** — Bertha Mason. The Creole character from the British novel is silenced, and instead of talking, she grunts and growls like an animal. She is seen as wild and mad. For Rhys, the representation of a Creole character as uncivilized and mad is an English view, thus biased. **Wide Sargasso Sea** gives voice to the silenced character, showing, through the narrative, her journey towards becoming the mad woman in the attic from **Jane Eyre**. The result is Antoinette Cosway, a white Creole living in a deplorable house with a destroyed family. She does not belong anywhere, floating like the Sargasso Sea that names the novel. As the heir of a great fortune, her fate is to marry an English man who she does not know. Therefore, it is the objective of this work to analyze and explore the concept of Creolité of Édouard Glissant, and the way this concept appears in **Wide Sargasso Sea** through the characters presented in the novel. Moreover, the ways in which cultural dominance happens in the novel through marriage and the supposed madness of the main character, Antoinette, and her mother, Annette, will be analyzed. In order to analyze those aspects, authors Stuart Hall, Édouard Glissant, and Elaine Showalter will be used as theoretical support for cultural identity, Creolité, and the imperialistic views of the husband in the novel. The novel presents a variety of ways in which Antoinette — and her mother before her — is considered wild and exotic through the Eurocentric view. For that reason, she shall be dominated by her English husband, losing, through the way, her name, her sanity, and her cultural identity.

Key-words: *Créolité; Wide Sargasso Sea; Jean Rhys; Caribbean literature; postcolonial literature.*

Resumo: Em 1966, a autora caribenha Jean Rhys publicou um de seus romances mais conhecidos, **Vasto Mar de Sargaços**, após anos tentando escrever uma história para a infame personagem de **Jane Eyre**, de Charlotte Brontë, Bertha Mason. A personagem Crioula no romance inglês é silenciada, e ao invés de falar, rosna e grunhe como um animal. É vista como louca e selvagem. Para Rhys, a representação de uma personagem Crioula como incivilizada e louca é uma visão inglesa, e, portanto, tendenciosa. **Vasto Mar de Sargaços** vem para dar voz a essa personagem silenciada, contando, através da narrativa, seu caminho até se tornar a mulher louca no sótão em **Jane Eyre**. O resultado é Antoinette Cosway, uma Crioula branca vivendo em uma casa deplorável com uma família

¹ Mestra em Literatura em Língua Inglesa e Tradução pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: <vanessa.ga017@gmail.com>.

destruída. Ela não pertence a lugar algum; flutua como o Mar de Sargaços que nomeia o romance. Como herdeira de uma grande fortuna, seu destino é se casar com um homem inglês a quem não conhece. Dessa forma, o objetivo do presente trabalho é analisar e explorar o conceito de Creolité de Édouard Glissant, e a forma como este conceito aparece em **Vasto Mar de Sargaços** através dos personagens apresentados no romance. Além disso, será analisado de que formas o domínio cultural ocorre através do casamento e da suposta loucura da personagem principal, Antoinette, e sua mãe, Annette. Para realizar as análises, serão utilizados como aporte teórico de identidade cultural, Creolité, e a visão imperialista do marido do romance, Stuart Hall, Édouard Glissant, e Elaine Showalter. O romance apresenta as diversas formas sobre como a personagem Antoinette — e sua mãe antes dela — é considerada selvagem e exótica pelo olhar eurocêntrico. Por essa razão, deve ser dominada por seu marido inglês, perdendo, ao longo do caminho, seu o nome, sua sanidade, e sua identidade cultural.

Palavras-chave: *Créolité*; **Vasto Mar de Sargaços**; Jean Rhys; literatura caribenha; literatura pós-colonial.

INTRODUÇÃO

Em sua autobiografia, *Smile Please* (1979), Jean Rhys, autora nascida em Roseau, Dominica, fala de sua vida quanto uma mulher crioula nascida no fim do século 19, criada entre Dominica e a Inglaterra, para onde se mudou aos 16 anos de idade para estudar. A autobiografia, que foi escrita por Rhys em idade já avançada e foi publicada inacabada no mesmo ano em que a autora faleceu, conta em detalhes os sentimentos de uma mulher dividida entre dois mundos, várias heranças, e o caminho para o entendimento de sua própria identidade cultural. Como a autora afirma, ela “nunca pertenceria a lugar nenhum, [...] e toda a minha vida seria a mesma, tentando pertencer e falhando” (RHYS, 1966) [minha tradução]. Essa “crise de identidade”, esse “duplo deslocamento — descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” (HALL, 2006, p. 30), é um processo que, de acordo com Stuart Hall, é característico do povo caribenho, principalmente pela identidade ser “uma questão histórica” para esse povo que não tem uma origem única, mas diversificada.

Rhys, e muitos outros, passaram por esse processo, questionando seu lugar no mundo como indivíduos e sua identidade cultural; em seu romance, **Vasto Mar de Sargaços**, Rhys reflete essa questão na personagem principal, Antoinette Cosway, que, assim como o Mar que nomeia o romance — que flutua sem ter um continente ao qual banhar —, não sabe a que lugar pertence, e não compreende sua própria identidade, passando por dificuldades por conta disso, inclusive em um casamento arranjado com um homem inglês. O romance foi publicado em 1966, e conta com uma narrativa dividida em três partes, com três narradores diferentes. É considerado uma prequela do romance inglês do século XIX, *Jane Eyre* (1847), no qual Rhys pega a personagem Bertha Mason, de Charlotte Brontë, conhecida como a mulher louca do sótão, e decide dar uma voz e uma história a personagem silenciada. Dessa forma, **Vasto mar de sargaços** conta a vida de Antoinette Cosway, enquanto criança até virar uma adulta.

Por ser uma mulher crioula branca, Antoinette vive em um lugar onde as culturas são híbridas, e, portanto, sua identidade cultural é complexa. Ao casar-se com um homem inglês, que nunca havia ido até o Caribe antes, Antoinette passa por um processo de dominação por um colonizador, e o resultado dessa dominação é a loucura e a perda de sua identidade. Sendo assim, é o objetivo deste trabalho analisar de que formas o domínio cultural acontece a Antoinette — e a sua mãe Annette, de forma paralela —, através do casamento e de sua suposta loucura. Além disso, também será explorado o conceito de *créolité* de Édouard Glissant, conceito que vem como uma nova concepção identitária, sucedendo a Negritude, e que é “um agregado interacional ou transacional de elementos culturais caríbas, europeus, africanos, asiáticos, etc. que o jugo da história reuniu no mesmo solo” (BERNABÉ *et al.*, 1990, p. 891) [tradução minha]. Desta forma, a pergunta a ser explorada é de que forma essa *créolité* aparece no romance através dos personagens, tal como a questão de identidade

cultural pungente na protagonista do romance, que será analisada utilizando o autor Stuart Hall como suporte teórico.

“ISSO TAMBÉM É *OBEAH*”

Jean Rhys, nascida Gwen Williams em Dominica no fim do século XIX, viveu parte de sua vida entre a ilha de Dominica, território francófono, e países da Europa como Inglaterra, França e Espanha. Como menciona Elaine Savory (2009), Rhys era “culturalmente complexa” por ter sido criada no Caribe, lugar em que as sociedades são “compostas não só de um, mas de muitos povos” (HALL, 2003, p. 30) em que a cultura é o resultado do “maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais africanos, asiáticos e europeus” (p. 31), questionava sua própria identidade e pertencimento. Ao escrever **Vasto mar de sargaços**, já em idade avançada e vivendo há anos na Inglaterra, Rhys decide, após ler o romance inglês *Jane Eyre*, escrito no século XIX pela autora Charlotte Brontë, conta a história da personagem silenciada Bertha Mason, pois toda história possui “o outro lado”, e era isso o que ela desejava mostrar ao escrever seu romance variado do romance inglês.

Como ela afirma, o lado contado em *Jane Eyre* é “Apenas um lado — o lado inglês” (RHYS, 1999, p. 144) [tradução minha]. Sendo assim, **Vasto mar de sargaços** conta a vida de Antoinette, nascida Cosway, e todo a sua jornada até se tornar uma mulher adulta, recém-casada com um homem desconhecido. O romance é dividido em três partes, e a narrativa varia entre a focalização de Antoinette, de seu marido não nomeado, e de um narrador onisciente. A própria narrativa é um ponto importante no romance, pois, como menciona Mezei, o ato de narrar se torna “uma tentativa de prevenir que ela (Antoinette) se dissolva” (MEZEI, 2010, p. 197) [tradução minha] em meio a todas as coisas que acontecem em sua vida.

A primeira parte do romance conta a vida de Antoinette Cosway, uma menina crioula, — nascida nas Índias Ocidentais com ascendência europeia —, que vive em uma família e uma casa decadente, com apenas sua mãe, seu irmão Pierre, e alguns dos empregados que sobraram da época em que a família era abastada — entre eles está Christophine, a figura materna e protetora da família Cosway. Desde criança, vive em um conflito com sua identidade cultural, em um estado de não-pertencimento que a faz ter medo de tudo e de todos. Sua mãe, Annette, é uma mulher vinda da Martinica, território francês, enquanto Antoinette vive em Jamaica, território inglês, em uma região onde a grande maioria da população eram pessoas negras que acabavam de sair das amarras da escravização. É nesse cenário em que Antoinette cresce; a família, que antes fora abastada com as plantações, estava em decadência — seu pai fora um bêbado que morreu e deixou a família sem nada —, e a mãe, tendo que cuidar de duas crianças, acaba alienando a filha, que “anda solta por aí. [...] E ninguém está ligando” (RHYS, 2012, p. 20). Antoinette Cosway vive sozinha pelo jardim grande e bonito como o da Bíblia de sua casa, sem aprender os costumes que deveria, como uma moça crioula vinda de uma família europeia, e sem entender bem qual a sua posição em sua sociedade.

Além da falta de contato com pessoas brancas, a única amiga que faz é uma menina negra chamada Tía, que a chama de “barata branca” e rouba suas roupas, dizendo a Antoinette que

Ouvira dizer que nós todos estávamos pobres como mendigos. [...] Que a casa velha estava tão cheia de goteiras que era preciso correr com uma cabaça para aparar a água quando chovia. Tinha muita gente branca na Jamaica. Gente branca de verdade, que tinha muito ouro. Eles não olhavam para nós, não chegavam perto de nós. (RHYS, 2012, p. 19)

Nesse momento, é claro a posição de Antoinette em sua sociedade; não era aceita nem pelos brancos crioulos, tampouco pelos brancos europeus, e muito menos pelos negros, afinal sua família havia feito fortuna com as plantações antes do Ato de Emancipação. Em meio disso tudo, Antoinette era criada por sua mãe de Martinica e por Christophine, a mulher que trabalha para sua família, uma negra também de Martinica. A questão da identidade aqui, portanto, se torna muito importante. Para Stuart Hall, o conceito de identidade “é o produto de tomar uma posição, de se afirmar em algum discurso ou prática. Em outras palavras, dizer, ‘Este é, no momento, onde eu estou, quem sou e onde

eu fico” (2019, p. 315) [tradução minha]. Ainda de acordo com o autor, a identidade está, sempre, em processo, se construindo e se movendo de certo passado em direção a um possível futuro.

Antoinette Cosway flutua, perdida, sem ter um lugar certo onde se aportar. Seu destino muda quando Annette Cosway se casa, novamente, com um homem rico inglês, que está encantando com sua beleza exótica, e, por mais que ela não tenha nada a lhe oferecer além de seu corpo, ainda assim ele a aceita. É a partir desse momento que outro fator importante ocorre — a dominação não só de Annette, como também de Antoinette. Na posição de colonizador, Sr. Mason chega “para ganhar controle total e sistemático da mente e da realidade do mundo colonizado” (DASH, 1999, p. 21) [tradução minha]. A começar com o nome, que deixa de ser Cosway para ser Mason; a casa onde viviam, que antes caía aos pedaços e era envolta por um jardim selvagem, logo é reformada e o jardim é aparado. A casa, onde antes não havia uma figura masculina, é tomada por Sr. Mason, em uma metáfora para o próprio processo de colonização, afinal ele vem para consertar a família e trazer todas as coisas boas vindo de sua terra.

Os costumes da família, as roupas, as comidas e os empregados da família mudam. Antoinette, que sempre flutuou entre as variadas identidades culturais apresentadas a ela, se agarra a nova — a Inglesa que não conhecia, mas que reluzia. Aos poucos, Sr. Mason domina totalmente a família, inclusive a própria esposa, que resiste a sua dominação, mas acaba perdendo. Antoinette aceita a vida nova de braços abertos, inclusive tendo atitudes que nunca tivera antes ou questionando coisas que antes eram comuns para ela — como o fato de Christophine ser temida por todos e supostamente praticar *obeah*. Christophine, uma constante na vida de Antoinette e sua figura materna, amedronta a menina quando Sr. Mason passa a viver com elas, pois, segundo todos os brancos que foram ao casamento de sua mãe, o único motivo pelo qual Sr. Mason casou com Annette foi devido a magia que Christophine fez.

Em um momento tenso na vizinhança, foi ateadada fogo na casa em que viviam, e Pierre, irmão de Antoinette, acaba morrendo, o que deixa Annette ensandecida uma vez que ela havia avisado a seu marido inglês que eles corriam perigo na vizinhança, com seu novo *status* de família rica. Dessa forma, a primeira fase da vida de Antoinette acaba, com a morte de seu irmão, a perda da única casa que conhecia, a mudança para Spanish Town, e o exílio de sua mãe — considerada louca por Sr. Mason.

A esse ponto, Antoinette, que havia abraçado em primeiro momento o lado inglês apresentado por Sr. Mason, passa a rejeitá-lo após ver o que fez com sua mãe. Para ela, “Nenhum de vocês nos compreende” (RHYS, 2012, p. 25), “vocês” se referindo aos ingleses e ao Sr. Mason. O que ela não imaginava era que um dia o mesmo aconteceria com ela, o mesmo processo de dominação, e ela, assim como sua mãe, também perderia na luta. Com a rejeição do lado inglês, chega a aceitação de seu lado crioulo. Enviada a uma escola católica, pela primeira vez em sua vida, Antoinette — agora Mason -, convive com meninas crioulas que têm vidas parecidas com a sua. A escola logo se torna seu refúgio, um lugar onde ela aprende a ser a menina crioula branca que era esperado dela.

Essa proclamação da identidade crioula pela qual Antoinette passa, é explicada por Glissant com o termo *créolité*, ou criouliidade. Segundo Zilá Bernd, a criouliidade “designa o contato brutal de populações culturalmente diferenciadas que foram levadas a inventar novos esquemas culturais, o que permitiu a sua coabitação” (BERND, 2010, p. 13). Além disso, engloba “a adaptação de europeus, africanos e asiáticos ao Novo Mundo; a confrontação cultural entre esses povos num mesmo espaço, levando à criação de uma cultura sincrética dita crioula” (p. 13). Ao aceitar sua identidade crioula, Antoinette rejeita a europeia, e isso fica claro quando ela é obrigada a casar com um homem inglês por conveniência, tal como sua mãe havia feito.

O homem inglês não é nomeado, apesar de ser claro que sua família é influente e reconhecida na Inglaterra, sua terra natal. Em um casamento com um desconhecido, um homem que vive uma realidade diferente e tem a própria identidade cultural, a princípio Antoinette, já uma mulher que abraça sua criouliidade, não resiste ao homem, e tenta compreendê-lo e mostrar sua terra e cultura; no entanto, como um homem colonizador, assim como seu padrasto Sr. Mason, o marido tenta controlá-la, e até mesmo na própria narrativa ele invade e toma conta da vida de Antoinette. Sua fortuna agora o pertence, tal como seu corpo e tudo o que ela possui, portanto, é seu direito como marido tentar

moldá-la segundo os seus próprios parâmetros. Para ele, assim como a terra onde estava vivendo, “Tudo é demais. [...] Azul demais, roxo demais, verde demais. As flores vermelhas demais, as montanhas altas demais, as colinas próximas demais. E a mulher é uma estranha” (RHYS, 2012, p. 66). Como um homem inglês, nascido e criado na época Vitoriana, uma época em que a moral e os bons costumes eram esperados, Antoinette é uma mulher vil e alienígena. Ela não sabe se portar como uma verdadeira dama inglesa, é sensual em excesso, e não se importa em dançar com os negros da vizinhança.

Logo os desentendimentos entre os dois começam, a ponto de conflitos violentos ocorrerem, uma vez que ela não aceita ser mudada por ele, e ele não a aceita como é. É nesse momento que Antoinette começa a viver o processo de dominação por seu marido, e seu destino não seria tão melhor do que o da própria mãe, que viveu algo parecido com Sr. Mason. O marido a chama por outro nome, Bertha, um nome inglês, e a domina sexualmente. Apesar de Antoinette lutar muito para não se perder nessa luta por poder contra o marido, sua luta é em vão. E assim como *Obeah*, sistema de crenças e práticas de origem Africana (RAISKIN, 1999) apresentada em **Vasto mar de sargaços** como uma forma de possível controle, através de magia sobre uma pessoa, Antoinette se sente controlada pelo marido. Inclusive em uma de suas brigas, ela grita a ele “isso também é *obeah*” (RHYS, 2012, p. 145) [grifo meu] (quando ele a chama por Bertha ao invés de seu nome).

A perda de seu nome, e da última lembrança de sua mãe, uma casa em Granbois, leva a Antoinette perder completamente sua identidade. Sem sua família, amigos, e vivendo apenas na companhia de seu marido inglês, Antoinette se vê, novamente, alienada da sociedade. O marido, por sua vez, tal como Sr. Mason fez com Annette, deseja mudar tudo em Antoinette, porque ela o pertencia. A luta entre os dois persiste por um tempo, pois Antoinette sabe que quando ela desistir e se render a ele, se perderá completamente. Ao fim do romance, quando o marido finalmente vence no embate de domínio entre eles, Antoinette não resiste mais aos esforços dele em mudá-la, mas se torna uma mulher com raiva e ressentida. Enquanto ao marido, ele se recusa a deixá-la ir, por mais que não a amasse realmente, pois ela era sua, sua louca. A segunda parte do romance termina com Antoinette já sendo dominada e considerada louca pelo marido, a caminho da Inglaterra, deixando para trás tudo o que ela conhecia e amava; é narrado pelo marido, outra demonstração de que ela havia sido, de fato, dominada, até mesmo na história de sua própria vida.

Por fim, a terceira e última parte do romance apresenta o narrador onisciente contando a vida da mulher louca presa em um quarto, na Inglaterra. Antoinette, ou Bertha, não se lembra bem de sua vida passada, age como um animal, grunhe e rosna, coloca fogo na casa onde está, como forma de vingança contra o seu marido, e se perde completamente em sua identidade. Para os leitores de *Jane Eyre* (1847), o destino de Antoinette/Bertha é bem conhecido — a mulher louca atea fogo na mansão de seu marido, fazendo-o perder a visão e uma das mãos. Seu destino é a morte. Em **Vasto mar de sargaços**, o fim é aberto. Antoinette, que tem lapsos de memória e relembra de uma vida passada, entende que ela tem uma missão a cumprir. O destino de Bertha em *Jane Eyre* (1847) possui muitas interpretações, inclusive a que o ato de atear fogo na mansão de Sr. Rochester é uma forma não apenas de ela se libertar, mas de se vingar contra o lugar que representava sua repressão e do homem que a manteve presa por anos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vasto mar de sargaços foi escrito como uma forma de dar voz a uma personagem totalmente silenciada em um romance inglês, uma forma de mostrar o lado dessa personagem considerada louca e selvagem, escrita de forma estereotipada em uma visão imperialista. Antoinette passa por um processo longo para aceitar sua identidade e finalmente se encaixar em algum local. Seu destino é marcado logo no início por ser quem é — uma menina branca crioula, que precisaria se casar para ter alguma fortuna e poder viver em uma sociedade patriarcal, onde a mulher fazia o papel de filha, mãe e esposa. Por esse motivo, tem que se casar por conveniência com um homem desconhecido, um homem inglês. Por viverem em mundos diferentes, possuem culturas e contextos distintos,

Antoinette não é aceita, e acaba se perdendo no domínio do marido, sem saber quem era mais, Antoinette ou Bertha, e seguindo os passos de sua mãe ao se tornar uma mulher louca.

Antoinette, como a própria Jean Rhys, também era culturalmente complexa, sendo criada em um local onde a cultura é híbrida, e, como menciona o autor Salman Rushdie, “o hibridismo, a impureza, a mistura, a transformação que vem de novas e inusitadas combinações de seres humanos, culturas, ideias, políticas, filmes, canções” é como “a novidade entra no mundo” (apud HALL, 2003, p. 34). Dessa forma, ao fazer uma releitura de um romance clássico da literatura inglesa, Rhys traz também esse hibridismo, demonstrando através de Antoinette uma realidade que, no romance do século XIX, não havia sido explorado. E ao revisitar o romance da autora caribenha, é importante lembrar que é um romance pós-colonial, escrito como forma de dar voz ao subalterno, ao silenciado, e mostrar o lado do Outro.

REFERÊNCIAS

BERNABÉ, J. *et al. Praise of Creoleness. In: Callaloo*, Baltimore, v. 13, n. 4, p. 886-909, 1990.

BERND, Z. Crioulizações, Americanidade, e Mobilidades culturais. *In: Moara*. Belém, n. 33, p. 11-19, 2010.

BRONTË, C. *Jane Eyre*. Londres: W.W. Norton, 2016

DASH, M. *Introduction. In: Caribbean Discourse: Selected Essays*. 3. ed. Virginia: The University Press of Virginia, 1999.

GLISSANT, E. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. 3. ed. Tradução de J. Michael Dash. Virginia: The University Press of Virginia, 1999.

HALL, S. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Claudia Alvares, *et al.* Belo Horizonte: UFMG, 2003

HALL, S. *Essential Essays: Identity and Diaspora*. Carolina do Norte: Duke University, 2019.

MEZEI, K. *And it Kept its Secret: Narration, Memory, and Madness in Jean Rhys' Wide Sargasso Sea. Critique: Studies in Contemporary Fiction*. Filadélfia, v. 28, n. 4, p. 195-209, 2010.

RAISKIN, J. L. *In: Wide Sargasso Sea*. Nova Iorque: W.W. Norton, 1999.

RHYS, J. *Vasto Mar de Sargãos*. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

RHYS, J. *Wide Sargasso Sea*. Nova Iorque: W.W. Norton, 1999.

SHOWALTER, E. *A Literature of Their Own: British Women from Brontë to Lessing*. Nova Jérsei: Princeton University, 1977.

SEXTA PARTE
CRÍTICAS, POLÍTICAS E
INTERNACIONALIZAÇÃO
TEÓRICA

O CONTO DE ERICO VERISSIMO À LUZ DAS TEORIZAÇÕES DE JULIO CORTÁZAR

*Erico Verissimo's short story in the
light of Julio Cortázar's theorizations*

Bruno Brizotto¹

Abstract: *With regard to the fictional work of the Brazilian writer Erico Verissimo (1905-1975), university criticism has been going over, since the 1970s (CHAVES, 1972), too much on the novel produced by the author of Cruz Alta, neglecting an important portion of its fictional creation, namely the short story. It is important to note in this sense that it is through the brief narrative that Erico begins his literary career, with the publication, in 1929, in **Revista do Globo**, of the short stories "Cattle Thief" and "The Tragedy of a Fat Man". The following year, at the insistence of friend and journalist Prado Júnior, the journal **Cruz Alta em Revista** publishes "Chico: A Christmas Tale". That same year, he sends Souza Júnior, director of the literary supplement of **Correio do Povo**, the short story "The magic lamp". In the years 1930-1931, Verissimo continues writing for newspapers, specially the **Diário de Notícias** and the mentioned **Correio do Povo**. In 1932, he publishes his first book, titled **Fantoches**, a collection of fifteen stories, in which "there is a group of dramatic texts and another of narrative texts, in which an unrealistic and fanciful world is represented, approaching, in many cases, from the so-called children's tales of Perrault, Dickens and Brothers Grimm" (BITTENCOURT, 2005, p. 50-51). And in 1972, in order to commemorate the author's forty years of literary life, the debut book is relaunched, now "fully annotated with observations of his own fist and with drawings and caricatures typical of his composing process" (BITTENCOURT, 2005, p. 50). Alongside the original 1932 texts are six other short stories published throughout his fictional production: "The Hands of My Son" (1942), "The Ship of Shadows" (1942), "The General's Daydreams" (1942), "Autumn Squirrels" (1959), "Sonata" (1959) and "The Bridge" (1959) (VERISSIMO, 2007). And it is precisely such narratives that we take into account in this investigation, which aims to examine Erico Verissimo's short stories in the light of a series of theoretical propositions presented by Argentine writer Julio Cortázar (1914-1984) in "Some aspects of the short story" (CORTÁZAR, 2006). Through the Cortazian theoretical lens we observe how "certain constants [and] certain values" (CORTÁZAR, 2006, p. 149) can be applied to Verissimo's brief narrative in the 1940s and 1950s. Therefore, we chose as analysis topics: the differentiation between short story and novel, the definition of the good short story writer, the meaningful short story, the choice of theme, the relationship between short story writer and reader, and the mastery of the craft by the author. In the end, we have a fruitful reading grid, which, by focusing on Erico Verissimo's short story, has the means to make it more accessible to both specialized critics and the general public.*

Keywords: *short story; Erico Verissimo; Julio Cortázar; Brazilian literature; theory of short story.*

Resumo: No que diz respeito à obra ficcional do escritor brasileiro Erico Verissimo (1905-1975), a crítica universitária tem se debruçado, desde a década de 1970 (CHAVES, 1972), em demasia diante do romance produzido pelo autor de Cruz Alta, negligenciando uma importante parcela de sua criação ficcional, a saber, o conto. Importa registrar, nesse sentido, que é por meio da narrativa breve que Erico inicia sua carreira literária, com a publicação, em 1929, na **Revista do Globo**, dos contos

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: <brunobrizotto@gmail.com>.

“Ladrão de gado” e “A tragédia de um homem gordo”. No ano seguinte, por insistência do amigo e jornalista Prado Júnior, o periódico **Cruz Alta em Revista** publica “Chico: um conto de Natal”. Nesse mesmo ano, remete a Souza Júnior, diretor do suplemento literário do **Correio do Povo**, o conto “A lâmpada mágica”. Nos anos 1930-1931, Verissimo segue escrevendo para jornais, destacando-se o **Diário de Notícias** e o mencionado **Correio do Povo**. Em 1932, publica seu primeiro livro, intitulado **Fantoches**, uma coletânea de quinze histórias, na qual “há um grupo de textos dramáticos e outro de textos narrativos, em que está representado um mundo irreal e fantasioso, aproximando-se, em muitos casos, dos chamados contos infantis de Perrault, Dickens e Irmãos Grimm.” (BITTENCOURT, 2005, p. 50-51) E, em 1972, com o intuito de comemorar os quarenta anos de vida literária do autor, é relançado o livro de estreia, agora “totalmente anotado com observações de próprio punho e com desenhos e caricaturas típicas de seu processo de composição.” (BITTENCOURT, 2005, p. 50) Ao lado dos textos originais de 1932, encontram-se outros seis contos publicados ao longo de sua produção ficcional: “As mãos de meu filho” (1942), “O navio das sombras” (1942), “Os devaneios do general” (1942), “Esquilos de outono” (1959), “Sonata” (1959) e “A ponte” (1959) (VERISSIMO, 2007). E são precisamente tais narrativas que levamos em conta nesta investigação, a qual objetiva examinar a contística de Erico Verissimo à luz de uma série de proposições teóricas apresentadas pelo escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984) em “Alguns aspectos do conto” (CORTÁZAR, 2006). Por meio da lente teórica cortaziana observamos como “certas constantes [e] certos valores” (CORTÁZAR, 2006, p. 149) podem ser aplicados à narrativa breve redigida por Verissimo nas décadas de 1940 e 1950. Assim sendo, elegemos como tópicos de análise: a diferenciação entre conto e romance, a definição do bom contista, o conto significativo, a escolha do tema, a relação entre contista e leitor, e o domínio do ofício pelo autor. Ao final, temos como resultado uma profícua grade de leitura, a qual, ao centrar-se na contística praticada por Erico Verissimo, possui meios de torná-la mais acessível tanto à crítica especializada quanto ao grande público.

Palavras-chave: conto; Erico Verissimo; Julio Cortázar; literatura brasileira; teoria do conto.

Em 1962, durante viagem a Cuba, Julio Cortázar (1914-1984) profere a célebre conferência intitulada “Algunos aspectos del cuento”², circunstância na qual, seguindo os passos de Edgar Allan Poe, erige uma teoria do conto alicerçada em sua própria experiência enquanto criador de narrativas breves. No início de sua exposição, situa os ouvintes no que diz respeito à matéria de sua fala, asseverando que irá tratar “de alguns aspectos do conto como gênero literário” (CORTÁZAR, 2006, p. 148). Desse modo, ainda que leve em consideração sua produção ficcional enquanto contista, o autor de **O jogo da amarelinha** é enfático ao declarar que está convencido “de que existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos” (CORTÁZAR, 2006, p. 149).

Frente a essas “constantes” e “valores” inerentes a vasta gama de contos que público e crítica têm em mãos, torna-se possível refletir sobre a contística de um escritor em particular, a saber, o brasileiro Erico Verissimo (1905-1975), célebre pela trilogia **O tempo e o vento** (1949-1962). No que diz respeito ao conjunto de sua ficção, a crítica universitária tem se debruçado, desde a década de 1970 (CHAVES, 1972), em demasia diante do romance produzido pelo autor de Cruz Alta, negligenciando uma importante parcela de sua criação ficcional, a saber, o conto³. Importa registrar,

² Publicado, na sequência, em periódico da fundação **Casa de Las Américas** (Havana, 1963). A seguir, reproduzido em diferentes coletâneas, ora do próprio escritor, ora organizadas por críticos. A edição utilizada neste trabalho pertence à tradução brasileira publicada pela editora Perspectiva (CORTÁZAR, 2006).

³ Ainda que fale a partir de um ponto de vista teórico e mais amplo, Cortázar igualmente denuncia a primazia do romance, em detrimento do conto. Observe-se: “De qualquer modo, enquanto os críticos continuam acumulando teorias e mantendo exasperadas polêmicas acerca do romance, quase ninguém se interessa pela problemática do conto” (CORTÁZAR, 2006, p. 149). Buscando, nesse sentido, tornar mais visível a contística de Verissimo tanto para os leitores em geral quanto para a crítica especializada, investigamos, no âmbito de um doutorado em Letras, uma seleção de contos de Erico, notadamente o exame das diferentes experiências memoriais tematizadas nas narrativas breves analisadas. A propósito, cf. Brizotto (2019).

nesse sentido, que é por meio da narrativa breve que Erico inicia sua carreira literária, com a publicação, em 1929, na **Revista do Globo**, dos contos “Ladrão de gado” e “A tragédia de um homem gordo”. No ano seguinte, por insistência do amigo e jornalista Prado Júnior, o periódico **Cruz Alta em Revista** publica “Chico: um conto de Natal”. Nesse mesmo ano, remete a Souza Júnior, diretor do suplemento literário do **Correio do Povo**, o conto “A lâmpada mágica”. Nos anos 1930-1931, Verissimo segue escrevendo para jornais, destacando-se o **Diário de Notícias** e o mencionado **Correio do Povo**. Em 1932, publica seu primeiro livro, intitulado **Fantoches**, uma coletânea de quinze histórias, na qual “há um grupo de textos dramáticos e outro de textos narrativos, em que está representado um mundo irreal e fantasioso, aproximando-se, em muitos casos, dos chamados contos infantis de Perrault, Dickens e Irmãos Grimm” (BITTENCOURT, 2005, p. 50-51). E, em 1972, com o intuito de comemorar os quarenta anos de vida literária do autor, é relançado o livro de estreia, agora “totalmente anotado com observações de próprio punho e com desenhos e caricaturas típicas de seu processo de composição” (BITTENCOURT, 2005, p. 50). Ao lado dos textos originais de 1932, encontram-se outros seis contos publicados ao longo de sua produção ficcional: “As mãos de meu filho” (1942), “O navio das sombras” (1942), “Os devaneios do general” (1942), “Esquilos de outono” (1959), “Sonata” (1959) e “A ponte” (1959) (VERISSIMO, 2007). E são precisamente tais narrativas que levaremos em conta nesta investigação, a qual objetiva examinar a contística de Erico Verissimo à luz de uma série de proposições teóricas apresentadas por Cortázar (2006). Por meio da lente teórica cortaziana observaremos como certos “elementos invariáveis que dão a um bom conto a atmosfera peculiar e a qualidade de obra de arte” (CORTÁZAR, 2006, p. 149) podem ser aplicados à narrativa breve redigida por Verissimo nas décadas de 1940 e 1950. Assim sendo, elegemos como tópicos de análise: a diferenciação entre conto e romance, a definição do bom contista, o conto significativo, a escolha do tema, a relação entre contista e leitor e, por fim, o domínio do ofício pelo autor.

Consciente de que o conto se configura como um “gênero de tão difícil definição” (CORTÁZAR, 2006, p. 149), o crítico argentino não se furta em tentar conceituar tal modalidade narrativa, a qual se encontra visivelmente fundamentada na interdependência entre o elemento ficcional e sua contrapartida extratextual. Observe-se:

se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes. (CORTÁZAR, 2006, p. 150-151)

Belamente sintetizado enquanto “uma fugacidade numa permanência”, o conto costuma ser comparado ao romance, especialmente quando se quer entender o caráter “peculiar” (CORTÁZAR, 2006, p. 151) de tal gênero textual. Nesse sentido, o romance “se desenvolve no papel [...] no tempo da leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romanceada”, ao passo que “o conto parte da noção de limite [físico]” (CORTÁZAR, 2006, p. 151). Além de nitidamente diferenciarem-se pela extensão espacial, a quantidade do número de páginas, tais gêneros de texto demandam do leitor diferentes modos de leitura: obras longas podem ser lidas com interrupções, paradas, de acordo com o ritmo imposto pelo sequenciamento dos capítulos seriados (quando existentes); contos, por sua vez, pela sua própria natureza breve, demandam ser lidos em uma só “assentada”, concretizando, desse modo, o célebre princípio defendido por Poe (1981). Em seguida, Cortázar (2006) compara o romance ao cinema, e o conto a fotografia. Veja-se: “um filme é em princípio uma ‘ordem aberta’, romanesca, enquanto uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação” (CORTÁZAR, 2006, p. 151). Corolário disso é o fato de o conto constituir-se como recorte de um fragmento da realidade, uma espécie de limitação da imagem selecionada pelo escritor. Portanto,

enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 2006, p. 151-152)

Tomando como exemplo a ficção de Erico Verissimo, pode-se comparar o romance **O tempo e o vento**, que abarca 200 anos de história gaúcha e brasileira sob o viés da família Terra-Cambará, com o conto “A ponte”, no qual é abordada uma situação muito frequente na ficção contemporânea, a saber, no momento de uma grave decisão, o protagonista se questiona sobre o sentido da sua própria vida, entrelaçando recordações de episódios pretéritos com a problematização de sua identidade passada/presente. À medida que a *magnum opus* de Erico narra acumulativamente todos os pormenores da ascensão e declínio do clã em questão, haja vista ter condições temporais e espaciais para tanto, compete a uma narrativa breve, como a citada, fotografar um momento bastante significativo e preciso de uma existência em particular, tendo em vista não ser possível alongar-se em demasia sobre detalhes da vida do protagonista Mário Meira Moura.

Por conseguinte, o romance vence “sempre por pontos”, e o conto, por seu turno, “deve ganhar por *knock-out*” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). Alude-se, aqui, a uma questão fundamental para uma teoria estético-recepcional: o efeito e a recepção que a obra de arte literária mantém em relação ao horizonte de expectativas do leitor (JAUSS, 1994; ISER, 1978a). Segundo a concepção cortaziana, um conto deve ser incisivo desde as primeiras frases, como atestam, por exemplo, os parágrafos de abertura de dois contos de Erico, “Sonata” e “O navio das sombras”. No primeiro, lemos:

A história que vou contar não tem a rigor um princípio, um meio e um fim. O Tempo é um rio sem nascentes a correr incessantemente para a Eternidade, mas bem se pode dar que em inesperados trechos de seu curso o nosso barco se afaste da correnteza, derivando para algum braço morto feito de antigas águas ficadas, e só Deus sabe o que então nos poderá acontecer. No entanto, para facilitar a narrativa, vamos supor que tudo tenha começado naquela tarde de abril. (VERISSIMO, 2007, p. 250)

E, no segundo:

É noite escura e o cais está deserto. Ivo ergue a gola do sobretudo. Sente muito frio, e o silêncio enorme e hostil enche-o de um vago medo. Vai viajar. Mas é estranho... Tudo parece diferente do que ele sempre imaginara. O grande transatlântico se desenha sem contornos certos contra o céu de fuligem. Não se vê um só vulto humano no cais. Adivinha-se, entretanto, na treva, a presença rígida e gelada dos guindastes. (VERISSIMO, 2007, p. 221)

De saída, o leitor é confrontado com duas situações caracterizadas pela incerteza e a precariedade de referências tangíveis, circunstância que contribui para a ambientação carregada de imprecisão que permeia o início desses textos verissianos. Trata-se de conseguir, “com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido” (GOTLIB, 1988, p. 35). Mantendo a tensão no devido lugar, o contista mostra-se capaz de fisgar o destinatário, instigando-o a aceitar as premissas textuais como válidas. A narrativa ficcional, nesse sentido, programa a recepção⁴, uma vez que texto e leitor são companheiros inseparáveis nesta busca instigante que é o ato da leitura.

⁴ Cf. as teorizações de Iser (1978a, 1978b) e Eco (2011) sobre essa questão. Comentando a recepção do texto pelo leitor tendo em vista as abordagens teóricas citadas, Jouve (2002) assinala acerca da existência do leitor implícito iseriano: “O princípio de Iser é que o leitor é pressuposto do texto. [...] Trata-se de mostrar, por um lado, como uma obra organiza e dirige a leitura, e, por outro, o modo como o indivíduo-leitor reage no plano cognitivo aos percursos impostos pelo texto” (JOUVE, 2002, p. 14). E, ao aproximar a perspectiva de Iser com a teoria semiótica de Eco (2011), afirma: “O objetivo é examinar como o texto programa sua recepção e o que deve fazer o leitor [...] para corresponder da melhor maneira às solicitações das estruturas textuais” (JOUVE, 2002, p. 14-15).

Decorre daí que o bom contista define-se como “um boxeador muito astuto” (CORTÁZAR, 2006, p. 152), na medida em que, mesmo à primeira vista “muitos dos seus golpes iniciais [possam] parecer pouco eficazes”, na realidade “estão minando já as resistências mais sólidas do adversário” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). O crítico argentino sugere, nessa linha de raciocínio, que se analise a primeira página de “qualquer grande conto” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). Como exemplo, veja-se o princípio de “A ponte”:

O médico tinha prometido vir às cinco da tarde com a interpretação da radiografia. Mário esperava-o, angustiado, na biblioteca de seu apartamento, imaginando o pior. Era um sábado de maio e ele estava ali sozinho desde as três, tentando concentrar-se na leitura duma novela. Impossível. Tinha a atenção vaga e inquieta e, além da dor habitual no estômago, a garra do medo agora lhe oprimia o peito, dificultando-lhe a respiração. (VERISSIMO, 2007, p. 267)

Inicialmente, o narrador heterodiegético contextualiza o leitor sobre o estado de saúde de Mário, o qual não se encontra em boas condições, uma vez que termos como “radiografia”, “dor habitual no estômago” e dificuldades respiratórias assinalam um quadro de doença, possivelmente um câncer. Demonstra, ainda, inquietação, tendo em vista o fato de o sujeito – solitário em seu estúdio – não conseguir dedicar-se à leitura de uma narrativa ficcional o que, de alguma forma, poderia aliviar a tensão. Para completar, aguarda com angústia o prognóstico do exame médico empreendido, prevendo o pior cenário possível. Tal estado de espírito é reforçado pela constante preocupação com o tempo, pois consulta de instante a instante o relógio, buscando convencer-se de que tudo acabaria bem, não havendo necessidade para maiores aflições. Confessa que “sempre lhe agradara representar o papel de fatalista”, ao afirmar que “certa vez, entrevistado por um jornalista, declarara não temer a morte. Até que ponto isso era verdade? Até que ponto uma simples bravata de cinquentão sadio?” (VERISSIMO, 2007, p. 267). Além disso, os trechos transcritos corroboram a tese cortaziana segundo a qual é inadequada a presença de elementos gratuitos e decorativos. Somado a isso, “o contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). Portanto, no momento em que tempo e espaço encontrarem-se condensados na tessitura textual, será possível, juntamente com a capacidade de narrar do contista, estabelecer a tensão “que se deve manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas”, arremata Cortázar (2006, p. 152).

Ao discorrer sobre o conto significativo, o autor de **Todos os fogos o fogo** afirma que tal atributo inerente à narrativa breve residiria principalmente no tema a ser previamente escolhido pelo criador, na medida em que este seleciona “um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo” (CORTÁZAR, 2006, p. 152-153). Tal irradiação é passível de ocorrer por meio de duas formas: por um lado, no “resumo implacável de uma certa condição humana” (CORTÁZAR, 2006, p. 153), conforme se lê, por exemplo, em “As mãos de meu filho”, narração da trajetória de vida de dois indivíduos adultos, marcados pelas durezas de uma vida pregressa miserável; por outro lado, no “símbolo candente de uma ordem social ou histórica” (CORTÁZAR, 2006, p. 153), do qual “Os devaneios do general” evidencia-se como texto paradigmático, uma vez que, tematicamente, os eventos narrados centram-se em episódios presentes que descrevem o fencimento do velho chefe militar Chicuta Campolargo, em contraste com evocações que o transportam para o passado heroico de guerras e desmandos políticos. O conto significativo apresenta, ainda, duas características fundamentais. Em primeiro lugar, “alguma coisa estala neles [nos textos] enquanto os lemos, propondo-nos uma espécie de ruptura do cotidiano que vai muito além do argumento” (CORTÁZAR, 2006, p. 153). Isso possibilita ao leitor atingir uma das maiores recompensas que pode vir a ter frente ao texto literário: a libertação. Para Jauss (2002, p. 41),

la liberación por medio de la experiencia estética puede efectuarse en tres planos: para la conciencia productiva, al engendrar el mundo como su propia obra; para la conciencia receptiva, al aprovechar la posibilidad de percibir el mundo de otra manera, y finalmente – y de este modo la subjetividad se abre a la experiencia intersubjetiva–, al aprobar un juicio

*exigido por la obra o en la identificación con las normas de acción trazadas y que ulteriormente habrá que determinar.*⁵

Destaca-se, nesse processo, a emancipação, isto é, a finalidade e o efeito alcançado pela arte, liberando o destinatário de percepções usuais e conferindo-lhe uma nova visão da realidade, além de servir como mediadora entre a natureza simultaneamente comunicativa e libertadora da obra de arte. Em segundo lugar, “a ideia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e de tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo” (CORTÁZAR, 2006, p. 153). Ao tematizar questões atinentes à faculdade mnemônica de diferentes personagens em face de crises identitárias, Erico Verissimo emprega uma técnica composicional que, à primeira vista, pode parecer trivial, uma vez que o próprio ato de lembrar aparenta ser tão simples e corriqueiro. Nesse sentido, Chagas (1985, p. 46) afirma:

Digamos que EV conta como é o sujeito, que ele apresenta como personagem. Dá o seu retrato físico e moral, fá-lo evocar continuamente situações de sua vida, cenas do passado. É essa a sua técnica novelesca: procede por acumulação de traços, de lembranças; e assim constrói um personagem com as suas reminiscências pessoais. Tudo isso, é claro, em função do presente da narrativa – que no entanto recebe todo o seu impulso, a sua verossimilhança e o sentido da ação, desse processo evocativo. [...] Não se pode deixar de reconhecer [...] que o êxito de tal técnica depende de um certo equilíbrio, que ele realiza, entre a evocação do passado e os sucessos da vida atual dos personagens.

Estamos diante de um aspecto vital para a redação dos textos ficcionais de Verissimo, na medida em que esse método de escrita não diz respeito apenas às narrativas aqui analisadas, abarcando também grande parte de sua criação literária. Decorre daí que as imagens-lembranças não figuram como mero acessório para a sequência narrativa do presente, como se apenas atuassem como pano de fundo para a história de vida dos sujeitos. Ao contrário, entrelaçam-se em um discurso que visa dar maior significado e relevância para as questões que estão sendo problematizadas no momento em que cada personagem se apresenta ao horizonte de expectativas do leitor.

No que diz respeito à escolha do tema, Cortázar (2006, p. 153-154), fundamentado em sua própria experiência, assevera que “um contista é um homem que de repente, rodeado pela imensa algaravia do mundo, comprometido em maior ou menor grau com a realidade histórica que o contém, escolhe um determinado tema e faz com ele um conto.” À primeira vista, uma situação simples, até mesmo banal, selecionar um tópico e convertê-lo em ficção. Entretanto, tal operação, como bem esclarece o crítico, não é tão fácil quanto possa parecer, uma vez que, em certos casos, o contista escolhe, noutras situações “sente como se o tema se lhe impusesse irresistivelmente, o impelisse a escrevê-lo” (CORTÁZAR, 2006, p. 154). Erico Verissimo, por exemplo, expressa, nas décadas de 1940 e 1950, visível preocupação com a questão da crise identitária e a consequente recorrência às recordações de episódios passados. Segundo Chaves (2001, p. 137),

mantenha-se presente, aliás, um outro dado que confirma a intensidade da preocupação de Erico Verissimo com este problema da crise da identidade das personagens neste período [proveniente da época da publicação de *O retrato e Noite*, e início da escrita de *O arquipélago*]. Em 1958 – antes da conclusão de *O tempo e o vento*, portanto – publicou ele um pequeno volume, intitulado *O ataque*, no qual se reúnem um texto ainda inédito de *O arquipélago*, uma novela – *A ponte*, e dois contos – *Sonata*, *Esquilos de outono*. Estes três últimos textos tratam de situações nas quais as personagens ou perdem o domínio sobre a personalidade ou mergulham num processo de auto-reconhecimento buscando descobrirem-se a si mesmas por trás da máscara social da cidadania construída e representada.

⁵ A libertação pela experiência estética pode se realizar em três planos: a consciência produtiva, ao criar um mundo como sua própria obra; a consciência receptiva, ao aproveitar a oportunidade de perceber o mundo de forma diferente e, finalmente – deste modo a subjetividade abre-se à experiência intersubjetiva – ao aprovar um julgamento exigido pela obra ou identificar-se com as normas de ação esboçadas e que posteriormente serão determinadas. [minha tradução]

Logo, no caso de Erico, no espaço temporal em questão, pode-se dizer que o tema se impõe ao contista, pois, como registra argutamente o crítico gaúcho:

Lembre-se que, nas longas discussões de *O retrato*, quando Rodrigo reúne os amigos em serões intermináveis, não são raras as situações nas quais as personagens indagam a identidade do mundo em que vivem, derivando daí, justamente, a estrutura circular de *O tempo e o vento*, montada numa técnica de “ampliação”: o que é Santa Fé? O que é o Rio Grande? O que é a sociedade brasileira? (CHAVES, 2001, p. 122-123).

Decorre daí, consoante Cortázar (2006, p. 154) um fato essencial, inalterável: “num momento dado *há tema*, já seja inventado ou escolhido voluntariamente, ou estranhamento imposto a partir de um plano onde nada é definível. Há tema, repito, e esse tema vai se tornar conto.” A contística de Erico, notadamente os textos arrolados como “outros contos” e aqui selecionados para exame crítico, pode ser organizada de acordo com os seguintes temas: recordação de episódios passados (“As mãos de meu filho”, “Sonata”, “Os devaneios do general”, “A ponte”); presença da atmosfera de fantasia e sonho (“O navio das sombras”, “Sonata”); frustração afetiva do protagonista (“Esquilos de outono”, “A ponte”); questão do amor impossível (“Sonata”, “A ponte”). Tais temáticas evidenciam-se como centrais não apenas no que tange às narrativas em questão, podendo ser encontradas com maior ou menor intensidade igualmente nos romances do autor de Cruz Alta, haja vista o intenso diálogo intratextual manifestado pela obra verissiana. Nessa linha de reflexão, Bordini (2012, p. 46) assevera que “as personagens de Verissimo compõem uma espécie de família em que as figuras podem ser intercambiadas, mas mantêm traços constantes [...]”. Por fim, vale registrar que “todo conto é assim predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria no seu criador” (CORTÁZAR, 2006, p. 156).

Conforme mencionado anteriormente, o crítico argentino reconhece o papel que o leitor desempenha no ato da leitura, assegurando-lhe o merecido espaço ao aludir a questões concernentes à esfera do efeito e da recepção, elementos indissociáveis da criação ficcional (JAUSS, 2012). Qualificando-o enquanto “último termo do processo”, “juiz implacável” e “elo final do processo criador”, Cortázar (2006, p. 157) concebe o receptor como alvo indiscutível do contista, e o conto, por sua vez, atuaria como uma espécie de “ponte” entre autor e público. Instaura-se, assim, a necessidade de um “ofício de escritor” (CORTÁZAR, 2006, p. 157), ou seja, o escritor deve ser capaz de dominar a técnica de redação de contos no sentido de prender a atenção do leitor, cativando-o, e isolando-o “de tudo o que o rodeia, para depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contacto com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela” (CORTÁZAR, 2006, p. 157). A leitura, compreendida sob essa perspectiva, apresenta-se como “uma viagem, uma entrada insólita em outra dimensão que, na maioria das vezes, enriquece a experiência: o leitor que, num primeiro tempo, deixa a realidade para o universo fictício, num segundo tempo volta ao real, nutrido da ficção” (JOUVE, 2002, p. 109). Consequentemente, ao deixar a realidade e adentrar o universo fictício, para depois retornar ao real, o leitor tem seu horizonte de expectativas desafiado e transformado, obtendo, ao final da “viagem” uma maior compreensão sobre o mundo que o cerca e acerca de si mesmo.

Mais adiante, o autor de **As armas secretas** revela que a única maneira de o contista conseguir sequestrar momentaneamente o leitor dar-se-ia “mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema [...]” (CORTÁZAR, 2006, p. 157). Estilo e tema estariam, portanto, em íntima e profunda consonância nos limites do território textual, mediados pela intensidade. Esta se caracteriza, segundo a lente teórica cortaziana, “na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige” (CORTÁZAR, 2006, p. 157). Como exemplos, o crítico cita “O barril de Amontillado” (1846), de Poe, e “Os assassinos” (1927), de Ernest Hemingway. Tais narrativas ilustram bem a tese em questão, uma vez que dispensam quaisquer elementos que não sirvam para os propósitos do enredo, como profundas caracterizações de personagens e maiores contextualizações espaço-temporais, obtendo-se, desse modo, a tão almejada intensidade. Na contística de Erico, observa-se a concretização dessa operação nos já

citados “Sonata”, “A ponte” e “O navio das sombras”, conforme demonstra a transcrição dos respectivos parágrafos de abertura de cada texto.

No entanto, ao refletir sobre os contos de Joseph Conrad, D. H. Lawrence e Franz Kafka, Cortázar (2006) percebe neles a ocorrência de uma modalidade diferente de intensidade, a qual denomina tensão, que se qualificaria enquanto “uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta” (CORTÁZAR, 2006, p. 158). Ainda que estejamos muito longe de conhecer o que vai acontecer no texto, não nos podemos furtar à sua atmosfera. Diferentemente das narrativas de Poe e Hemingway citadas, um conto como “A lição do mestre” (1888), de Henry James, procede de maneira inversa, no que diz respeito à obtenção da tensão. Aqui, de saída, o leitor identifica que os fatos em si estão desprovidos de importância, que toda a significação provém das forças que desencadearam tais acontecimentos, em uma espécie de preparação de terreno, a qual, para não ir contra os desígnios cortazarianos, não deve alongar-se em demasia. Nesse sentido, os contos “As mãos de meu filho”, “Os devaneios do general” e “Esquilos de outono” podem ser enquadrados nessa categorização de intensidade atingida pela tensão. No primeiro deles, as recordações de D. Margarida, mãe do pianista Gilberto e dono das mãos que dão título ao texto, são precedidas por uma sequência narrativa que busca aproximar lentamente o leitor acerca da matéria narrada, situando-o na atmosfera soturna que qualifica o cenário. No segundo, a experiência memorial de Chicuta Campolargo é antecedida e orientada pelo nítido contraste entre tradição e modernidade, conforme por ele observado, no que toca ao crescimento e modernização de sua cidade natal, Jacarecanga. Por fim, no conto americano de Erico, a crise identitária enfrentada pelo herói é precedida pela explanação de um guia turístico acerca do Monumental Building, prédio no qual o protagonista localiza-se no momento. Não podemos, portanto, prescindir dessa “malha sutil” (CORTÁZAR, 2006, p. 158), dessas forças iniciais, na medida em que os eventos que se seguem são por elas, em maior ou menor grau, precedidos, acompanhados e conduzidos. Ao final, o autor de **Os prêmios** é enfático ao assinalar que a relação entre produtor e receptor, balizada pelos elementos de estilo, tema, intensidade e tensão, fundamenta-se no outrora caracterizado ofício do escritor, ferramenta indispensável para “criar no leitor [a] comoção que levou [o próprio criador] a escrever o conto” (CORTÁZAR, 2006, p. 157).

Igualmente relevante para a teorização cortaziana sobre a narrativa breve é o domínio que o autor necessita demonstrar em relação a seu ofício. No caso de Erico Verissimo, importa registrar que sua primeira experiência literária se deu precisamente na esfera do conto, com a publicação, em 1932, de **Fantoches**. No ano seguinte, lança **Clarissa**, seu romance de estreia e, com o passar dos anos, pratica ininterruptamente a escrita de romances sem, contudo, deixar de produzir contos. Estabelece-se, assim, uma profícua interdependência entre a redação de narrativas breves e longas: de um lado, a experimentação e o aperfeiçoamento de diferentes técnicas narrativas operadas em **Olhai os lírios do campo**, **Caminhos Cruzados** e **O tempo e o vento**, por exemplo, auxiliaram grandemente o autor a dominar o ofício enquanto narrador de contos; de outro, com a escrita de **Fantoches**, “Erico Verissimo teve a oportunidade de ‘praticar’ exercícios literários, lançando temas e motivos desenvolvidos mais tarde em seus romances, o que comprova a importância de sua consciência profissional na formação de seu perfil e de seu estilo” (AGUIAR, 2007, p. 327). Finalmente, comentando a contística de Erico, sobretudo a compreendida pelos “outros contos”, Moacyr Scliar a sintetizou com perfeição: “O que temos aqui é o escritor em sua maturidade, chegando ao apogeu de seu poder narrativo” (SCLIAR, 2007, p. XIII). O contista é, assim, um verdadeiro criador de mundos, um exímio artista da palavra, capaz de dosar com habilidade a intensidade e a tensão necessária para a composição de um conto eficaz.

Ao final, temos como resultado uma profícua grade de leitura, a qual, ao centrar-se na contística praticada por Erico Verissimo, possui meios de torná-la mais acessível tanto à crítica especializada quanto ao grande público. E o conto, enquanto gênero que “entre nós tem uma importância e uma vitalidade que crescem dia a dia” (CORTÁZAR, 2006, p. 150), apresenta-se como uma modalidade textual altamente significativa, não apenas pela brevidade que lhe é característica, mas igualmente pela capacidade ímpar que possui em instigar escritores e leitores a compartilharem do proveitoso e recompensador jogo que é a literatura.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, F. Crônica biográfica. In: VERISSIMO, Erico. **Fantoches e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 325–327.
- BITTENCOURT, G. O conto em Erico Verissimo. **Ciências e Letras**, Porto Alegre, n. 38, p. 50–58, jul./dez. 2005.
- BORDINI, M. G. **A poética da cidade em Erico Verissimo**. Rio de Janeiro: Makunaima, 2012.
- BRIZOTTO, B. **Experiências memoriais na ficção de Erico Verissimo**. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- CHAGAS, W. **Mundo velho sem porteira**: ensaio sobre a obra de Érico Veríssimo. Porto Alegre: Movimento, 1985.
- CHAVES, F. L. (org.). **O contador de histórias**: quarenta anos de vida literária de Erico Verissimo. Porto Alegre: Globo, 1972.
- CHAVES, F. L. **Erico Verissimo**: o escritor e seu tempo. Porto Alegre: UFRGS, 2001.
- CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147–163.
- ECO, U. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1988.
- ISER, W. **The act of reading: a theory of aesthetic response**. Baltimore: Johns Hopkins University, 1978a.
- ISER, W. **The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett**. Baltimore and London: Johns Hopkins University, 1978b.
- JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JAUSS, H. R. **Pequeña apología de la experiencia estética**. Tradução de Daniél Innerarity. Barcelona: Paidós, 2002.
- JAUSS, H. R. Recepção e produção: o mito dos irmãos inimigos. Tradução e apresentação de Samara Fernanda A. O. de Lócio e Silva Geske. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 9, p. 210–219, nov. 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 23 nov. 2019.
- JOUBE, V. **A leitura**. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: UNESP, 2002.
- POE, E. A. A filosofia da composição. In: MENDES, Oscar; AMADO, Milton (org). **Ficção completa, poesia & ensaios**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1981.
- SCLIAR, M. Prefácio: o Erico contista. In: VERISSIMO, Erico. **Fantoches e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. IX–XIV.
- VERISSIMO, E. **Fantoches e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

POR UMA CRÍTICA DO PROGRESSO EM STENGERS E SEBALD

*For a Critic of Progress in Stengers e
Sebald*

Davi Alexandre Tomm¹

Abstract: *This article seeks to bring together the thought of Belgian philosopher Isabelle Stengers, in her book **In The Time of Catastrophe**, with the fiction of German author W. G. Sebald, specially her concept of “Gaia’s intrusion” and his idea – that guides his work – of “natural history of destruction”. Isabela Stengers, a philosopher of science, shows in her book that we arrive now at an important moment in our history, a moment in which all our fears of destruction of the planet, that were only in the level of ideas before, present itself to us now as facts. This puts us in a crossroad between two histories, and we must fight back the official discourse of the first, the one that says we must keep going with the inevitable march of progress, and that this progress will fix the problems, the catastrophes, that it caused itself. This history asks for the sacrifice of all of us in the name of the progress, but that means, in fact, the sacrifice of a majority in favor of a minority. Thus, we must first, in face of the answer our planet is giving to our actions, that she calls “Gaia’s intrusion”, look critically e deconstruct the scientific and rationalistic discourse which obliterate other practices and knowledges, a discourse that is the cause of the destruction we made. It is exactly this history of rational, technical and scientific superiority of humans – an idea that enable us to dominate the planet – that Sebald presents and revels as being the cause of the destructions and being entangled with the nature’s destructive logic. So, his books, specially **The Rings of Saturn** and **After Nature**, present this epic narrative in a critic way, showing its perversion and the way this narrative become a “natural history of destruction”. From this, we can use Stengers’s notion of “Gaia’s intrusion” to better understand the notion of nature in Sebald, and how we cannot see this “natural history of destruction” as a naturalization of our destructive behavior in the sense of a withdrawal in changing it, but in the sense of an awareness which can allow us to revel and change our way of deal with nature and the world we live. Without pretending to create any kind of direct relation between the two works but looking for an exercise of resonace between the two readings, this article wants to show that literature can also be a kind of “intervention”.*

Keywords: *Literature; intervention; Stengers; Sebald; Gaia.*

Resumo: Esse artigo busca aproximar o pensamento da filósofa belga Isabelle Stengers, no seu livro **No tempo das catástrofes**, da ficção do autor alemão W. G. Sebald, especialmente quanto ao conceito da primeira de “intrusão Gaia” e à ideia norteadora da obra ficcional do segundo, “história natural da destruição”. Isabelle Stengers, uma filósofa da ciência, mostra no seu livro como estamos vivendo um momento único em nossa história, um momento em que todos aqueles medos de destruição do planeta que antes estavam ainda apenas no nível das ideias agora se apresentam diante de nós como fatos, e que isso nos coloca na encruzilhada de duas histórias, em que é preciso combater o discurso oficial da primeira história, aquela que prega a continuação inevitável da marcha do progresso, e que ela irá resolver os problemas, as catástrofes, que ela mesma criou. Essa história pede o sacrifício de todos em nome do progresso, mas isso, na verdade, quer dizer o sacrifício de uma maioria em favor de uma minoria. Assim, diante do que Stengers chama de “intrusão Gaia”, a resposta do planeta a nossas ações, é preciso que primeiro passemos a olhar criticamente e desconstruir um discurso científico e

¹ Mestre em Estudos de Literatura pela UFRGS. Doutorando em Estudos de Literatura pela mesma Instituição (Bolsista CAPES). E-mail: <tomm.davi@gmail.com>.

racionalista que apagou outras práticas e saberes, e que é causa de nossos infortúnios na nossa caminhada pelo planeta. É exatamente essa história da superioridade racional, técnica e científica, do homem, que o permitiu dominar a natureza, que Sebald apresenta e desvela como ela mesma causa das destruições, e amalgamada na própria lógica destrutiva da natureza. Assim, seus livros, especialmente nesses casos, *The Rings of Saturn* e *After Nature*, apresentam de forma crítica essa narrativa épica do homem conquistador do planeta, do mundo natural, mostrando seus desvirtuamentos e como essa narrativa se tornou uma “história natural da destruição”. A partir disso, podemos usar a noção de Stengers de “intrusão Gaia” para melhor entendermos a própria noção de natureza de Sebald, e como essa “história natural da destruição” não pode ser vista como uma naturalização do comportamento destrutivo do homem no sentido de um dar de ombros significando “somos assim mesmo, não tem o que fazer”, mas sim num sentido de uma tomada de consciência que nos ajude a mudar nossa forma de lidar com a natureza e o mundo em que vivemos. Sem querer fazer nenhum tipo de relação direta entre as obras dos dois, mas buscando um exercício de ressonância entre duas leituras, esse artigo pretende mostrar que é possível a literatura também ser um tipo de “intervenção”.

Palavras-Chave: Literatura; intervenção; Stengers; Sebald; Gaia.

INTRODUÇÃO

Era o mês de novembro do ano de 2015 quando eu li pela primeira vez o livro do autor alemão, radicado na Inglaterra, W. G. Sebald (2002), *The Rings of Saturn*², em que o narrador conta uma caminhada que faz ao longo da região do mar do norte da Inglaterra, permeada de histórias que ele narra sobre os locais, as ruínas, e que se conectam através do tempo, e da memória, com tantas outras histórias de destruição e de beleza ao longo de nossa trajetória no mundo, várias cenas do narrador andando por lugares que haviam sido destruídos por alguma catástrofe, fosse causada por mãos humanas, fosse pela natureza, e lembrando a história daquele lugar ao longo dos tempos, e suas transformações, imediatamente me transportou para nossa cidade de Mariana, em Minas Gerais, que exatamente naquele mês havia sido devastada pelo rompimento de uma barragem de rejeitos de mineração da Samarco, um desastre industrial, causado pela ganância e irresponsabilidade humanas, que teve o maior impacto ambiental na história do país. Enquanto eu lia o livro de Sebald, e acompanhava as notícias sobre aquele ato criminoso terrível, que era logo caracterizado como “acidente” ou “tragédia”, eu imaginei um livro escrito no futuro, aqui no Brasil, ao estilo de Sebald, em que um narrador caminhasse pela região de Mariana, descrevendo como ela se encontrava, 20 ou 30 anos à frente, e lembrando a história do rompimento da barragem.

Parece que não por acaso, nesse ano de 2019, enquanto lia o livro de Isabella Stengers (2015), *No Tempo das Catástrofes*, que trata justamente da relação entre capitalismo, estado e ciência (uma certa ciência e não toda) na produção da grande catástrofe ambiental que vivemos, e como é preciso buscar novas práticas que rompam com a maneira tradicional como o capitalismo nos faz ver nossa caminhada na Terra, e que envolve uma rede de sentidos que formam a grande narrativa épica da conquista do mundo pelo homem ocidental; bem nesse momento, nós já havíamos, aqui no Brasil, vivido, no início do ano, o desastre de Brumadinho, mais um rompimento de barragem, que teve consequências muito piores que o de Mariana, e estávamos vivendo o terror das queimadas que

² **Os Anéis de Saturno** (tradução minha – a partir de agora, todas as traduções do português para o inglês que não tiverem indicação de referência são traduções minhas). Apesar de morar na Inglaterra a maior parte de sua vida, Sebald ainda escreveu seus livros originalmente em alemão. No entanto, as traduções para o inglês foram revisadas por Sebald, que trabalhou junto com seus tradutores, em um processo que ele mesmo chamou de reescrita. Como vim, desde a graduação, do mundo da literatura de língua inglesa, e li Sebald, pela primeira vez em uma cadeira do pós que era da área de literatura inglesa (embora o assunto da cadeira não fosse exatamente essa literatura, mas nossas leituras eram, praticamente todas, de literatura inglesa, exceto Sebald), meu contato com o autor veio através dessa língua, o que me levou a trabalhar com ele na tradução em inglês, tão elogiada – e devo dizer que a minha dificuldade em aprender alemão com domínio suficiente para ler a complicada prosa do autor no original também ajudou nisso. Portanto, o trabalho se baseará na obra de Sebald traduzida para o inglês, e as traduções das citações serão feitas a partir da versão em inglês.

começaram a tomar conta de parte da floresta Amazônica. Nunca uma leitura me parecia tão atual quanto a de Stengers naquele momento, e a sensação de que o que ela dizia, o que nós vivíamos e o sentido da ideia sebaldiana de “história natural da destruição”, com suas repetições que parecem acaso, mas que não passam de uma grande rede de ações que estão sendo sempre perpetuadas por nós na nossa incessante busca pelo progresso e desenvolvimento, nos deixando cegos aos estragos que estamos causando repetidamente; tudo isso pareceu se imbricar de algum modo que ainda era nebuloso, mas, ao mesmo tempo, impossível não reconhecer.

Foi desse emaranhamento que surgiu a ideia para esse trabalho, que busca aproximar o as ideias de Stengers e a literatura de Sebald, não no sentido de mostrar como a teoria da filósofa se aplica a obra do literato, nem como a obra dele explica a teoria dela, mas como dois modos específicos de pensar a catástrofe, e modo como nossa narrativa histórica do progresso, baseado no desenvolvimento sem fim, é a própria produtora dessas catástrofes. Nesse sentido, gostaria de apresentar a literatura, e nesse caso específico a obra de Sebald, como uma das possibilidades daquilo que Stengers (2015) defende no seu livro que é de fazer uma “intervenção” (p. 5), ou seja, apresentar algo que já está sendo debatido, mas de uma maneira levemente diferente, provocando uma pausa, que busca não o convencimento, mas tenta transmitir algo que faz pensar, imaginar, sentir, para aqueles que esse algo, de algum modo, pode afetar. Acho que essa é uma ideia interessante, tendo em vista que a literatura, na minha visão, não é um discurso voltado ao convencimento. Se algo disso existe no texto literário é muito mais, na esteira do que Coetzee discute em **Diário de um ano ruim**, um convencimento do leitor de que os sentimentos de um determinado personagem é real, bem como aquilo que ele, leitor, sente com aquele personagem também é real. No entanto, não é um convencimento no sentido de ideias. Na própria visão de Coetzee, trata-se de uma questão que nos parece muito mais da ordem do afeto, e nesse sentido, a literatura *pode* (não *deve*) nos fazer pensar, imaginar e sentir, mas apenas se o texto fala daquilo que pode nos afetar. Ou seja, pensar nessa “intervenção” para a literatura desobriga-a de uma vinculação às agendas e lutas que não fazem parte de sua função; desobriga-a de ser algo que *obrigatoriamente* (com o perdão da redundância) afeta as pessoas, e que, assim, quando não afeta é porque há um problema com a pessoa, ou com o texto literário.

Por isso, não se trata de mostrar como a obra de Sebald apresenta alguma solução para as questões das catástrofes ambientais, assim como a própria Stengers afirma que não há respostas à pergunta ‘o que fazer?’ no seu livro, pois ela trabalha com as palavras, e estas têm poder tanto de “enclausurar em polêmicas doutrinárias ou visar o poder de palavras de ordem”, quanto de “fazer pensar, produzir formas de comunicação um tanto novas, chacoalhar alguns hábitos” (STENGERS, 2015, p. 15). Para a filósofa, as palavras podem não ter o poder de responder à questão imposta pelas ameaças globais, mas “elas podem, e é o que este livro tenta, contribuir para formular essa questão de um modo que nos force a pensar no que deve ser feito para que exista a possibilidade de um futuro que não seja bárbaro” (p. 16). No caso da obra de Sebald, é justamente esse poder das palavras que chacoalham hábitos e nos deslocam, podendo nos fazer pensar, que está no horizonte desse trabalho, um modo de fazer pensar nossa relação com o mundo em que vivemos, tendo como pano de fundo a história do progresso que a filósofa também colocará em questão.

Então, a ideia desse *ensaio* (e é um ensaio no sentido mais comum do termo, de ser uma tentativa) é puxar algumas linhas mestras tanto do pensamento de Stengers, quanto da obra de Sebald (no que tange ao ficcional, e também teórico, nos seus ensaios críticos sobre outros autores), que nos permitem pensar e imaginar, principalmente em um caminho que seja o de romper com o discurso hegemônico da ciência e do racionalismo, e na busca de novas perspectivas que tirem o humano do centro da questão.

STENGERS E A “INVASÃO GAIA”

Stengers, uma filósofa da ciência, se assim podemos caracterizá-la de modo resumido, apresenta em **No tempo das catástrofes**, uma ideia essencial para nossos tempos. Ela parte da afirmação de que estamos, pela primeira vez, suspensos entre duas histórias: a primeira é a história

oficial, marcada pelo ritmo das notícias que falam da competição econômica mundial e do seu crescimento, e que segue inexoravelmente a flecha do tempo, marcada pela noção de desenvolvimento e progresso, ela é sempre muito clara no seu discurso, quanto às evidências do que exige e promove, mas confusa quanto às consequências disso; a segunda é uma história que se apresenta no momento em que os desastres ambiental e econômico se mostram eminentes e são visíveis, ela é nítida quanto ao que está acontecendo, mas obscura nas respostas ao que está acontecendo, pois o que acontece agora não permite respostas prontas e fáceis, mas talvez de um plano que se constrói conforme se vai tentando. É aí que está sua ideia central: essa primeira história irá sempre apresentar a solução para a crise: “união de todos”, “é preciso fazer sacrifícios, não temos escolhas”, mas que tem como consequência o sacrifício apenas de alguns, da maioria menos favorecida, com o aumento da desigualdade social, ou o imperativo do trabalho nas piores condições, que ela chama de “alternativas infernais” (p. 49) (se você não quer trabalho nessas condições piores, outros vão querer). É contra isso que é preciso resistir, contra o domínio do discurso dessa primeira história, que só fará aumentar as vítimas, pois é ela mesma quem produz as catástrofes que pretende resolver, e suas resoluções, invariavelmente, produzirão novas catástrofes. Essa história produz a barbárie, e a resposta que precisamos dar agora deve ser uma que evite a barbárie, e ela só é possível se desvendarmos cada vez mais esse discurso oficial, que está sempre na boca daqueles que a filósofa denomina de “nossos responsáveis”, no sentido não de nós os termos escolhidos como tais, mas de que eles se arrogam essa posição.

Mas o que é essa nova situação que impõe novas respostas que resistam àquelas que os “nossos responsáveis” gritam: “não tem jeito, é preciso”? Ela nomeia de “intrusão Gaia” (p. 37). E nomear, aqui tem um caráter não de dizer a verdade, mas de atribuir ao que se nomeia o poder de nos fazer sentir e pensar no que esse nome suscita. Nesse caso, é o sentido de “intrusão”, que aponta para o fato de que tudo aquilo que é intrusivo é cego aos danos que provoca, e, por isso, não se trata de respostas a Gaia, mas a tudo que provocou sua intrusão e as consequências dela. Gaia, então, não é a Terra concreta, nem aquilo que se nomeia quando se busca uma conexão com essa Terra, “um sentido de pertencimento lá onde predominou a separação” (p. 37). Não se trata de pertencimento, mas de intrusão. Gaia, como “planeta vivo”, é um “ser” e não uma soma de processos (p. 38). Gaia, como uma “mãe”, deve ser vista como um “ser”, uma mãe, mas “irascível”, que não se deve ofender. Ela deve ser nomeada como um “ser” porque ela é suscetível, ela reage, responde, mas não no sentido intencional que nossa psicologia pensa, ela apenas responde; ela não é justiceira e não nos exige uma resposta do tipo: ‘quem é o culpado’; ela, na verdade, não nos pede nada. Por isso, não se luta contra Gaia, não se luta contra o aquecimento global, se luta contra quem o provocou. Sua intrusão, então, é unilateral, não exige resposta, pois ela continuará, mesmo depois de nós, assim como já estava antes, por isso, sua intrusão é indiferente. Nesse sentido, Stengers apresenta Gaia como uma “transcendência indiferente”: “desprovida das altas qualidades que permitiriam invocá-la como árbitro, garantia ou recurso; um suscetível agenciamento de forças indiferentes aos nossos pensamentos e aos nossos projetos” (p. 41). Essa transcendência indiferente se opõe justamente à imagem que o homem criou de si na sua narrativa épica de conquista do mundo, quando ele aprendeu a decifrar as “leis da natureza”, e se considerou mestre do seu destino, livre de qualquer transcendência. Ela é, então, “um desconhecido maior” (p. 41), que veio para ficar no seio de nossas vidas.

A autora defende que nomear Gaia não deveria desagradar os cientistas, pois eles mesmos estão acostumados a nomear algo que lhes faz pensar e imaginar, o que é, para ela, o sentido de transcendência que ela dá a Gaia. Porém, aqueles que irão chamar isso de irracionalismo são os que se consideram “guardiões da razão e do progresso” (p. 42), denunciando uma regressão que nos faria esquecer a “herança das Luzes, a grande narrativa da emancipação humana que se desvencilha do jugo das transcendências” (p. 42); eles vão se esforçar

para lembra à opinião pública sempre crédula que ela tem de seguir em frente e acreditar no destino do Homem e em sua capacidade de triunfar sobre todos os “desafios”. O que implica, de modo bem concreto, o dever de acreditar na ciência, esse cérebro da Humanidade, e na técnica, a serviço do progresso. (STENGENS, 2015, p. 42)

Porém, Stengers faz questão de mostrar que esse discurso, embora seja dito pelo que ela nomeia “nossos responsáveis”, não pode ser visto como a fala de um vilão personalizado, pois se trata da ideologia do capitalismo, e o capitalismo não é um “eles”, mas uma “máquina” (p. 46). Ela mostra como o capitalismo, inclusive, tem algo de transcendente, mas não implacável – como Gaia, que é implacável de um modo materialista, um agenciamento que articula processos materiais –, e sim “radicalmente irresponsável, incapaz de responder por seja lá o que for” (p. 46). Ao invés de pensá-lo como “materialismo”, ela o pensa como um poder espiritual maléfico, que tem a capacidade de capturar, segmentar e redefinir a seu serviço as dimensões de nossa vida e realidade, de nossas práticas. Essa caracterização de um processo material e de um sistema econômico como transcendentais, mostra a particularidade de nossa época, que trazendo o caráter planetário das questões que se colocam: a brutalidade de Gaia corresponde à brutalidade do que a provocou, de um “desenvolvimento” cego às suas consequências. Por isso, não faz sentido lutar contra Gaia, mas é preciso aprender a compor a compor com ela, assim como não faz sentido compor com o capitalismo, mas é preciso lutar contra ele. E isso significa que a nomeação de Gaia nos leva a romper com o vínculo entre a emancipação e a conquista épica, que desde o século XIX foi batizado de “progresso”; a luta não visa mais uma humanidade liberada de qualquer transcendência, pois teremos sempre que contar com Gaia, e aprender, à maneira dos povos antigos, a viver com ela, e não ofendê-la. A transcendência que deve ser combatida é justamente aquela que dominou nossa “fábula épica do progresso” (p. 54), que, em suas múltiplas e aparentemente diferentes versões, convergiu sempre para juízos cegos feitos sobre outros povos.

Por fim, para que possamos entrar nas linhas de passagem dessa visão para as que encontramos na obra de Sebald, é preciso falar que Stenger mostra como essa narrativa épica do progresso e da conquista do mundo natural pelo homem se deu de mãos dadas com a ciência, que também criou uma narrativa que precisou colocar sobre as outras práticas ditas irracionais, ou míticas, ou mágicas, uma dominação da racionalidade. Nesse sentido, a narrativa da ciência apresentou as práticas dos povos antigos, os ritos, mitos, a medicina, como artificios, e o modo racional de proceder como o “natural”; apresentam-se essas práticas como aquilo que artificial ao humano, e a racionalidade como o que lhe é natural, e apagam-se essas práticas relegando-as ao discurso da irracionalidade, obscurantismo, crenças (STENGERS, 2015). O domínio dessa racionalidade aparece também no que ela chama de ódio pelo *phármakon*, que é a palavra grega problemática que Derrida (2005) analisou. Aqui ficaremos apenas com o pensamento de Stengers: para ela, o ódio ao *phármakon*, que uma palavra que normalmente se traduz por “remédio”, mas que é caracterizada por sua eficácia e falta de identidade, pois ela pode ser ao mesmo tempo, dependendo da dosagem, remédio ou veneno, é o ódio à instabilidade, à ambiguidade, à incerteza. Segundo ela, nossa história está marcada por uma obsessão em ignorar o *phármakon* justamente por essa sua ambiguidade odiosa, em favor de algo que ofereça uma garantia contra essa obsessão. Porém, ela se pergunta, se essa oferta, se tornando um uso desenfreado e imprudente, não teria ela mesma se transformado em veneno? Ou seja, transformamos as práticas antigas em artificios, ligando-as aos riscos do *phármakon*, e nos aferramos à razão como aquilo que poderia nos proteger desse riscos, mas, então, a razão tornou-se, ela mesma, o veneno, o excesso que mata: ao se naturalizar, a razão se tornou exatamente aquilo que ela queria combater, um artifício que usado em excesso pôs em risco nossa existência. O “natural” se tornou, hoje, o que é tristemente previsível, ou seja, a barbárie, advinda justamente do pensamento racional-científico que operou ao longo da história do progresso, apagando as outras práticas, assim como a técnica que dele nasceu apagou os outros povos. Sendo assim, o pensamento racional e a ciência que dele nasceu apresenta-se em um meio onde reina aquilo que ela denominou, como Deleuze, de “tolice”, e que visa dissecar e desmembrar as outras práticas e experimentações que não obedecem às suas regras, submetendo-as às regulamentações cegas às suas consequências, um meio que ela caracteriza como “doentio” (p. 125).

SEBALD E O PROGRESSO DA DESTRUIÇÃO

Como já dito na introdução, não se trata aqui de apresentar a obra de Sebald como uma resposta aos problemas que Stengers apresenta, nem muito menos a literatura como uma possível forma de resolver os problemas, pois isso seria descaracterizar a própria natureza da literatura que, antes de tudo, não resolve nada. No entanto, trata-se de mostrar, na proximidade das críticas dos dois a essa narrativa épica da emancipação humana, uma possibilidade de intervenção da literatura, naquilo que ela mais é potente, fazer pensar-sentir (sentir pensando ou pensar sentindo). Nesse sentido, acompanho Rob Burns e Wilfried van der Will (2011), que afirmam que Sebald considera a literatura um instrumento vital de intervenção em um discurso lúgubre sobre a história, e que a obra de Sebald expõe as esperanças da modernidade de que o homem dominaria a natureza e traria o crescimento sócio-tecnológico, mostrando isso como uma narrativa ilusória. Porém, é preciso ter cuidado em não encontrar em Sebald uma espécie de visão otimista da literatura como capaz de nos salvar disso, pois em muitas de suas entrevistas, assim como de modo implícito na sua obra, ele fala da literatura e da arte em geral, como participante dessa mesma narrativa, e da maquinaria capitalista do progresso, e do domínio de outros povos. Em *The Rings of Saturn*, no capítulo VIII, o narrador conversa com um holandês sobre a relação entre a arte e a economia escravagista da Holanda nos séculos XVI e XVII: a arte dos pintores holandeses era patrocinada pelo dinheiro das *plantations* (SEBALD, 2002). Apesar disso, a arte e a literatura ainda é uma possibilidade de se resgatar as histórias dessas vítimas, através do olhar do artista que constantemente se volta para elas. Nesse sentido, também no mesmo livro, o quadro de Rembrandt, **A lição de anatomia do Dr. Tulp**, é analisado pelo narrador, no primeiro capítulo. Segundo ele, o olhar do pintor, embora esteja sendo pago pela guilda dos cirurgiões, está voltado para a vítima, o ladrão Aris Kindt, cujo corpo serve para a lição ali retratada. Sebald salienta como essa aula era um evento importante de uma sociedade que se via saindo das trevas para as luzes, através da nova ciência com seu zelo investigativo, mas que, por outro lado escondia *the archaic ritual of dismembering a corpse, of harrowing the flesh of the delinquent even beyond death, a procedure then still part of the ordained punishment*³ (p. 12). O narrador, então, explica como a cerimônia se comprova ser algo além de uma simples aula, pela roupa de gala dos alunos, pelo chapéu do mestre Tulp. Também o corpo do condenado, que apesar de estar exposto deveria manter-se de certo modo excluído, não sendo o centro das atenções, e, por isso, os alunos não olham para ele, mas para o atlas que está ao canto inferior direito, ou seja, para a representação do corpo. Na análise do narrador, há um problema de verossimilhança na pintura de Rembrandt, mas essa seria intencional: a dissecação não começou pelo abdômen, como seria o normal, mas pela mão, o que seria mais uma ligação com o ritual de purificação dos crimes, já que sendo ele um ladrão, sua mão é que havia pecado. Além disso, ao se olhar mais atentamente, essa mão está pintada erroneamente, pois ela não só é proporcionalmente maior que a outra, como está ao contrário. Segundo o narrador, nós estamos olhando, então, para uma representação tirada do atlas anatômico que os alunos olham. Porém, o narrador acredita haver uma intenção deliberada por trás desse erro de composição:

*That unshapely hand signifies the violence that has been done to Aris Kindt. It is with him, the victim, and not the Guild that gave Rembrandt his commission, that the painter identifies. His gaze alone is free of Cartesian rigidity. He alone sees that greenish annihilated body, and has alone seen the shadow in the half-open mouth and over the dead man's eyes*⁴.
(SEBALD, 2002, p. 17)

³ “O ritual arcaico de desmembrar um corpo, de devastar a carne do delinquente mesmo após a morte, um procedimento então ainda parte da punição ordenada”.

⁴ “Aquele mão deformada significa a violência que foi feita a Aris Kindt. É com ele, a vítima, e não com a Guilda que pagou a Rembrandt sua comissão, que o pintor se identifica. Apenas seu olhar esta livre da rigidez cartesiana. Apenas ele vê aquele esverdeado corpo aniquilado, e apenas ele viu a sombra na boca meio aberta e sobre os olhos do morto”.

Assim, Sebald apresenta a arte como esse espaço, através do olhar do artista, de uma inevitável empatia, onde se pode olhar para as vítimas do mesmo sistema que, de certo modo, sustenta essa arte. Esse tema da visão do artista é algo caro a ele, e vemos aparecer também no seu primeiro livro, *After Nature* (2003), composto por três poemas narrativos longos, um dedicado a uma figura, o primeiro ao pintor Mathias Grünewald, o segundo ao naturalista Georg Steller, e o terceiro ao próprio ‘eu lírico’. No primeiro poema, a relação entre arte, natureza e destruição é o tema principal, bem como a o estatuto do artista nesse mundo marcado pela violência. Mathias Grünewald, o pintor dos corpos retorcidos e marcados pelas chagas, que retratou o Cristo sofredor, que, para o autor do poema, melhor retratou os elementos físicos, fisiológicos, da dor e sofrimento, é visto como um modelo para a própria posição do narrador que aparecerá nos livros seguintes. Nesse poema, já de início, Grünewald, que gostava de se pintar nos seus quadros, aparece como *a witness* (p. 5), uma testemunha das cenas que pintava, fosse o espetáculo da neve, fosse a cura do chamado fogo de Santo Antônio⁵ no hospital de Isenheim, cujo tríptico que ele pintou comissionado por Guido Guersi se tornou sua obra mais famosa. Os rituais de purificação da época viam o tratamento da doença como uma luta sobre os corpos dos doentes, contra a presença da morte manifestada na loucura, e se tornou a mais fundamental das confrontações que fez o pintor se engajar *in a great therapeutic / task through the representation, / executed in beautiful and harrowing / colours, of the hour of the pale / streams of pus*⁶ (p. 25), ou seja, a representação desse espetáculo era uma tarefa terapêutica para o artista, e ele aprendeu a pintar aqueles corpos e aquele espetáculo como se fosse a vida em si, no sofrimento das figuras atormentadas por demônios e criaturas grotescas:

*To him, the painter, this is creation,
image of our insane presence
on the surface of the earth,
the regeneration proceeding
in downward orbits
whose parasitical shapes
intertwine, and, growing into
and out of one another, surge
as a demonic swarm
into the hermit's quietude*⁷.

(SEBALD, 2003, p. 26)

Ou seja, o pintor, o artista, tem seus olhos voltados não só para as vítimas, mas também para essa insana presença na terra, e se aqui isso não remete ao elemento destruidor dessa nossa presença, novamente em *The Rings of Saturn* o olhar do narrador estará constantemente olhando para sítios marcados pela passagem do tempo, pela corrosão do tempo, pela destruição humana ou natural. De uma cidade que fora um importante porto no passado e se tornou quase fantasma por causa da crise econômica que a levou ao esvaziamento e ao suicídio de alguns moradores, à uma mansão que fora um projeto megalomaniaco no século XIX e hoje é tomada, em vários pontos, pela ruína ou pelo crescimento irrefreável da vegetação, passando por restos de fortes militares construídos, destruídos e reconstruídos ao longo dos séculos, ou por florestas que foram dizimadas pelas queimadas, o livro é composto por um verdadeiro painel dessa história insana do ser humano. Em determinado momento,

⁵ Assim era conhecida, na época, por volta de 1400, o ergotismo, uma intoxicação causada pela ingestão de produtos contaminados pelo esporão-de-centeio, um fungo que contamina o centeio e outros cereais, ou pelo uso em excesso e mal orientado de drogas derivadas da ergolina (composto químico presente em ampla diversidade de alcaloides e algumas drogas psicoativas como o LSD, bem como alguns de seus derivados são usados em drogas para vasoconstrição, e no tratamento de enxaqueca e doença de Parkinson). Os sintomas do ergotismo são depressão e confusão mental, hipertensão, bradicardia, vasoespasmos, com perda de consciência e cefaleia, palidez nas mãos e pés, podendo levar ao coma e à morte.

⁶ “Em uma grande tarefa / terapêutica através da representação, / executada com belas e lancinantes / cores, da hora do pálido / fluxo de pus”.

⁷ “Para ele, o pintor, isso é criação, / imagem de nossa insana presença / na superfície da Terra, / a regeneração procedendo / em órbitas decrescentes / cujas formas parasíticas / se entrelaçam, e, crescendo dentro / e fora de uma da outra, surge / como um enxame demoníaco / dentro da quietude do eremita”.

ele fala das pinturas de quadros que representam as batalhas navais entre a Inglaterra e a Holanda no século XVII, e como eles, apesar de tentar ser o mais realista possível, não conseguem entregar a verdadeira natureza da destruição e da violência envolvida nessas batalhas, ao que ele, então, enumera a quantidade de gasto envolvido na fabricação daqueles navios, que levava, inclusive, à destruição da natureza, só para que eles fossem destruídos. Assim, o livro apresenta uma narrativa da relação entre o progresso, a razão científica, a ideia de domínio da natureza e a resultante destruição causada por esse progresso.

Nesse sentido, há um trecho, no terceiro capítulo, que é exemplar de como o olhar do artista, nesse caso, do narrador, ao se dirigir para as vítimas dessa nossa história, consegue desvelar mais e mais a insanidade dessa fábula épica. Já no início do terceiro capítulo, o narrador chega à praia de Lowstoft, onde encontra uma fileira de barracas na praia, e que para ele parece ser de um povo peregrino assentados na beira do mundo, à espera do milagre que justificaria sua existência na terra, mas que, na verdade, não passam de pescadores da região, que ficam ali em silêncio, sem falar um com o outro, no que aparentemente seria uma pesca como outra qualquer outra. Porém, não há mais o que pescar ali, pois a poluição por metais pesados e outros elementos tóxicos largados lá pelo rio resulta no nascimento um terço dos peixes com deformidades, ou na sua morte por causa das algas que tomaram conta do mar da região. O narrador, então, começa a contar a história natural do arenque, que era na escola primária não só um modelo didático, como *the principal emblem, as it were, of the indestructibility of nature*⁸ (p. 53). Ele começa recordando um filme antigo que era exibido na escola, nos anos 50, e a lembrança do filme é marcada justamente pela imagem dos homens *in their shining black oilskins working heroically as the angry sea crashes over them time upon time – herring fishing as a supreme example of mankind's struggle with the power of nature*⁹ (p. 54), que mostra traz exatamente aquela ideia de que é a engenhosidade do homem, sua capacidade e poderio técnico, que o possibilita e o impele a dominar a natureza. No final, o filme mostra os peixes sendo descarregados em galpões, onde são limpos, separados de acordo com o tamanho e colocados em barris, e, então, o livreto que acompanha o filme de 1936 explica que *the railway goods wagons take in this restless wanderer of the seas and transport it to those places where its fate on this Earth will at last be fulfilled*¹⁰ (p. 54). A seguir, ele passa a um relato da sua leitura de um volume sobre a história natural do Mar do Norte, que fala de como a pesca do arenque foi uma atividade econômica importante, e como a pesca de milhões e milhões desse peixe era justificada por sua rápida e fácil reprodução; tão opulenta ela era que há relatos de anos em que uma grande quantidade do peixe era trazida aos milhares para a costa, pelo vento e pela maré, e que a população local mal dava conta de conseguir pegar tudo, deixando muitos apodrecerem na praia, *affording the terrible sight of Nature suffocating on its own surfeit*¹¹ (p. 55). A descrição que ele dá não só da pesca do arenque, com redes que prendem o peixe em uma espécie de muro invisível e acaba provocando a morte de muitos deles por desespero, ao se debaterem contra as redes, mas também das experiências dos cientistas que queriam descobrir mais sobre o peixe, e observavam indivíduos se debaterem no convés do navio por horas até que morressem, ou cortavam partes deles enquanto ainda vivos, é um tanto longa para ser citada aqui, mas mostra bem relação que ele está apresentando entre a ciência, a ideia de progresso, e o sofrimento causado a outras espécies, mesmo uma espécie que, para nossas justificativas, já seja vítima da própria natureza: *This process, inspired by our thirst for knowledge, might be described as the most extreme of the sufferings undergone by a species always threatened by disaster*¹² (p. 57). Realmente, como o próprio narrador relata, o arenque é alimento de vários outros peixes maiores, ou, como visto antes, acabava morrendo nas praias simplesmente por sua grande quantidade, mas esse processo natural dava aos historiadores naturais a consolação na ideia de que

⁸ “o emblema principal, por assim dizer, da indestrutibilidade da natureza”.

⁹ “em seus oleados brilhantemente pretos trabalhando heroicamente enquanto o mar furioso abate-se sobre eles de tempo em tempo – a pesca do arenque como o exemplo supremo da luta da humanidade com o poder da natureza”.

¹⁰ “os vagões de mercadoria das ferrovias pegam este incansável andarilho dos mares e transporta-os para aqueles lugares onde seu destino nessa Terra será finalmente realizado”.

¹¹ “proporcionando a terrível visão da Natureza se sufocando em sua própria superabundância”.

¹² “Esse processo, inspirado pela nossa sede de conhecimento, pode ser descrito como os mais extremos dos sofrimentos suportados por uma espécie que sempre foi ameaçada pelo desastre”.

*humanity was responsible for only a fraction of the endless destruction wrought in the cycle of life, and moreover in the assumption that the peculiar physiology of the fish left them free of the fear and pains that rack the bodies and souls of higher animals in their death throes. But the truth is that we do not know what the herring feels*¹³. (SEBALD, 2002, p. 57)

O que é interessante nessa sequência é a diferença fulcral entre a destruição, ou a ação da natureza que acaba levando à destruição, que pode ser vista neste ponto muito pelas lentes da noção de Gaia apresentada por Stengers – ela implacável, mas sem uma intenção ou sem qualquer tipo de psicologia que possamos dar a ela –, a destruição levada a cabo pela ação do homem, que busca na sua racionalidade científica a justificativa para o tipo de violência que ele comete. A frase final do último trecho é um comentário do narrador que dá um golpe final em toda aquela justificativa que busca na própria ciência uma forma de não condenar os atos terríveis cometidos pelo homem, levado justamente por sua necessidade de crescimento, econômico e científico.

Nesse sentido, na continuação desse trecho, o texto de Sebald fica ainda mais rico quando, após contar como o arenque, por causa da estranha luminosidade que ele emite mesmo após a morte, foi usado como pesquisa para tentar criar uma iluminação orgânica que pudesse se regenerar, passa para a narrativa sobre os últimos anos de certo Major George Wyndham Le Strange, que teria participado da desocupação do campo de Bergen Belsen, em 1945, e que após voltar da guerra, teria passado os últimos anos em silêncio, sozinho na propriedade que herdara, apenas cuidando de seu jardim. A menção do campo de concentração ecoa, então, não só o fato de o narrador ter começado o capítulo imaginando um povo peregrino esperando pelo milagre que justificaria sua passagem pela terra, como a expressão, quando fala dos arenques sendo colocados em barris e sendo conduzidos pelos trens para seu *destino final* na terra, criando assim uma delicada cadeia de relações que liga a história de destruição do arenque ao extermínio dos judeus. Obviamente, com todo cuidado, é preciso notar que Sebald não está fazendo uma simples comparação, mas mostrando como essas coisas se interligam, ecoam umas nas outras, e como a nossa história é marcada pela total falta de interesse pela vida, que pode começar com o desrespeito pela vida de seres tidos com inferiores, tal qual o arenque, mas, como bem sabemos, chega ao ponto de atingir nossos próprios semelhantes.

Nesse caso, é interessante lembrar novamente que Stengers mostra como o discurso do progresso tende a chamar para o sacrifício que é preciso fazer para vencermos os momentos de crise, mas que esse sacrifício é sempre de apenas uma parcela da população, justamente a parcela maior e mais fraca. A forma como esse sistema tende a ignorar a vida pela necessidade de continuar crescendo e lucrando, acumulando, é a mesma quando se trata do que se fazia com o arenque, fosse pela atividade econômica da pesca, fosse pela atividade científica de estudar a espécie, e do que se faz quando deixa milhares de pessoas morrerem de fome, ou exclui-os de qualquer possibilidade de sobreviver, apenas por uma necessidade de acumulação de riquezas e de crescimento incessante que gera a própria crise que precisa superar.

Na sequência do arenque, Sebald nos mostra, através de uma construção cuidadosa e delicada – que corre o risco de descambar para o mau gosto ao colocar tão próximas a matança do arenque e dos judeus –, que a nossa história do progresso, essa marcha sempre em frente, é acompanhada pela ideia de que nossa engenhosidade racional é que nos permite e nos dá razão para essas ações, pois é através dela que superamos o poder indestrutível da natureza, uma força que também destrói. Porém, a questão é exatamente aquela que Stengers (2015) coloca: essa racionalidade técnica não passa de uma invenção, que veio apagar outras formas dos humanos se relacionarem e atuarem sobre o mundo. Quando Sebald fala que nós não sabemos como o arenque se sente, estamos diante de uma deficiência dessa racionalidade, que é incapaz de pensar através da empatia, algo que as formas que consideramos primitivas conseguiam. A relação entre a matança do arenque e o holocausto judeu, assim, não pode ser colocada lado a lado, em uma relação de metáfora, ou de comparação, nem mesmo em uma relação de causa e efeito ou de mera sucessão histórica, mas precisa ser vista do ponto de vista de uma

¹³ “a humanidade foi responsável por apenas uma fração da destruição infindável lavrada no ciclo da vida, e, além disso, na suposição de que a fisiologia peculiar do peixe os deixava livre do medo e das dores que atormentam os corpos e almas dos animais superiores na sua agonia de morte. Mas a verdade é que nós não sabemos o que o arenque sente”.

conexão mais profunda, que diz muito dessa nossa doença que é a busca pelo progresso e crescimento a todo custo, e que não faz outra coisa que nos levar à destruição, seja de outras espécies, seja a de nós mesmos.

A NATUREZA EM SEBALD

O que até agora temos visto é apenas a ação predatória do homem sobre a natureza, enquanto esta aparece apenas como a vítima, sendo destruída. No entanto, é preciso ter em mente aquilo que os trabalhos de Burns e van der Will (2011) e Greg Bond (2004) já mostraram, que a visão de natureza em Sebal é negativa, ou seja, que ela se apresenta também como uma força destrutiva, e, mais ainda, corrompida pela ação do homem. Em *After Nature*¹⁴, no primeiro poema, exatamente após o trecho citado acima, o poeta afirma que Grünewald, através do seu pincel, representou os gritos e lamentos *of a pathological spectacle / to which he and his art, as he must have known, themselves belong*¹⁵ (p. 27), remetendo novamente à ideia de que a arte participa dos espetáculos que ela retrata, do mesmo processo de destruição e de insanidade. A seguir, ele afirma que a torção de um ataque de pânico que aparece nos pescoços de todos os sujeitos representados por Grünewald é *the extreme response of our bodies / to the absence of balance in nature / which blindly makes one experiment after another / and like a senseless butcher/ undoes the thing it has just achieved*¹⁶ (p. 27). Essa imagem talvez resuma bem a visão de Sebald sobre a natureza, esse tipo de remedeiro que vai experimentando, e desfazendo aquilo que recém fez, e que nós, seres humanos, participamos desse processo, sendo, até mesmo, parte dele:

*To try out how far it can go
is the sole aim of this sprouting,
perpetuation and proliferation
inside us also and through us and through
the machines sprung from our heads,
all in a single jumble*¹⁷

(SEBALD, 2003, p. 27)

A natureza tem como único objetivo a perpetuação e proliferação, e esse processo passaria por nosso interior, passaria por nós e pelas máquinas que criamos. Há aqui a ideia de que a destruição que causamos, que nossas próprias invenções são também parte desse processo da natureza, ou seja, que nós não passamos de, através de nossa natureza, continuar o que ela já mesma faz. No mesmo livro, agora no segundo poema, sobre a viagem do naturalista Steller à região do Alasca, com a missão do navegador Bering, ao voltarem de lá, eles são atingidos por um furacão que joga o navio de lá para cá, e ele descreve isso como *nature / in a process of dissolution, in a State / of pure dementia*¹⁸ (p. 65). Essa imagem remete às várias outras que, especialmente em *The Rings of Saturn*, apresentam a natureza como essa força destrutiva, insensível a qualquer coisa. Para Bond (ano) e para Burns e van der Will (2011) o mundo natural é também corrupto e decaído. Para Bond, não é apenas o homem que destrói a natureza, na visão de Sebald, mas que a natureza destrói a si mesma, usando o homem; já para Burns e van der Will, a realidade da natureza e da história é o Ser como aniquilação. No seu ensaio sobre Thomas Bernhard (SEBALD, 2016), Sebald afirma que o autor critica a visão ideológica

¹⁴ Esse livro possui uma tradução para português de Portugal, como *Do Natural*. Tanto em alemão, *Nach der Natur*, quanto em inglês, as preposições “*nach*” e “*after*” podem significar “após”, “depois”, como se o título tratasse de um mundo que existisse depois da natureza, como também pode significar “ao modo de”, “feito à maneira de”, remetendo a um método da pintura que busca representações o mais próximas da natureza.

¹⁵ “de um espetáculo patológico / ao qual ele e sua arte, como ele devia saber, pertencem”.

¹⁶ “a resposta extrema de nosso corpo / à ausência de balanço na natureza / que cegamente faz um experimento atrás do outro / e como um remedeiro disparatado / desfaz aquilo que tinha recém realizado”.

¹⁷ “Experimentar o quão longe ela pode ir / é o único objetivo dessa germinação, / perpetuação e proliferação dentro de nós também e através de nós e através / das máquinas surgidas de nossas cabeças, / tudo em uma única confusão”.

¹⁸ “a natureza / em um processo de dissolução, em um estado / de pura demência”.

da natureza, aquele rousseuniana, em que a natureza é o elemento corretor do que a sociedade estraga, mostrando como isso só é possível porque a sociedade conseguiu fazer seu próprio capítulo de destruição, mas, mesmo assim, tanto uma quanto a outra são um hospício. Assim, para Bond (2004), Sebald visão da natureza, incluindo *The Rings of Saturn* é de que não há distinção entre esta e a natureza humana, ou entre ela e a sociedade. Assim, não haveria nele uma visão otimista de uma coexistência entre a tecnologia e natureza; sendo um modernista melancólico, ele faria uma crítica do progresso (e no esclarecimento) que, no entanto, não consegue conceber o mundo em que o progresso não é mais uma categoria.

Em ambos os trabalhos (Bond e Burns & van der Will), fala-se da importância da obra do autor o elemento da entropia: tempestades estão sempre prontas a causar uma dissolução entrópica, e o há sempre a ameaça da contingência entrópica. Isso se relaciona exatamente com a questão do capitalismo e do domínio sobre a natureza, pois é exatamente no momento em que o progresso e o capitalismo tenta dominar essa natureza em estado de demência, a contingência da entropia, que a dissolução entrópica mais fica próxima, ou seja, é a incapacidade de lidar com a natureza como entropia, de criar estados com mais controle dessa entropia, que acabamos desatando a contingência. Aqui, portanto, gostaria de trazer a ideia de “intrusão Gaia” para apresentar uma visão levemente diferente dessa dos dois autores sobre essa ideia de natureza em Sebald. É verdade que a natureza tem esse caráter de um remedeiro insensível, ou de uma força em estado de demência, mas também é verdade que há inúmeras paisagens idílicas, de beleza plácida e paz nos livros de Sebald. A meu ver, embora negativa, a visão de natureza em Sebald precisa ser pensada mais próxima daquela de Gaia e sua intrusão. Gaia é uma força que também pode destruir, que está aí com o objetivo de perpetuar e proliferar, como Sebald mesmo diz, mas isso não significa dar a ela um caráter intencional, como se ela fosse essa força intencionalmente destrutiva e aniquiladora. Ela é uma força que apenas existe, essa transcendência que Stengers chama de Gaia, mas que na sua existência pode sim ser destrutiva. Nesse sentido, quando pensamos nessa questão da entropia, lembramos que para Stengers a intrusão Gaia não é um ato de cobrança dela, não é um ato de simples defesa, mas apenas ela seguindo seu rumo quando algo dentro dela está ocorrendo. Stengers usa a imagem de alguém dando de ombros a um mosquito, em que nós somos o mosquito que está incomodando e Gaia é quem dá de ombros, apenas reagindo a algo.

Aproximar a ideia de Gaia e da intrusão Gaia da ideia de natureza em Sebald, a meu ver ajuda a conciliar uma ideia de que a natureza destrói a si mesma através do homem (como afirma Bond) com aquela que vimos na seção anterior da forma como o homem age sobre a natureza. Penso que seria mais interessante pensar nessa negatividade da natureza em Sebald como essa ideia de Gaia: uma força negativa não no sentido de algo que quer a destruição, a aniquilação, como objetivo, mas cujo objetivo sendo a proliferação e propagação usa a destruição como uma ação necessária, e cujo balanço entrópico é desequilibrado pela ação humana, criando, assim, essa troca, essas ações mútuas que, no entanto, não podem ser vistas como desculpas para que deixemos as coisas desse jeito, e digamos: “é assim mesmo”, pois se trata de notar como o progresso, o desenvolvimento, a forma como o homem age sobre a natureza não é apenas uma forma da natureza usá-lo para se destruir. Há um erro nessa leitura, que não percebe como Sebald apresenta o absurdo que são as formas de ação do homem sobre a natureza na sua busca insana pelo desenvolvimento tecnológico, e que mostraria o pensamento racional como uma doença, uma neurose obsessiva com o controle de algo que não se pode controlar, e que é, ele mesmo, a causa do descontrole.

Se na história do arenque ele termina falando do experimento absurdo de se buscar uma fonte de luz na luminescência do peixe, no poema sobre Steller, no capítulo em que fala do encontro dos navegadores com as baleias, ele fala de como a descoberta daqueles animais criou fantasias de invenções grotescas, como a de Chamisso (poeta e botânico), que imaginou ser possível domar as baleias, colocar-lhes selas e balões de ar sobre suas barbatanas para que não voltassem a imergir, fazendo-as desaprender sua submersão para fazer experimentos. O poeta termina essa parte lembrando que Chamisso descreveu o motor a vapor como o primeiro “*warm-blooded animal* /

*created by humankind*¹⁹ (p. 62). Assim como no caso dos arenques, a sede de conhecimento e busca por novas descobertas é cega à dor causada aos outros seres, e é difícil imaginar que esse mesmo autor acredite que esse tipo de destruição causada pelo homem seria a própria natureza agindo. De modo que, a meu ver, é preciso opor o tipo de destruição que a natureza realmente causa, e aquela que o homem causa, embora, não deixo de acreditar que, para Sebald, elas estejam, de algum modo obscuro e mesmo complexo de explicar, relacionadas.

O pensamento racional e a busca por organização, por esquematizações e por soluções de problemas não deixam de ser uma doença. Essa imagem aparece especialmente nas obras ensaísticas do autor, em que ele trata das obras de autores e artistas que retrataram de diferentes modos o ser humano como esse ser cujo pensamento se torna uma neurose obsessiva²⁰, ou uma paranoia. Em *Austerlitz* (2011), isso aparece especificamente em relação à arquitetura, tanto na forma paranoica como buscamos desenvolver e aprimorar fortes militares que acaba por sempre mostrar novos pontos fracos. Também vemos isso no modo como ele critica a ânsia do ser humano por cada vez mais construir grande e majestosos prédios, que acabam projetando a sombra da sua destruição já desde sua construção, o que remete às suas reflexões sobre a guerra aérea e a literatura, mas também foram construídos, muitas vezes, sobre o sangue de trabalhadores escravizados ou explorados. A isso ele compara as pequenas construções, as cabanas e casas que são as que mais trazem sensação de paz e proteção. Nós deveríamos aprender com os pássaros, que constroem sempre os mesmos ninhos, ou seja, a natureza pode nos ensinar melhores formas de conviver com ela. Nesse sentido, há obviamente a visão de que a natureza, na sua forma ainda intocada, ou talvez no seu funcionamento mesmo natural é uma força destrutiva, mas não meramente negativa. Diferente da demência da espécie humana, causada pela busca por controlar o que não pode controlar, a demência da natureza é sua simples forma de ser, ou de responder (sempre não intencionalmente) a essa tentativa de controle.

REFERÊNCIAS

- BOND, G. *On the misery of nature and the nature of misery: W. G. Sebald's landscapes*. In: LONG, J.J. and WHITEHEAD, A. (Ed.). *W. G. Sebald: A Critical Companion*. University of Washington Press, 2004.
- BURNS, R. and van der WILL, W. *The calamitous perspective of modernity: Sebald's negative ontology*. *Journal of European Studies*, v. 41 (3-4), p. 341-358, 2011.
- SEBALD, W. G. *The Rings of Saturn*. Transl. Michael Hulse. London, UK: Vintage Books, 2002.
- SEBALD, W. G. *After Nature*. Transl. Michael Hamburger. New York: Modern Library, 2003.
- SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Transl. Anthea Bell. New York: Modern Library, 2011.
- STENGERS, I. *No tempo das catástrofes – resistir à barbárie que se aproxima*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

¹⁹ “animal de sangue-quente / criado pela humanidade”.

²⁰ Por uma questão de espaço, não posso tratar de cada um deles, mas me refiro aqui especificamente ao ensaio sobre Gerhard Roth e Peter Handke, em “*Die Beschreibung des Unglücks: Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*”; sobre Jan Peter Tripp e Rousseau, em “*A Place in the Country*”; sobre Peter Handke, em “*Campo Santo*”.

POÉTICAS

AYAHUASQUEIRAS: ESBOÇO DE UMA CARTOGRAFIA

Poéticas ayahuasqueras: esbozo de una cartografía

Fernanda Vivacqua de Souza Galvão Boarin¹

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo esbozar una cartografía de poética sobre la bebida psicoactiva ayahuasca. La dificultad inicialmente enfrentada en esta tarea fue lidiar con la pluralidad de producciones estéticas vinculadas a la sustancia, a pesar de que está asociada de manera recurrente con canciones, narraciones y otros actos performativos que, de una forma u otra, constituyen cosmología y La estética de los grupos que lo utilizan. Por lo tanto, al buscar una geografía en torno a esa poética, lo que encontré fue un rastro que desobedece los límites de las fronteras nacionales, apuntando a otro posible diseño. Teniendo esto en cuenta, al principio, el trabajo presenta algunas poéticas ayahuasqueras, explicando este territorio que está delineado y destacando los desplazamientos transnacionales percibidos en él. Con este fin, me refiero a la narrativa de Ricardo Yaiguaje, indio Siona de Colombia, contada a Langdon (2002) y traducida por ella; estudiando los cantos visionarios de los indios Kaxinawá en el este de Perú (KEIFENHEIM, 2002); y a los "Icaros": curación y enseñanza de canciones de pueblos indígenas en América Central (CALLICOT, 2017; HANSEN, 2017). Además, entiendo la importancia de otros usos para la elaboración de este boceto, especialmente los que ahora están muy extendidos en los espacios urbanos, agrego a los ejemplos la religión brasileña ayahuasquera Santo Daime (LABETE; PACHECO, 2009), con sus himnos y ballets, y trabajo "Savia, veneno o fruta.", de la poeta de São Paulo Júlia de Carvalho Hansen ([2016] 2018), encontrando otro tránsito, entre la oralidad y la escritura. Después de este momento, y se explica la pluralidad percibida, presento, en el texto, las contribuciones de Viveiros de Castro (2007a; 2007b; 2007c), proponiendo la formulación de un pensamiento amazónico - "perspectivismo" -; y las nociones de "paisaje", como símbolo vivo de otra cosmovisión y, por lo tanto, de otra visión estética del mundo y de las producciones humanas, y de la "poética de la diversidad" que se encuentra en Glissant (2005; 2014). Por lo tanto, creo que el trabajo no solo podría esbozar una cartografía de tal poética, sino también problematizar sus posibilidades, sin depender de un retrato estático y basado en concepciones extrañas a estas culturas, aunque muy afectivas para el pensamiento occidental.

Palabras llave: poéticas ayahuasqueras; cartografía; pensamiento amazónico; poética de la Relación; paisaje.

Resumo: Este trabalho tem como objetivo esboçar uma cartografia das poéticas envolvendo a bebida psicoativa ayahuasca. A dificuldade que se impôs a esta tarefa, inicialmente, foi lidar com a pluralidade de produções estéticas ligadas à substância, mesmo que esta esteja recorrentemente associada a cantos, narrativas e outros atos performáticos que, de uma maneira ou de outra, constituem a cosmologia e a estética dos grupos que dela fazem uso. Assim, ao buscar uma geografia em torno de tais poéticas, o que encontrei foi um traçado que desobedece aos limites das fronteiras nacionais, apontando para um outro desenho possível. Tendo isso em vista, em um primeiro momento, o trabalho apresenta algumas poéticas ayahuasqueiras, explicitando este território que se delineia e destacando os deslocamentos transnacionais nele percebidos. Para tanto, recorro à narrativa de

¹ Mestra em Letras – Estudos literários, pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutoranda em Letras (linha de pesquisa: Teoria, Crítica e Comparatismo), pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: <fernandavivacqua@gmail.com>.

Ricardo Yaguaje, índio Siona da Colômbia, contada à Langdon (2002) e por ela traduzida; aos estudos em torno dos cantos visionários dos índios Kaxinawá no leste do Peru (KEIFENHEIM, 2002); e aos “Ícaros” – cantos de cura e ensino de povos indígenas na América Central (CALLICOT, 2017; HANSEN, 2017). Além disso, entendendo a importância de outros usos para a feitura de tal esboço, sobretudo aqueles hoje disseminados nos espaços urbanos, como aos exemplos a religião brasileira ayahuasqueira Santo Daime (LABETE; PACHECO, 2009), com seus hinos e bailados, e a obra “Seiva, veneno ou fruto.”, da poeta paulistana Júlia de Carvalho Hansen ([2016] 2018), encontrando um outro trânsito, entre a oralidade e a escrita. Após esse momento, e explicitada a pluralidade percebida, introduzo, no texto, as contribuições de Viveiros de Castro (2007a; 2007b; 2007c), ao propor a formulação de um pensamento amazônico – o “perspectivismo” –; e as noções de “paisagem” – como símbolo vivo de uma outra cosmovisão e, portanto, de uma outra mirada estética, do mundo e das produções humanas – e de “poética da Relação”, encontradas em Glissant (2005). Dessa forma, acredito que o trabalho pôde não só esboçar uma cartografia de tais poéticas, como problematizar suas possibilidades, sem que se recaia em um retrato estático e calcado em concepções estranhas a essas culturas, ainda que muito afeitas ao pensamento ocidental.

Palavras-Chave: poéticas ayahuasqueiras; cartografia; pensamento amazônico; poética da Relação; paisagem.

INTRODUÇÃO

O presente texto surge de uma questão, traduzida na seguinte pergunta: como realizar uma investigação sobre as poéticas, orais e escritas, que envolvem o uso da bebida ayahuasca, compreendendo estas em seus trânsitos e deslocamentos? Isto é, não sendo o interesse debruçar-me sobre as poéticas de um grupo ayahuasqueiro específico, como lidar com essas experiências estéticas, sem, com isso, recair em possíveis generalizações, ou partir de enquadramentos, neste caso, pouco produtivos, a exemplo dos limites nacionais e regionais? Essa dúvida teceu-se como fio condutor da reflexão e se materializou, ao dirigir meu olhar de maneira atenta para alguns exemplos de usos e poéticas presentes no Brasil e em outros países da América do Sul. Partindo dessa inquietação, me proponho a pensar sobre as possibilidades em torno de algumas noções apreendidas dos exemplos, como recursos teóricos e imaginativos, para se desenhar o esboço de uma cartografia sobre a mesma. Tendo esse objetivo em vista, apresentarei brevemente, nesse primeiro momento, a ayahuasca e sua relação estreita com a dimensão poética.

Como explicitado por Labate e Pacheco (2009, p. 15), ayahuasca é um dos nomes atribuídos à bebida preparada pelo “cozimento do cipó *Banisteriopsis caapi* combinado com outros vegetais, especialmente as folhas do arbusto *Psychotria viridis*”, sendo a mesma também conhecida pelos epítetos “*yagé, caapi, natema, cipó, daime, hoasca*, e outros nomes”. Com propriedades psicoativas², e tendo como princípio ativo o DMT – dimetiltryptamina (PIRES; OLIVEIRA; YONAMINE, 2010), é usada por diversas culturas sul-americanas, da Amazônia aos Andes. Tradicionalmente atrelada às comunidades indígenas, hoje seus usos se espalham no espaço urbano, além de romperem com as fronteiras da região, ao ter se internacionalizado (LABATE & PACHECO, 2009). Além de seu aspecto farmacológico, como ponto de contato entre os usos, soma-se a persistente presença dos cantos e da música – da existência de poéticas: “os diversos contextos de ingestão desta *planta*, antigos ou recentes, são quase sempre acompanhados por algum tipo de música, cantada ou instrumental” (LABATE & PACHECO, 2009, p. 15-16, grifo meu).

Ainda, cabe ressaltar nesta introdução que, apesar de estar presente em distintas cosmologias, há em comum uma compreensão da ayahuasca como *planta professora*, ou *planta conmadre* (CALLICOT, 2007, LABATE & PACHECO, 2009). Ou seja, mais que uma substância, a planta é um ser que ensina e conduz; pertencente a outro mundo, mágico e sagrado, age no nosso, material, através

² O termo psicoativos, como demonstra Zaluar (2011), se tornou um consenso entre estudiosos do tema, ou seja, estudos relacionados a substâncias, plantas, compostos e preparos responsáveis por alterar a consciência e produzir efeitos no sistema nervoso do sujeito.

do poder visionário, da capacidade curativa e do diálogo entre humano e planta, entoado através dos cantos – possibilidades que se entrecruzam. A seguir, apresentarei quatro exemplos de poéticas ayahuasqueiras, o que não significa tentar resumir estas experiências estéticas em uma estrutura única. Pelo contrário, além de me aprofundar nos pontos elencados até esse momento, buscarei explicitar os diversos deslocamentos e trânsitos que envolvem a produção desses cantos – características que motivaram a proposta de uma cartografia.

POÉTICAS AYAHUASQUEIRAS: CONTORNOS

Contornar é uma das primeiras atividades partícipes da feitura de um esboço, e por isso nomeio dessa maneira a seção. Os exemplos que virão, portanto, se prefiguram como formas poéticas em torno das quais vou contornando, para, assim, tatear uma superfície, aquela que se quer paisagem. Dito isso, a primeira poética que apresentarei se dá com o uso da ayahuasca pelos índios Siona da Colômbia, e em específico pela narrativa de Ricardo Yaiguaje (1900-1985), com a qual tive contato pelo estudo de Langdon (2009). A antropóloga, em seu artigo, relata seu contato intenso com Ricardo e como, ao longo do tempo, o mesmo narrou a ela algumas de suas experiências, sendo uma gravada em 1972, na qual conta o que viveu em “três sessões rituais com yagé quando era adolescente” (LANGDON, 2002, p. 73), posteriormente transcrita e traduzida. Segundo a pesquisadora, o uso da planta é algo compartilhado coletivamente pelos Siona e, se tratando de uma cosmologia xamânica, o xamã assume o papel de preparar a bebida e conduzir a experiência dos demais, desejosos em conhecer o “povo do yagé”, a fim de protegê-los dos perigos iminentes, tais como estes: “não ver o que se quer ver, ser rodeado pela escuridão, por barulhos feios e [ter] medo de não voltar para a realidade cotidiana” (LANGDON, 2002, p. 71). Para evitar tais males, o xamã canta o que está vendo, dado que é ele quem possui conhecimento acumulado para tal condução:

Os Siona dizem que o xamã “dá as dicas com seus cânticos, e a gente vai vendo” o “outro lado”: suas cenas, sua beleza, suas cores, seus cheiros, seus ritmos e sons se tornam realidade. Uma vez no “outro lado”, o povo do yagé aparece e serve como guia, as entidades se apresentam e a pessoa vê o que o xamã está tentando mostrar. (LANGDON, 2002, p. 72)

O papel de guia do xamã, então, se finda ao a pessoa passar a ser capaz de ver o que antes era para ele cantado. Logo, o horizonte Siona é tornar-se, em algum momento, um xamã, e, por conseguinte, ser capaz de cantar o que vê, já sob os cuidados do “povo do yagé”. Langdon (2002), entretanto, ao discorrer acerca desta trilha, chama a atenção novamente aos perigos das incursões com a planta. Sobre esse aspecto, a história de Ricardo é extremamente ilustrativa. Filho de um grande xamã e irmão do último xamã da presente comunidade da etnia, Ricardo iniciou inúmeras vezes o mesmo percurso, não alcançando em nenhuma o sucesso. Como coloca a antropóloga, seu interlocutor iniciou sua jornada ainda jovem e, entre 1970 e 1974, foi para o Equador para “treinar com seu cunhado, um mestre xamã do grupo de índios Kofán”, uma vez que já não havia xamã capaz de guiá-lo entre os seus. A narrativa de Ricardo, presente na entrevista concedida, sobre uma das tentativas, quando adolescente, conta dos seus percalços e os males enfrentados, que o fizeram se perder: “‘Eles querem pegar você, querem levar para a casa preta, e daí você não sai mais’ eles [o povo do yagé] me disseram. [...] Aquela casa preta tinha um vazio negro dentro, uma casa negra” (YAIGUAJE, 1972 apud LANGDON, 2002, p. 89). Além disso, ele conta como seu irmão, nessa ocasião, o resgatou e o fez melhorar, fazendo-o voltar para o mundo material.

A narrativa traz uma série de outras minúcias interessantes, aqui não exploradas pela extensão a que se propõe o texto. Mesmo assim, acredito que já seja possível apontar alguns elementos do referido trânsito. Em um primeiro momento, noto como, motivado pela sua intenção xamânica, Ricardo Yaiguaje se desloca fisicamente em dois sentidos: para um outro território nacional – o Equador – e para outra sociedade, outra etnia – os Kofán. Logo, estas fronteiras não se colocam como limitadores da experiência ayahuasqueira de Ricardo, em busca do aprendizado dos cantos. Ademais, entendo que, ao buscar esta outra comunidade, o narrador demonstra um conhecimento, e um reconhecimento, de outros grupos ayahuasqueiros que compartilham, em algum nível, uma

cosmologia com os Siona – dado que seu trânsito não é por qualquer uso da bebida, e sim de um xamã capaz de guiá-lo. Há, também, o segundo trânsito: aquele que se dá entre o mundo material e o do “povo de yagé”. Isto é, ao se ler a narrativa de Ricardo, fica explícito que sua caminhada em vida é marcada pelas tentativas de tornar-se xamã – o que, como visto, ocorre em outro plano, durante o contato com a planta e com os cantos atoados. É lá que ele tem suas maiores proações e onde tem de estar mais atento. Portanto, ao tentar contornar os deslocamentos dessa narrativa ayahuasqueira, posso pensar em dois vetores, como uma geografia constituída de planos distintos, mas em contato.

Para essa reflexão, trago a voz de Callicot (2007), ao falar sobre como os cantos – conhecidos como *Ícaros* – se constitui como uma forma de comunicação entre plantas e pessoas nos usos ayahuasqueiros de etnias xamânicas da Amazônia Central. A pesquisadora afirma que, sendo a planta uma *planta professora*, ou seja, um ser espiritual, em sua interlocução com os humanos, ensina, cura e proporciona o contato com outros seres espirituais. Segundo a autora, “acredita-se que os Ícaros têm efeitos no mundo material” (CALLICOT, 2017, p. 3), promove mudanças nas pessoas e nas culturas que os entoam, e, por isso, se configuram como ferramentas de agência humana. Entendo que as contribuições de Callicot (2007) vão de encontro ao que falava sobre a narrativa de Ricardo Yaguaje, uma vez que sua peregrinação no mundo do “povo de yagé”, e seu insucesso, é o que interfere em sua “vida material”, fazendo com que o mesmo vá viver os últimos anos de sua vida com os Kofán, no Equador. Este contato entre os planos, entretanto, não parece ser uma exclusividade das culturas xamânicas, como tentarei demonstrar com o próximo exemplo: o uso da ayahuasca, ou do *Nixi pae*, pelos índios Kaxinawá no leste do Peru (KEIFENHEIM, 2009).

Novamente, recorro a uma etnografia, dessa vez à de Barbara Keinfeinheim (2009), que, desde 1977, se dedica a estudar os Kaxinawá que vivem do lado peruano³, para trazer à cena uma cultura. De partida, a antropóloga destaca como a compreensão sobre as práticas xamânicas não dão conta do uso do *nixi pae*⁴ por esta comunidade, tendo em vista que os xamãs Kaxinawá, para sua comunicação com os espíritos, prefeririam o tabaco – sendo a ingestão da ayahuasca para esta finalidade destinada apenas a seções específicas, quando não tenha sido alcançado o efeito que se almejava através de outras substâncias. Sobre a experiência a ayahuasqueira estudada, Keinfeinheim (2009) aponta como a mesma é marcada, sobretudo, por seu caráter visionário e sinestésico, que permite aos partícipes participarem “da metamorfose continuamente possível de formas e dimensões. Através desse processo de participação, por meio da auto-explicação sensorial-corporal, manifestam-se os princípios mitológico-cosmológicos coletivos” (KEINFENHEIM, 2009, p. 99). Dividida em duas fases obrigatórias e uma eletiva, a vivência dos Kaxinawá do leste do Peru é igualmente marcada pela presença de cantos que, juntamente à toma da bebida, os conduz às visões e altera as suas percepções sensoriais. Esta, contudo, é protagonizada pelos *cantadores*, e não por xamãs:

As figuras mais destacadas numa sessão de *nixi pae* são os cantadores [...] a sua tarefa consiste em conduzir os participantes, com muita responsabilidade, através do labirinto de visões e garantir que todos retornem à ordem de percepção cotidiana. Todavia, eles não têm nenhum tipo de comunicação privilegiada com os espíritos [...]. (KEINFENHEIM, 2009, p. 102)

Assim, apesar de terem grande relevância no ritual, os cantadores não têm nenhum dom que os diferencie, além do conhecimento acumulado que os legitima a conduzir os demais⁵. Ainda, é necessário destacar como, ao a autora descrever os estágios da experiência, fica explícita a referida sinestesia: os participantes, após a ingestão da planta, começam a ouvir sons sem qualquer equivalência imagética, mas, aos poucos, estes barulhos passam a ser visualizados, alterando igualmente a percepção do tempo. Os cantadores, por conseguinte, entoam seus cantos para evocar

³ “Os índios Kaxinawá [...] pertencem à família etnolinguística dos índios Pano e vivem na região fronteira entre o Peru e o Brasil” (KEIFENHEIM, 2009, p. 97).

⁴ Nome dado à ayahuasca pelos Kaxinawá.

⁵ Apenas os homens Kaxinawá participam das sessões de *nixi pae* e, ainda assim, é uma prática que, em geral, vai até a fase da puberdade – quando é esperado que o jovem aprenda a dominar as visões tidas sob o efeito da substância (KEINFENHEIM, 2009).

as visões que desejam – o que significa que não há uma única canção, e a elas se somam os outros barulhos percebidos – e aqueles que não são cantadores, por sua vez, também cantam, mesmo que com outra função: “para cumprir uma necessidade subjetiva de tentar chegar o mais próximo possível do canto de um cantador. Porém, as suas vozes não assumem nenhuma função condutora no decorrer da sessão” (KEINFENHEIM, 2009, p. 109).

Ademais, ao discutir os cantos, em específico, a pesquisadora chama a atenção para algumas características destes, formais – versos de sete sílabas, refrões e predominância de linguagem metafórica, entre outros – e temáticas – onde se sobressaem “as descrições de estados de embriaguez, quase todas baseadas em metáforas visuais” (KEINFENHEIM, 2009, p. 119). Sobre essas últimas observações, entendo ser importante compreender estas experiências ayahuasqueiras, e sobretudo seus cantos, em sua dimensão espiritual, cultural e social, mas, na mesma medida, em sua esfera estética, como pode ser percebido na seguinte passagem da antropóloga: “A distribuição das unidades textuais repetitivas, que pode ser improvisada por um cantor Kaxinawá durante a sua *performance*, ocorre sempre de um modo assimétrico e, assim, corresponde a um dos princípios estéticos básicos dos Kaxinawá” (KEINFENHEIM, 2009, p. 119). Ressalto esse aspecto pois pode haver uma tendência, ao investigarmos tais usos da substância, de enxergarmos tais cantos sem considerarmos serem poéticas, complexas e multifacetadas – e, no caso deste trabalho, o interesse vai em direção contrária, ao buscar o esboço de uma cartografia *poética*.

Logo, apesar de não envolver uma operação xamânica, o exemplo dos Kaxinawá apresenta, novamente, um trânsito entre o mundo material e outro plano, tendo este influência sobre o primeiro, tanto por se constituir como uma prática ritual necessária em determinada fase da vida dos homens Kaxinawá, quanto por envolver uma mudança de perspectiva, também com seus perigos, deslocada pela toma da bebida e pelos cantos. Por isso, esses deslocamentos de fronteiras pouco rígidas não se restringem a uma cosmologia xamânica, parecendo ser, antes, uma característica presente nas cosmologias ayahuasqueiras – o que não significa dizer que o caminho seja construir homologias, mas sim, nesse momento, reunir pontos em comum. Por fim, o artigo de Keifenheim (2009) não se centra em mudanças territoriais. Apesar disso, uma rápida passagem, na qual a pesquisadora relata a visita de Kaxinawá brasileiros, em 1979, a uma aldeia às margens do rio Curanja, com a intenção de fazê-los migrar para o Brasil, demonstra que tal deslocamento pode ser eventualmente encontrado em outras investigações acerca dos Kaxinawá.

Até aqui, tenho trazido etnografias dedicadas a culturas indígenas, localizadas na região amazônica. Agora, em contrapartida, trarei à luz uma matriz poética que, ainda que tenha nascido na floresta amazônica brasileira, se embrenhou largamente no tecido urbano, sendo, em verdade, a grande protagonista desse processo: a religião Santo Daime – fundada por Raimundo Irineu Serra, que seria posteriormente conhecido na doutrina como Mestre Irineu, em Rio Branco (AC), na década de 1930. Labate e Pacheco (2009), ao apresentarem a cosmologia da fundação do Santo Daime, destacam que, já na década de 1920, Irineu, seringueiro e semianalfabeto, teria iniciado seu contato com a bebida a partir de seu convívio com índios e caboclos amazônicos. Com a ingestão regular, o homem passou a receber ensinamentos de uma entidade espiritual, tida como a Rainha da Floresta e, mais tarde, identificada como Nossa Senhora da Conceição. Com os ensinamentos, aos poucos começam a chegar algumas melodias sem letra, as *chamadas* ou *chamados*, e, posteriormente, os hinos – que, com o tempo, se agruparam no primeiro hinário do Santo Daime, chamado “O Cruzeiro”, com 132 hinos recebidos pelo Mestre Irineu (LABATE & PACHECO, 2009). Os hinos, por sua feita, são o principal veículo doutrinário do Santo Daime, e as cerimônias da religião consistem na ingestão do daime algumas vezes – os despachos – e o canto dos hinários escolhidos para a cerimônia, acompanhados pelo bailado e pelo instrumento maracá.

Ademais, os hinos, como apontam Labate e Pacheco (2009), não são compostos, e sim recebidos pelos adeptos, sendo ensinados por entidades espirituais, pelo contato com o daime e com a prática dos ensinamentos doutrinários – qualquer adepto da religião pode receber um hino, mas, por óbvio, os mais famosos e entoados com maior frequência são os dos líderes da doutrina. Também, é importante ressaltar algumas outras características dos mesmos: são cantados de forma uníssona, sem margem para improvisos ou marcas de individualidade, excetuando-se algumas variações de

tonalidade, a depender dos adeptos da igreja. Outra característica é a valorização da memória e do conhecimento oral; isto é, ainda que hoje muitas igrejas utilizem cadernos com os hinários escritos – fenômeno que se inicia em consonância com a própria expansão da doutrina para o Sudeste e para fora do país, a partir dos anos 1970 –, a memorização e a dispensa do escrito segue como uma qualidade, aludindo aos tempos de fundação do Santo Daime. E, tal qual nos Ícaros (CALLICOT, 2007) e no caso dos Kaxinawá (2009), os hinos atuam como forma de diálogo entre o sujeito e o mundo espiritual, a própria ayahuasca, uma vez que são entidades que se misturam, sendo o próprio daime o corpo de Juramidam, nome espiritual de Raimundo Irineu Serra (RAMOS FILHO, 2016). Esse caráter pedagógico e espiritual dos hinos, por sua vez, está presente nas letras encontradas nos hinários, como percebe-se abaixo:

Aqui estou dizendo
Aqui estou cantando
Eu digo para todos
Hinos estão ensinando

Aqueles que compreenderem
Que quiser seguir comigo
Tendo fé e tendo amor
Não deve encarar perigo⁶

O sincretismo e as subdivisões do Santo Daime revelam a complexidade que a religião abriga – algo impossível de ser, aqui, detalhado. Apesar disso, acredito haver a reiteração dos pontos já elencados, acerca das poéticas ayahuasqueiras: a comunicação entre ser humano e planta, identificada igualmente como um ser divino, através das manifestações estéticas que conformam a doutrina, os hinos. São eles que ensinam e, ao serem cantados e bailados, conduzem o ritual daimista – o *trabalho*. E, como salienta Ramos Filho (2016), a categoria *trabalho*, termo muito utilizado na religião, em sua significação plural, aponta para essa relação entre o mundo espiritual e o físico, tendo em vista que não apenas o ritual seria um trabalho, onde há a ingestão do chá, mas também a prática cotidiana dos adeptos, em busca de uma correspondência com os preceitos da religião. Novamente, então, há uma intercomunicação entre os planos vividos e a influência do sagrado nas ações humanas e na cultura. Ainda, com a extensão do Santo Daime no contexto urbano, fica patente o deslocamento físico, não apenas de sujeitos, como também das poéticas e da cosmologia daimista. Isto não significa dizer que o Santo Daime é a única matriz poética a ser encontrada nas cidades. Pelo contrário, através de seu exemplo, o que busco ilustrar é que, atualmente, há um sem fim de práticas, experiências e cosmologias, apontando para o afrouxamento de outra dicotomia, ao se refletir sobre tais poéticas: a floresta e o espaço urbano.

Como último exemplo, recorro à poética da paulistana Júlia de Carvalho Hansen, e ao seu livro “Seiva, veneno ou fruto” (HANSEN, [2016] 2018), pela presença protagonista das plantas, e da comunicação com as mesmas e com outros elementos da natureza – o que está expresso até mesmo em seu colofon: “Agradecemos sobretudo às plantas e àqueles que as cultivam [...]” (HANSEN, [2016] 2018, CÓLOFON). Mais que isso, apesar de não haver referência explícita, nos poemas, à ayahuasca, o ensaio da poeta, intitulado “Ver o que o canto ensina a ver” (HANSEN, 2017), permite uma leitura das plantas, na obra, como *plantas professoras*. Explico melhor. Por um lado, neste, a autora disserta sobre sua experiência com a ayahuasca em um retiro xamânico, no qual os rituais são conduzidos por um xamã a entoar os Ícaros – tal qual descrito por Callicot (2007) –, cantados pelos participantes, e acompanhados por um bailado, além de outras práticas ligadas à dimensão corporal e, ao mesmo tempo, sagrada – como o aspecto dietético, com a restrição de alguns alimentos, e de cura. Por outro, nesse mesmo texto, Hansen (2017) aponta como suas reflexões, em torno de sua vivência ayahuasqueira, estão todas presentes em sua poesia, com a distinção que, na poesia, não há necessidade de explicações, no que se difere do gênero ensaístico. Portanto, não é disparatado fazer

⁶ Hino 125, “Aqui estou dizendo”, do hinário “O Cruzeiro”, de Raimundo Irineu Serra. Áudio e letra disponíveis em: <http://hinos.santodaime.org/acervo/mestre-irineu/o-cruzeiro> Acesso em: 03 mar. 2020.

uma leitura da obra, e em especial dos poemas onde figuram as plantas, levando em consideração o contato entre humano e planta, e a noção de *plantas professoras*, que demarca as poéticas ayahuasqueiras. E, ainda como forma de legitimar tal leitura, chamo a atenção ao fato de o próprio nome do ensaio fazer referência a um poema de “Seiva, veneno ou fruto”:

Eu quero *ver o que o canto ensina a ver*.
Curiosa capacidade das plantas de iluminarem o cantar
e assim fazerem o que não sabem fazer: cantar.

(HANSEN, [2016] 2018, p. 28, grifos meus)

Não será meu interesse fazer uma análise em profundidade de sua poética, posto que seria necessário um trabalho dedicado totalmente a esta tarefa. Por isso, acredito que, em linhas gerais, o que cabe dizer é que, ao longo dos versos, junto à vontade de aprender o que os cantos ensinam, há a intenção de “desaprender” a escrever poesia, ao se desprender da dimensão pura do sentido das palavras e da sintaxe, e se atingir um outro ponto de vista, o das plantas, como expresso nos versos de abertura da obra: “Voltar a estudar, não sei mais compor meus poemas. / Que alegria! Como quem viaja / pela estrada começar a fumar / seu próprio dom e ritmo.” (HANSEN, [2016] 2018, p. 13). Ou mesmo em afirmações, como nestes versos, que iniciam um outro poema, igualmente sem título: “Procuro no vento / a consciência das plantas.” (HANSEN, [2016] 2018, p. 16). Ademais, esta correspondência, entre o que se aprende com o canto das plantas, aquilo que elas ensinam a ver, e a escrita poética, não se restringe a uma temática representada nos poemas. Pelo contrário, retomando o ensaio de Hansen (2017), a poeta atribui uma mesma característica à experiência com os Ícaros e com a poesia: para além de serem carregadas de sentido, em suas estruturas sintáticas e semânticas, tais vivências operam no plano do sentir, integrando os cinco sentidos. Essa integração, segundo a escritora (HANSEN, 2017, p. 5), pode ser percebida na poesia por diversas sensações, dentre as quais ela destaca o “incômodo”, o “estranhamento”, o “deslocamento”, mas também a “comunhão”, a “participação” e o “encadeamento”. Da mesma maneira, se apresenta a experiência com a ayahuasca que, dessa forma, novamente tal qual a poesia, distorce a rigidez do sentido e da sintaxe, “produzindo ligações alternativas, sejam elas verbais, visuais ou de um modo de pensar” (HANSEN, 2017, p. 5).

É importante marcar que, numa visão como esta, você não vê com os olhos, como se sonhasse, como seu corpo inteiro vê, seu corpo inteiro é. A sinestesia é total, a respiração nota o ser vegetal que me tornei, a visão mostra, os músculos são as fibras das plantas que sou. Tal dom da metamorfose eu só conhecia semelhança na literatura: se um verso diz, por exemplo, “‘a planta que sou respira’, quem o escuta, lê ou o escreve respira como planta”. (HANSEN, 2017, p. 4)

O que Hansen chama de “dom”, que permite que algo seja visto com todo o corpo, garante que se experiencie em plenitude o que se canta – sendo algo que pode ser encontrado tanto na experiência com a ayahuasca quanto na poesia. Logo, ao trazer como exemplo a poética da autora, o que pretendo demonstrar é como, somado aos outros trânsitos anteriormente destacados, se opera um novo deslocamento: do que se aprende com as plantas, pelo ritual e o cantar, para a experiência poética escrita que, muitas das vezes, se vê restrita pela dimensão do sentido – o que pode ser entendido como outra maneira da planta interferir no mundo material. Em ambos os polos, a própria palavra aparece imbuída de atributos “mágicos” – os dons – ao ser capaz de trazer a presença daquilo que está sendo dito, ou lido. Através desses apontamentos, me encaminho para o final desta seção, constituindo um panorama, ao se pensar nas poéticas ayahuasqueiras, em sua pluralidade, onde são percebidas três formas de deslocamentos, ou três vetores: 1. aquele que se dá em torno das noções de território, região e geografia; 2. o do “nosso mundo” para o mágico, espiritual; e 3. o do que é cantado, ou seja, da oralidade, para a poética escrita – destacando-se o fato deste último, por motivos óbvios, só ser aplicável em contextos e cosmologias onde haja produção escrita.

ESBOÇANDO UMA CARTOGRAFIA

Falo em vetores como uma maneira de nós, eu e o leitor, imaginarmos um mapa – a tentativa de se cartografar uma paisagem –, sabendo ser difícil, sobre uma superfície plana, como uma folha de papel, enxergar as outras dimensões que compõem a paisagem – o céu e o que se passa em seu subsolo. Por isso, proponho um exercício de imaginação: através dos exemplos contornados, e tateados os relevos que, neles, se pronunciam, esboçar uma cartografia que se erga nessas três dimensões, não como partes distintas, mas como dobras intercomunicáveis – que perpassam o sujeito que, nelas, se constitui. Assim, nesta seção, buscarei aprofundar teoricamente o debate em torno dos deslocamentos percebidos, tendo em vista que os mesmos, como dito, podem ser pensados como dimensões constituintes da paisagem das poéticas ayahuasqueiras.

Escolho iniciar com o trânsito entre o mundo material e o espiritual, por ser o que pode ser percebido de forma mais constante, apontando para a compreensão comum da ayahuasca como um ser dotado de agência e capaz de interferir no “nosso mundo” – fazendo parte das chamadas *plantas professoras*, ou *plantas conmadres* (CALLICOT, 2007; LABATE & PACHECO, 2009). Como já foi dito, afirmar este ponto de convergência entre cosmologias únicas não é uma tentativa de apagamento das singularidades de cada cultura. Em direção oposta, intento entender como opera esse pensamento e a forma de se relacionar com o outro vegetal, uma vez que as poéticas ayahuasqueiras se constituem na comunicação entre o ser humano e a planta, e não apenas pela agência humana. Para tanto, trago as reflexões de Viveiros de Castro (2007) em torno da noção do perspectivismo amazônico. Tendo partido dos estudos sobre os Araweté, o antropólogo afirma ter sido seu interesse inicial a identificação de elementos em comum nas diferentes culturas da Amazônia indígena, a fim de demarcar as discontinuidades ainda existentes entre o pensamento moderno e o indígena (VIVEIROS DE CASTRO, 2007a) – o que justificativa a minha escolha de trazê-lo ao debate.

Nas palavras de Viveiros de Castro (2007a, p. 32), o perspectivismo seria “a concepção indígena segundo a qual o mundo é povoado de outros sujeitos, agentes ou pessoas, além de seres humanos”. Melhor dizendo, seguindo a cosmovisão indígena amazônica, “tudo é humano” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007b, p. 94), sendo a humanidade a condição básica da vida; o que se distingue da tradição ocidental, ao considerar que os seres humanos são animais com um caráter distintivo e superior, a razão. Mais que isso, a humanidade aparece como uma questão de ponto de vista, uma posição a ser ocupada, a do sujeito, seja ele “humano”, animal, planta ou mineral: “Quando eu digo que o ponto de vista humano é sempre o ponto de vista de referência quero dizer que todo animal, toda espécie, todo sujeito que estiver ocupando o ponto de vista de referência se verá a si mesmo como humano – inclusive nós” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007a, p. 38). Logo, a humanidade é postulada, por um lado, como um pré-requisito da existência, e não como algo especial ou a ser conquistado. Mas, por outro, explicita o conflito identitário derivado dessa perspectiva, ou seja, “não basta ‘se ver’ como humano, pois todo mundo, literalmente, faz isso: a humanidade de conteúdo torna problemática a humanidade de forma” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007b, p. 96).

Tal conflito se deve ao fato da afirmação “tudo é humano” não significar que, para o perspectivismo, todos se vejam indistintamente como humanos. Pelo contrário, os indígenas amazônicos veem as plantas como plantas, e os animais como animais, mas, ao mesmo tempo, sabem que esta forma de enxergar e de se estar no mundo não é uma condição essencial, pré-estabelecida, e sim uma posição adotada – e, na mesma medida, que os outros seres se enxergam como humanos e a eles como um outro, não-humano. Por isso, Viveiros de Castro aponta que, na dimensão espiritual, todas as espécies se comunicariam, posto a humanidade em comum: “[...] é no plano metafísico que eles se comunicam, porque tudo é espírito, tudo é alma, sujeito; é necessário, pois, que seja no plano físico, no sentido da corporeidade, que as espécies se distingam” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007b, p. 101). Acredito que tal formulação vá de encontro, em grande medida, ao que apresentei acerca das poéticas ayahuasqueiras. Isto é, também nos exemplos, é na dimensão espiritual que ocorre o contato com este outro ser, a planta professora – conduzida e/ou expressa nos cantos. Ao mesmo tempo, a construção dessa identidade, como sujeitos partícipes de uma mesma cosmologia, se constitui através

de uma prática corpórea intensa e plural, que inicia com a feitura e a toma da bebida – e, aqui, vale lembrar como, nos exemplos dados na seção anterior, o corpo e suas transformações é um elemento recorrente. Como último desdobramento acerca das contribuições de Viveiros de Castro (2007), gostaria de chamar a atenção a um aspecto dessa comunicação entre humanidades. O antropólogo (VIVEIROS DE CASTRO, 2007b) ressalta que, uma vez que todos se comunicam na dimensão espiritual, estaríamos em um mundo extremamente barulhento, e, portanto, seria preciso aprender a ouvir atentamente. Destaco este apontamento porque, retornando de novo aos exemplos, junto aos cantos, vimos, também de maneira persistente, a necessidade de ouvir – seja o xamã, o cantador, os hinos do Daime, ou o que a planta diz para reaprender a escrever.

Dessa forma, o perspectivismo, pelos pontos convergentes com aqueles encontrados nas poéticas ayahuasqueiras, pode auxiliar a desenhar essa cartografia. Isto é, nesse trânsito entre o mundo material e o espiritual, acredito que seja necessário explorar esta cosmologia, que enxerga no contato com um outro, tido por nós como não-humanos, uma comunicação entre humanidades, e, também, como essa comunicação passa, por um lado, pelo exercício de ouvir e de cantar (atividades que parecem ocorrer em simultâneo), e, por outro, pela constituição de sua própria humanidade, por uma especificidade esculpida no corpo – e, ampliando, no mundo material. Passarei, agora, a outro deslocamento, encontrado nas poéticas analisadas: da oralidade (do canto) para a escrita. Escolho me dirigir a este movimento pois, tal qual visto acima, penso que seja algo que, em igual medida, passe pela dimensão do corpo. Ou seja, retomando as reflexões de Júlia de Carvalho Hansen (2017), o que se sentiu no ritual xamânico com a ayahuasca, por ela vivenciado, só teria equivalência na poesia – em sua experiência, novamente. Esta correlação, por sua feita, se daria por dois motivos: pela possibilidade de se estar na presença daquilo que se canta, ou se lê; e pelos efeitos sentidos no corpo, como estranhamentos, incômodos e compaixão.

Certamente, este é um debate muito extenso, assim como outros aqui iniciados – por esse motivo, o presente texto se coloca como um esboço –, e falar do corpo em poéticas orais e escritas indica um emaranhado intrincado de discursos e visões. Sabendo disso, escolho, para pensar inicialmente nessa questão, recorrer às contribuições de Paul Zumthor (2014), ao discutir sobre o corpo e o processo de leitura. O autor, inicialmente, se dedicou a estudar a oralidade na Idade Média e, em sua obra “Performance, recepção, leitura”, discorre sobre a importância do corpo não apenas nas performances orais, como também na experiência que o leitor tem com o texto, chegando à seguinte formulação: “O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos” (ZUMTHOR, 2014, p. 27). Isto é, segundo o pesquisador (ZUMTHOR, 2014), a nossa história epistemológica teria apagado, sistematicamente, a dimensão do corpo e, na experiência literária, nossas atenções teriam se voltado à interpretação e à apreensão do sentido, relegando ao papel do corpo do leitor, nesse processo, a um segundo plano, quando muito. Continuando, Zumthor atribui ao prazer, e à percepção sensorial, a “poeticidade (literariedade)” (2014, p. 28) de um texto, para além dos elementos informativos e passíveis de decodificação ou interpretação. Logo, é este corpo do leitor, individual, que recebe o texto e o percebe como poético, ao se ver afetado por ele. Com este horizonte em mente, o autor se volta à performance e aos seus estudos, uma outra mirada teórica que possibilita, consigo, um reposicionamento do corpo e dos sentidos nas investigações sobre os fenômenos estéticos.

Zumthor (2014) inicia dizendo que não há uma única significação para o conceito de performance, e a pluralidade de conceitos que seus estudos congregam demonstra essa multiplicidade. Apesar disso, o autor elenca algumas características que se distinguem, ao se pensar no ato performativo – dentre as quais, destacarei duas. O primeiro, refere-se à prática, ou seja, a performance “está fortemente marcada pela sua prática” (ZUMTHOR, 2014, p. 33) e, portanto, não se trata de uma abstração, e sim de um corpo que performa aquela prática. Por conseguinte, desdobra-se a segunda característica, que é justamente a ligação da performance com a noção de teatralidade e de encenação, ao não admitir uma posição passiva, de espectador, sendo antes “*uma colocação em cena do sujeito*, em relação ao mundo e a seu imaginário” (ZUMTHOR, 2014, p. 44, grifos do autor). Logo, o sujeito é convidado a reconhecer aquele espaço de “encenação” como algo apartado do real, que o convoca a uma outra prática, deslocada em relação a ação cotidiana, e, através dela, ele se coloca em cena. Ademais, o pesquisador chama a atenção para como os estudos da performance centraram-se,

sobremaneira, nas performances orais, o que pode nos levar a pensar que haveria uma ruptura entre a oralidade e a escrita. Em contraposição a esta ideia, e embasando-se na sua trajetória de investigações sobre a oralidade no período medieval, Zumthor (2014) diz enxergar uma adaptação progressiva dos traços vistos na oralidade na experiência leitora, escrita, em relação a essa presença do corpo e do prazer, que produz a poeticidade da experiência estética:

Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é a manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença. (ZUMTHOR, 2014, p. 68)

Na escrita, portanto, a presença de um outro, também em sua dimensão corpórea, com o qual se está presente, não desaparece, mas é “colocada em parênteses”, pois o engajamento do corpo, visível nas performances orais, se recolheria à ordem do desejo (ZUMTHOR, 2014). Então, ainda que se diferencie a intensidade dessa presença, ela continua lá, “comprometendo o conjunto de nossas energias corporais”. Dessa maneira, penso que as postulações de Zumthor (2014) vão de encontro ao que disse Hansen (2017), ao correlacionar sua experiência ayahuasqueira com a leitora, posto que, lembrando a poeta, ao lermos um poema onde uma planta respira, nos colocamos na presença deste ser vegetal – tal qual ocorre ao tomar o chá. E, reiterando o já dito, essa presença se inscreve nas sensações sentidas no corpo, e através dele. Além disso, o fato de Zumthor (2014) dizer que não há uma ruptura, e sim uma continuidade, entre a oralidade e a escrita, faz com que eu acredite que, ao pensarmos sobre tal dimensão, na feitura de um esboço das poéticas ayahuasqueiras, possa ver este trânsito pela mesma mirada que as demais, ou seja, com limites pouco rígidos e intercomunicáveis.

Desejo terminar esta seção trazendo as contribuições de Édouard Glissant (2005) sobre a paisagem como elemento constitutivo de uma “poética da relação”. O autor parte de um olhar da geografia do continente americano, e em especial do Caribe, com sua morfologia arquipelágica, para desenvolver suas reflexões sobre como se conformam as identidades e as poéticas neste território, marcadas por outros trânsitos, se comparado com a experiência europeia. Dessa maneira, o ensaísta, teórico e poeta, formula seu conceito de crioulização, tendo como base a percepção de que a América, com sua formação feita de fluxos migratórios, pesadas todas as violências envolvidas no processo, mais do que estar separada por suas partes, constitui um imbricado, onde os encontros e conflitos se multiplicam e onde emerge, em profusão, a crioulização (GLISSANT, 2005). Ou seja, esta dinâmica do continente fez com que as identidades, sem poderem ser vistas como entidades fixas ou com algum tipo de pureza, *estão sendo* pelo contato com o outro, que é muitas das vezes dado de maneira assimétrica e imbuído de opressões e explorações, mas que, na mesma medida, marcado pela imprevisibilidade. Assim, para Glissant (2005), é o elemento da imprevisibilidade que sobrepuja os demais, ao pensarmos na crioulização, posto que estas identidades estão sendo formadas, e performadas – eu diria –, incessantemente, uma vez que sempre se estaria na presença de um outro, em uma Relação. Ainda, esse processo de crioulização, na contemporaneidade, seria estendido a todo o globo, tendo em vista as novas migrações e encontros:

A tese que defenderei é de que *o mundo se criouliza*. Isto é: hoje, as culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente transformam-se, permutando entre si, entre choques irremissíveis, de guerras impiedosas, mas também de avanço de consciência e de esperança que nos permitem dizer – sem ser utópico e mesmo sendo-o – que as humanidades de hoje estão abandonando dificilmente algo em que se obstinavam há muito tempo – a crença de que a identidade de um ser só é válida e reconhecida se for exclusiva, diferente da identidade de todos os outros seres possíveis. (GLISSANT, 2005, p. 18)

Não seria justamente esse abandono, ou esta renúncia, que a poesia de Júlia de Carvalho Hansen ([2016] 2018) estaria à procura? Ou mesmo os adeptos do Santo Daime, sobretudo pensando naqueles que conheceram a religião no espaço urbano, ao se postularem como membros de uma

doutrina sincrética, que se fez e faz no encontro de diferentes matrizes religiosas, além do contato com a própria bebida? Esta crioulização, ademais, não seria na mesma medida aplicável aos Siona (LAGDON, 2009) e aos Kaxinawá (KEIFENHEIM, 2009), que, como visto, além do contato com os seres espirituais através da bebida e dos cantos que os guiavam, se confrontaram com o outro, seja na figura dos Kófan e dos Kaxinawá brasileiros, seja nas relações tecidas com as próprias antropólogas? E, aliás, vendo pelo ponto de vista das antropólogas, até que ponto elas também não podem ser pensadas como sujeitos que se perfazem, enquanto pesquisadoras, e performam suas pesquisas, seus textos, nessa Relação com o outro, nessa crioulização? Todos estes questionamentos me levam a acreditar que as experiências ayahuasqueiras aqui trazidas reiteram o pensamento de Glissant (2005), ao serem, *estarem sendo*, nesse trânsito e no contato consciente com outras culturas e cosmologias. Mais além, tal relação, ao passar pelo reconhecimento de outras identidades, “de todos os seres possíveis”, endossa a noção de *plantas conmadres*, ou seja, o reconhecimento de um outro agente, um outro ser, vegetal, com o qual se comunica e aprende – se deixa afetar e, assim, performa sua identidade *com* ele.

Continuando com as contribuições de Glissant (2005), o autor chama a atenção para como esse sujeito, em trânsito, se constituiria pelos “*rastros*” das línguas e das culturas com as quais entra em contato – sem, com isso, perder a sensação de se estar na presença do “caos-mundo”, em sua totalidade, que abriga o que o mundo é, mas também aquilo que o sujeito é capaz de desejar (GLISSANT, 2005, p. 98). Logo, esses rastros, para além de dizerem sobre uma representação do mundo, conformariam, por si, uma forma de pensamento, que, sem se propor a uma hegemonia, sistematicidade ou totalidade, seja “um não-sistema intuitivo, frágil e ambíguo de pensamento, que convenha melhor à extraordinária complexidade e à extraordinária dimensão de multiplicidade no mundo em que vivemos” (GLISSANT, 2005, p. 29-30). Seguindo estes rastros, ou resíduos, dados pelo contato, a geografia do mundo, ou a paisagem, pela qual as culturas se deslocam, deixaria de ser apenas um elemento ornamental, ou simbólico e metafórico, passando a compor este quadro de relações:

Atravessada e sustentada pelo rastro / resíduo, a paisagem deixa de ser um cenário conveniente e torna-se um personagem do drama da Relação. A paisagem não é mais o invólucro da todo-poderosa Narrativa, mas a dimensão mutante e perdurável de toda a mudança e troca. Esse imaginário do pensamento do rastro / resíduo nos é consubstancial quando vivemos uma poética da Relação no mundo atual. (GLISSANT, 2005, p. 30)

Em consonância com o excerto acima, penso que cartografar uma paisagem, buscar desenhá-la a partir de seus trânsitos, seja uma forma de refletir sobre esse pensamento, essa cosmologia, que se espraia em torno da experiência ayahuasqueira e, por conseguinte, de suas poéticas. Explico melhor. Me colocando de acordo com Glissant (2005), as poéticas ayahuasqueiras podem ser compreendidas dentro de um espectro de poéticas da Relação, dado que o mundo contemporâneo se criouliza ao promover uma infinidade de deslocamentos imprevisíveis, fazendo com que os sujeitos, e suas identidades, deixem rastros / resíduos que conformarão o outro, na mesma medida que os rastros / resíduos dos demais o perfazem. E, voltando às noções de plantas professoras (CALLICOT, 2007; LABATE & PACHECO, 2009), mas também ao perspectivismo amazônico, formulado por Viveiros de Castro (2007), esta outra identidade, uma maneira de se pensar em um agenciamento, não é uma exclusividade do que entendemos como humanidade – nós mesmos. Pelo contrário, por ser a humanidade uma condição compartilhada por todos, e por tudo comunicar (VIVEIROS DE CASTRO, 2007), acredito que, igualmente, estes outros seres – a planta e os entes espirituais, entidades que se mesclam – deixem seus rastros / resíduos, e, ao entrarem em contato com o Outro, alterem sua forma de *estarem sendo* (GLISSANT, 2005). Ainda, se vivemos em mundo crioulizado, onde as poéticas se dão nessa Relação, na presença dos rastros outras línguas e experiências, não é difícil supor que, tal qual visto na poética de Júlia de Carvalho Hansen ([2016] 2018), mas não só, haja um contínuo entre aquilo vivenciado quando da toma da ayahuasca e o processo de escrita poética – um contínuo entre a performance oral e a escrita, nas palavras de Paul Zumthor (2014).

Por fim, gostaria de dizer que a escolha por trazer a voz de Glissant (2005) a este texto se deve à compreensão de que os trânsitos geográficos destacados na seção anterior não são elementos contingenciais, ou meramente ilustrativos. Eles, em contrapartida, demonstram que esta paisagem das poéticas ayahuasqueiras não pode ser tracejada como um desenho fixo, dado de antemão, e tampouco sistematizar de modo imóvel as culturas com as quais a pesquisadora irá se deparar. Isto é: não é meu interesse uma investigação que hierarquize os deslocamentos com os quais entrarei em contato – a exemplo dos polos floresta/cidade, mundo material/espiritual, oralidade/escrita e, sobremaneira, humano/planta. Pelo contrário, acredito que o caminho deste traçado seja justamente o da Relação, onde o cartografado seja um desenho dessa paisagem que, deixando de ser um cenário, se insere nesse fluxo de comunicações e vozes.

DEIXANDO ALGUNS RASTROS / RESÍDUOS

O esboço traz, consigo, a ideia de algo inacabado. Nesse caso, não poderia ser diferente. Por um lado, porque essas poéticas ayahuasqueiras, mais que algo que remete a dimensão onírica ou alucinada, é uma maneira de “conceber a relação consigo mesmo e com o outro e expressá-la” (GLISSANT, 2005, p. 159), nas palavras de Glissant, ao dizer que toda a poética se dá em forma de rede. Assim, o inacabado, em uma certa medida, sempre estará presente, tendo em vista que esta rede se tece incessantemente, e preenhe de sua porção de imprevisibilidade, dados os contatos únicos do por vir. Por outro, e continuo com Glissant (2005), olhar para esta poética da Relação, e para esta paisagem que é pensamento, não pode ser um modo de pinçar singularidades com o intuito de erigir um pensamento universal, escolha pela qual o autor advoga: “Na minha opinião, pensar que seu próprio valor participa de um entrecruzamento de valores da totalidade mundo, é um projeto muito maior, nobre e generoso que tentar fazer com que seu próprio valor se torne válido para o mundo todo” (GLISSANT, 2005, p. 160). Eu concordo com Glissant, não tanto pela adjetivação do projeto, mas por vislumbrar que, aí, reside uma grande potencialidade para os Estudos Literários e a Teoria da Literatura se entrecruzarem com outras visões e valores, e com isso terem suas identidades afetadas, abrindo-se, como já vem ocorrendo em diversas pesquisas, por inúmeras miradas, a outras poéticas e cosmologias – a uma Relação.

Termino este texto com uma paisagem esfumaçada, e por isso rica em possibilidades, e, em verdade, o que se esboça, agora desenhando o próprio texto como espaço, é um pensamento, explicitado a seguir. Entendendo as poéticas ayahuasqueiras em sua Relação com o outro, que envolvem outros seres humanos, seres espirituais e a própria planta, com os quais se comunicam, e partindo da premissa de que o mundo contemporâneo se *criouliza*, ao ocorrer essa Relação, só será possível desenhar uma cartografia, via pesquisa, através dessa chave comum – a Relação. Ou seja, mais que uma cartografia que tenha qualquer relação com um postulado universal sobre essas poéticas, o que posso tracejar é a minha própria relação com as mesmas, os entrecruzamentos que teremos, seja pela participação de performances orais, pela leitura de poemas escritos em conexão com estas experiências, ou mesmo pela leitura de etnografias e da teoria que, mais que alicerçar, são um corpo, um ponto de vista adotado. Logo, o presente artigo é um esboço, pois *está sendo* através dos contatos com os *rastros / resíduos* destes outros textos – paisagens únicas – que comigo se comunicam. Mas, igualmente, o artigo, em si, é um *rastro / resíduo* para minhas pesquisas futuras – quando serei outra –, espaço por onde me desloco, como sujeito, em minha especificidade, a de pesquisadora. Performando esta identidade, lanço este *rastro* a um por vir imprevisível: me propor à Relação com estes outros, partícipes das poéticas ayahuasqueiras, humanos e não-humanos, intercruzando o meu pensamento com os diálogos que surgirem, para, então, tracejar uma paisagem que, sabendo-se única, porque inexistente a universalidade, converta o meu texto, em si, em uma paisagem e, em última instância, em uma poética da Relação em torno das experiências ayahuasqueiras.

REFERÊNCIAS

- CALLICOT, Christina. Comunicação entre espécies na Amazônia Ocidental: a música como forma de conversação entre plantas e pessoas. **Caderno de leituras**. n.71. São Paulo: Chão da Feira, jul. 2017.
- GLISSANT, Édouard. Introdução a uma poética da diversidade. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- HANSEN, Júlia de Carvalho. Ver o que o canto ensina a ver. **Caderno de leituras**. n. 57. São Paulo: Chão da Feira, jan. 2017.
- HANSEN, Júlia de Carvalho. [2016] **Seiva, veneno ou fruto**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2018. 1ª reimpressão.
- LABATE, Beatriz Caiuby; PACHECO, Gustavo. **Música brasileira de ayahuasca**. Campinas: Mercado das Letras, 2009.
- LANGDON, Ester Jean. A tradição narrativa e aprendizagem com yagé (ayahuasca) entre os índios Siona da Colômbia. In: LABATE, Beatriz Caiuby; ARAÚJO, Wladimir Sena. **O uso ritual da ayahuasca**. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2009. p. 69-97. (1ª reimpressão)
- KEIFENHEIM, Barbara. Nixi pae como participação sensível no princípio da transformação da criação primordial entre os índios Kaxinawá no leste do Peru. In: LABATE, Beatriz Caiuby; ARAÚJO, Wladimir Sena. **O uso ritual da ayahuasca**. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2009. p. 97-129. (1ª reimpressão)
- PIRES, A. P. S.; OLIVEIRA, C. D. R.; YONAMINE, M. Ayahuasca: uma revisão dos aspectos farmacológicos e toxicológicos. **Revista de Ciências Farmacêuticas Básica e Aplicada**. São Paulo, n. 31, p. 15-23, 2010.
- RAMOS FILHO, Paulo César Caminha. **Examine a consciência: o acesso ao conhecimento na doutrina do Santo Daime**. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais, Área de Concentração: Antropologia) – Instituto de Ciências Humanas, Juiz de Fora, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O chocalho do xamã é um acelerador de partículas [1999]. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007a. p. 24-29.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O perspectivismo é a retomada da Antropofagia oswaldiana em novos termos [2007]. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007b. p. 114-129.
- SERRA, Irineu Raimundo. O cruzeiro. In: CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA IGREJA DO ICEFLU. **Acervo de gravações**. Disponível em: <<http://hinos.santodaime.org/acervo/mestre-irineu/o-cruzeiro>>. Acesso em: 03 mar. 2020. [site]
- ZALUAR, Alba. **Drogas além da biologia: a perspectiva sociológica**. 2011. Disponível em: <http://nupevi.iesp.uerj.br/artigos_periodicos/simposiodrogas.pdf>. Acesso em: 10 out. 2019.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

OS CRÍTICOS E OS TERRITÓRIOS EM “A PARTE DOS CRÍTICOS”, DE 2666

*Los críticos y los territorios en
“la parte de los críticos”, de 2666*

Gabriel da Fonseca Torres¹

*Podían leerlo, podían estudiarlo, podían desmenuzarlo, pero no podían
morirse de risa con él ni deprimirse con él, en parte porque Archimboldi
siempre estaba lejos, en parte porque su obra, a medida que uno se
internaba en ella, devoraba a sus exploradores.*

Roberto Bolaño, 2666 (2004)

Resumen: La obra de Roberto Bolaño es un elemento importante de la literatura hispanoamericana del fin del siglo XX y de los primeros años del siglo XXI, presentando un gran panorama de figuras, acontecimientos e instituciones de la historia reciente. Tal multiplicidad de su obra permite un abordaje de diversos temas con destaque para: la presencia de la literatura como institución en diversos contextos; el papel y la actuación de la crítica literaria Universitaria; la relación y los tensionamientos entre nacionalidades y literaturas nacionales. El presente trabajo busca abordar algunos elementos de la parte de los críticos, segmento inicial de la novela 2666 de Bolaño. La novela ocupa un espacio de destaque entre los libros del autor y presenta una multiplicidad gigantesca de temáticas personajes y narrativas. La narrativa es dispuesta en 5 partes, cada una con la debida centralidad, pero unidas por la confluencia de un sitio específico (la ciudad ficticia de Santa Teresa en México, en la frontera con los Estados Unidos). La parte de los críticos narra la trayectoria de 5 profesores universitarios de literatura alemana en sus respectivos países (Francia, España, Inglaterra, Italia) que tienen sus carreras académicas direccionadas al escritor alemán Benno Von Archimboldi, que tiene escasas informaciones biográficas. Las investigaciones sobre el autor — y por el propio autor, que parece que se queda vivo - lleva los críticos hasta la ciudad mexicana de Santa Teresa – que tiene un elevado número de feminicidios - en busca de su autor (¿su objeto de estudio?). El presente trabajo busca investigar las formas que la literatura se presenta como territorio, concepto de Deleuze y Guattari (2002). Usando esta definición, juntamente con el concepto de ritornelo, es posible investigar los distintos agenciamientos territoriales del territorio de la literatura a través de los discursos sobre la crítica y sobre el trabajo literario, y por la presencia de un espacio institucionalizado (la universidad) en el cual la crítica literaria es profesionalizada y fuertemente territorializada (DELEUZE; GUATTARI, 2012.). Fuera del ambiente fuertemente territorializado de la universidad, una mirada sobre el viaje al México expone diversas formas de desterritorialización tanto por lo dislocamiento, cuánto por la presencia de los personajes europeos en una ciudad latinoamericana violenta y de Frontera.

Palabras Clave: Roberto Bolaño, territorialización/desterritorialización, literaturas nacionales, crítica literaria, literatura hispano-Americana

Resumo: A obra de Roberto Bolaño é um elemento importante da literatura hispano-americana do fim do século XX e começo do século XXI, apresentando um grande panorama de figuras, acontecimentos e instituições da história recente. Essa multiplicidade da sua obra permite uma abordagem de diversos temas, com destaque à presença da literatura como instituição em diversos

¹ Licenciado em Letras pela UFRGS. Mestrando pelo PPG-Letras UFRGS.

contextos, o papel e a atuação da crítica literária universitária, as relações e tensões entre nacionalidades e literaturas nacionais. O presente trabalho busca abordar alguns elementos da “Parte dos críticos”, segmento inicial do romance **2666**, de Bolaño. O romance se insere como obra de destaque nos livros do autor, e apresenta uma multiplicidade gigantesca de temas, personagens e narrativas. Divido em cinco partes, cada uma com a devida centralidade, todas unidas pela confluência de um lugar específico, a cidade fictícia de Santa Teresa, no México, na fronteira com os Estados Unidos. A “Parte dos críticos” narra a trajetória de cinco professores universitários de literatura alemã em seus respectivos países (França, Espanha, Inglaterra, Itália); todos tem suas carreiras acadêmicas direcionada para o autor alemão Benno Von Archimboldi, que possui informações biográficas são muito escassas. A busca por informações sobre o autor – e pelo próprio autor que ao que tudo indica está vivo - leva os críticos para a cidade mexicana de Santa Teresa - na qual há um elevado número de feminicídios – em busca de seu autor (seu objeto de estudo?). O presente trabalho busca investigar as formas que a literatura se apresenta como *território*, conceito de Deleuze e Guattari: *O conceito não é objeto, mas território. Não há Objeto, mas um território.* (2002). A partir dessa delimitação, é possível investigar os diferentes agenciamentos territoriais do “território da literatura” pelos discursos a respeito da crítica e do fazer literário e pela presença de um espaço institucionalizado (a universidade) no qual a crítica literária é *profissionalizada* e fortemente territorializada (*A profissão, o ofício, a especialidade, implicam atividades territorializadas*, - DELEUZE; GUATTARI, 2012.). Para além do ambiente fortemente territorializado da universidade, um olhar sobre a viagem ao México expõe diversas formas de *desterritorialização* tanto pelo deslocamento, quanto pela presença dos personagens europeus em uma cidade violenta e de fronteira.

Palavras-Chave: Roberto Bolaño, territorialização/desterritorialização, literaturas nacionais, crítica literária, literatura hispano-americana

O TERRITÓRIO: ROBERTO BOLAÑO, 2666, DELEUZE E GUATTARI

2666 é o romance mais “abrangente” do escritor chileno Roberto Bolaño. Por abrangente quero dizer que, além de ser extenso “fisicamente”, é uma obra que possui a potência de suscitar muitas e muitas leituras diferentes, em virtude das inúmeras narrativas que se desenvolvem, em maior ou menor profundidade, ao longo do texto. Graças a essa característica, uma abordagem do romance que se pretenda completa é uma tarefa falha na sua gênese. O grande romance é dividido em cinco partes que possuem forte conexão, mas oferecem a possibilidade da leitura de cada uma com certa autonomia.

Neste texto, nosso olhar estará focado unicamente no segmento inicial do romance, intitulado “A parte dos críticos”. Essa parte narra os acontecimentos na vida de quatro professores universitários, estudiosos de literatura alemã, que compartilham entre si a presença da literatura do escritor alemão Benno von Archimboldi (de quem se possui escassas informações sobre seu paradeiro e sua biografia) tanto em suas vidas profissionais quanto em questões afetivas relacionadas ao significado da literatura do escritor em suas vidas. Cada um dos personagens que compõem o grupo é de uma nacionalidade diferente e leciona em uma universidade de seu país natal: Jean-Claude Pelletier é francês, Manuel Espinoza é espanhol, Piero Morini é italiano e Liz Norton², única mulher do grupo, é inglesa.

Os laços entre os quatro protagonistas são formados no meio acadêmico; eles se conhecem por meio de congressos e publicações universitárias. Dada a afinidade intelectual entre os quatro, o grupo se forma de maneira coesa e harmônica entre os quatro acadêmicos e suas perspectivas teóricas, mostrando até um certo grupo rival de professores universitários alemães que, aparentemente, diverge radicalmente das ideias a respeito da literatura de Archimboldi da “facção de Pelletier e Espinoza” (BOLAÑO, 2004, p.56). À medida que o tempo de convivência entre os quatro vai passando, a

² De Liz Norton lo único que sabían era que daba clases de literatura alemana en una universidad de Londres. Y que no era, como ellos, catedrática (BOLAÑO, 2004, p.26).

literatura e as relações estabelecidas a partir de uma motivação indiscutivelmente literária vão tomando outras formas de se colocar na vida dos integrantes do grupo e esses acontecimentos vão progredindo ao longo da narrativa. Uma amizade que extrapola o âmbito acadêmico surge entre Pelletier e Espinoza, e um triângulo amoroso se forma entre Liz Norton e os dois.

Quando um escritor mexicano, primeiramente desprezado pelo grupo, relata durante um congresso sobre literatura que um conhecido seu esteve com Archiboldi no México, o grupo confirma a informação e decide encarar uma viagem detetivesca até a América em busca do autor da obra que tanto lhes fascina. O italiano Morini desiste da viagem, evocando a memória de Marcel Schwob, escritor francês, que tinha a saúde debilitada como o italiano, e que morreu durante uma viagem que fez em busca de um escritor.

Os três críticos que decidem viajar vão até a cidade de Santa Tereza, na região de Sonora, perto da fronteira com os Estados Unidos, na tentativa e na esperança de encontrar seu misterioso escritor favorito. Liz Norton é a primeira a retornar, e, no resto da estadia, Espinoza se envolve com uma artesã mexicana, enquanto Pelletier se dedica a ler os jornais de Santa Tereza e a reler certos livros de Archiboldi. O escritor alemão não é encontrado pelo grupo, apenas a assinatura de Hans Reiter, único nome aparentemente germânico que se encontrava nos registros de hotel em que o suposto Archiboldi teria se hospedado no México.

Passado esse panorama inicial do enredo, podemos colocar que nosso ponto de entrada para a reflexão na obra de Bolaño serão as manifestações da literatura na “Parte dos críticos”: considerando os enunciados, as instituições, as opiniões e o lugar da literatura nas práticas sociais, na vida dos personagens presentes no texto literário de Bolaño. Isso dito, ainda se faz necessário uma outra especificação, já que o conceito de literatura tem muitos significados em potencial; logo, vamos optar por pensar a literatura não como, necessariamente, instituição social ou prática discursiva, muito menos em termos de poética ou estruturação “literária”; optaremos em analisar a literatura como território, como geradora de uma territorialidade: “O conceito não é objeto, mas território. Não há Objeto, mas um território. Precisamente por isso, ele tem uma forma passada, presente e talvez por vir”. (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p.131)

Continuando a explorar a categoria do território a partir de Deleuze e Guattari, encontramos uma definição de território que coloca que

O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos. [...] Um território lança mão de todos os meios, pega um pedaço deles, agarra-os (embora permaneça frágil frente a intrusões) [...] Ele comporta em si mesmo um meio exterior, um meio interior, um intermediário, um anexado. Ele tem uma zona interior de domicílio ou de abrigo, uma zona exterior de domínio, limites ou membranas mais ou menos retráteis, zonas intermediárias ou até neutralizadas, reservas ou anexos energéticos. Ele é essencialmente marcado por “índices”, e esses índices são pegos de componentes de todos os meios: materiais, produtos orgânicos, estados de membrana ou de pele, fontes de energia, condensados percepção-ação. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.127)

A delimitação de um território é um processo invariavelmente contínuo, e essa delimitação nos dá a possibilidade de identificar suas fronteiras, seu dentro e seu fora, suas regras, seu funcionamento, sua relação com o seu exterior, suas entradas e suas saídas, e muitas outras parcelas que o compõem. O território é um produto que surge da territorialização, da inscrição de parcelas da materialidade em certas ordenações de funcionamento que estabelecem uma relação com o território. Essas “ordenações de funcionamento” são os *agenciamentos*.

Denominaremos agenciamento todo conjunto de singularidades e de traços extraídos do fluxo — selecionados, organizados, estratificados — de maneira a convergir (consistência) artificialmente e naturalmente: um agenciamento, nesse sentido, é uma verdadeira invenção. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.94)

Se é possível ter território delimitado, ou colocado, ou projetado, vamos ver quais as relações entre ele os agenciamentos que ele congrega, ou compõe. Lembrando que o território, por si só, já é um agenciamento: O território é, ele próprio, lugar de passagem. O território é o primeiro

agenciamento, a primeira coisa que faz agenciamento, o agenciamento é antes territorial. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 139)mp4 - p. 139

Por estar sempre em transformação e em produção, um território possui um número vasto de segmentações e agenciamentos. Visto isso, a fim de delimitar quais agenciamentos iremos buscar na obra de Bolaño, o conceito de Ritornelo se mostra bastante interessante, por definir e identificar três tipos diferentes de agenciamento e suas relações com o território. O ritornelo vai em direção ao agenciamento territorial, instala-se nele ou sai dele. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 139) O ritornelo diz respeito a três diferentes formas de relação do agenciamento com o território, sendo esses três “modos” de agenciamento simultâneos e inter-relacionados:

(1) Ora se vai do caos a um limiar de agenciamento territorial: componentes direcionais, *infra-agenciamento*. (2) Ora se organiza o agenciamento: componentes dimensionais, *intra-agenciamento*. (3) Ora se sai do agenciamento territorial, em direção a outros agenciamentos, ou ainda a outro lugar: *inter-agenciamento*, componentes de passagem ou até de fuga. E os três juntos. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 124) [grifos meus, assim como numeração indicativa]

Não podemos descrever o *infra-agenciamento* (cartazes ou placas) sem já estarmos no *intra-agenciamento* (motivos e contrapontos). Não podemos tampouco dizer algo sobre o *intra-agenciamento* sem já estarmos no caminho que nos leva a outros agenciamentos, ou a outro lugar. Passagem do Ritornelo. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 139)

Território, agenciamentos, ritornelo. Esses três conceitos guiarão a observação do que está presente na primeira parte do romance *2666*. Lembrando que esses conceitos não são estruturas que devem ser buscadas em certos pontos do texto literário, mas sim uma *porta de entrada*, um direcionamento inicial que a análise pode ter e que determina todo o percurso.

OS AGENCIAMENTOS DO RITORNELO EM “A PARTE DOS CRÍTICOS”

Passando agora para os aspectos do texto de Bolaño, temos uma narrativa cheia de elementos que podemos identificar como parte desse amplo território da literatura. O próprio título do segmento, “A parte dos críticos”, já inscreve o enredo em um universo em que a literatura é crucial, centrando a narrativa nos quatro protagonistas que são críticos literários e professores de literatura em diferentes universidades europeias. Além de elementos do universo acadêmico (congressos, revistas, artigos, professores e alunos), observamos ainda o meio editorial – que dá o panorama comercial da obra de Archimboldi na Europa – e ainda alguns prêmios literários, com destaque para o Nobel de literatura. É visível que o texto gira em torno de instituições e acontecimentos que envolvem a literatura; outros pontos do enredo que ocasionalmente não se encontram no interior do território da literatura apresentam inevitavelmente algum contato com ele.

Podemos buscar compreender como alguns dos diversos pontos do enredo de “A parte dos críticos” se configuram como agenciamentos que compõem o Ritornelo. Esses agenciamentos são três: o *infra-agenciamento*, que funciona como um centro; o *intra-agenciamento*, que são os agenciamentos territoriais (“de dentro” do território); e o *inter-agenciamento*, que é a saída do território em busca de outros agenciamentos:

O ritornelo tem os três aspectos, e os torna simultâneos ou os mistura: ora, ora, ora. *Ora* o caos é um imenso buraco negro, e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como centro. *Ora* organizamos em torno do ponto uma “pose” (mais do que uma forma) calma e estável: o buraco negro tornou-se um em-casa. *Ora* enxertamos uma escapada nessa pose, para fora do buraco negro. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.123) [grifos meus]

Inicialmente, vamos buscar identificar os *infra-agenciamentos*; esses são aqueles que exercem um papel de centro. Não um centro no sentido geográfico do território, mas como um ponto de estabilização em meio (não no meio) ao caos, tal qual o exemplo do canto infantil dado por Deleuze e Guattari: “Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. [...] é como o

esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.122)

Em “A parte dos críticos”, é possível identificar Benno von Archimboldi como esse centro em meio ao caos. Mesmo sendo o “indivíduo” Archimboldi uma figura com praticamente nenhuma concretude, é sob essa assinatura que está a obra literária que direciona a vida dos quatro críticos. O primeiro contato com a obra do escritor alemão está ligado a uma dimensão afetiva, ao prazer, sendo assim, afastada de uma “funcionalidade” da leitura profissionalizada e “produtora de conhecimento” típica do meio acadêmico. Os críticos entram em contato com Archimboldi antes de serem propriamente críticos; eles são estudantes de letras, e essa condição já coloca esse centro afetivo em um potencial centro para a vida profissional:

Pelletier empezó a traducirlo básicamente porque le gustaba, porque era feliz haciéndolo, aunque también pensó que podía presentar esa traducción, precedida por un estudio sobre la obra archimboldiana, como tesis y, quién sabe, como primera piedra de su futuro doctorado. (BOLAÑO, 2004, p.16)

Archimboldi é o ponto centralizador do enredo e da vida dos protagonistas. Há uma ligação afetiva e um vínculo profissional. Quando os críticos participam de eventos universitários, suas falas, artigos e conferências são sempre relacionadas ao autor alemão. A viagem ao México é outro momento em que Archimboldi funciona como um ponto de estabilização em meio ao caos. Todo o estranhamento causado pelo ambiente desconhecido e potencialmente hostil só é possível de ser encarado pelos personagens - claramente afastados da realidade social e cultural da região de Sonora – graças à expectativa de encontrar aquele que ocupa uma posição central em suas trajetórias e em seus pensamentos. O autor e a leitura de suas obras jamais deixam de invadir as reflexões dos protagonistas, como acontece com Liz Taylor durante a viagem:

Estos tipos están medio locos, dijeron Espinoza y Pelletier. Norton, por el contrario, pensó que algo raro estaba pasando, en la avenida, en la terraza, en las habitaciones del hotel, incluso en el DF con esos taxistas y porteros irreales, o al menos sin un asidero lógico por donde agarrarlos, e incluso algo raro, que escapaba a su comprensión, estaba pasando en Europa, en el aeropuerto de París en donde se habían reunido los tres, y tal vez antes, con Morini y su negativa a acompañarlos, con ese joven un tanto repulsivo que conocieron en Toulouse, con Dieter Hellfeld y sus repentinas noticias sobre Archimboldi. E incluso algo raro pasaba con Archimboldi y con todo lo que contaba Archimboldi y con ella misma, irreconocible, si bien sólo a ráfagas, que leía y anotaba e interpretaba los libros de Archimboldi. (BOLAÑO, 2004, p.151)

Devemos, agora, cruzar a linha instável que define as fronteiras do território para atentarmos para os intra-agenciamentos, para aquilo que se passa dentro do território, de certa forma, estabelecido. Em “A parte dos críticos”, os agenciamentos territoriais ganham bastante destaque pois, ao considerar o território como o território da literatura (no qual a literatura circula, se faz presente e é “definida”) vemos algumas instituições fortemente territorializadas. Além, obviamente, do meio acadêmico, que acaba por receber mais destaque devido à profissão dos protagonistas, observamos também o meio editorial através de seus agentes (editores, tradutores, revisores) e por meio de informações a respeito da publicação e das vendas da obra de Archimboldi em determinados países. Outro agenciamento interior ao território da literatura que se faz presente nesse segmento do romance é o Premio Nobel de literatura (outros prêmios de menos destaque internacional também aparecem), que possui certa independência do meio editorial, mas acaba o influenciando e também é notado pelo meio acadêmico, que também é sensível aos movimentos que o Premio Nobel provoca no meio literário.

Dando o destaque merecido ao agenciamento territorial que é o meio universitário, é possível observar nele um fenômeno territorial importante: “num território realizam-se dois efeitos notáveis: uma reorganização das funções, um reagrupamento das forças” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.136). Essa “reorganização/reagrupamento” pode ser observado na passagem da relação sentimental que os críticos desenvolvem com a obra de Archimboldi para o “uso” do texto do escritor alemão no

desenvolvimento de suas vidas profissionais. A leitura que se faz “por prazer” não é a mesma que se faz profissionalmente como catedrático de universidade europeia e crítico literário, o que não quer dizer que uma é melhor ou mais autêntica do que outra. Interpretar uma obra e produzir textos a partir dela para a academia é um tipo de leitura atravessada por diversos agenciamentos fortemente territorializados; existem critérios, metodologias, normas, bibliografias. Como comenta Espinoza a Pelletier: *Hay que hacer investigación, crítica literaria, ensayos de interpretación, panfletos divulgativos si así la ocasión lo requiriera* (BOLAÑO, 2004, p.81).

É graças à essa “profissionalização” da leitura de Archimboldi que o grupo dos quatro críticos se forma. O grupo possui uma grande afinidade intelectual que os une e que alimenta os sentimentos entre eles, formando um grupo coeso e claramente fechado, como é percebido por outros professores universitários: *la figura de cuatro ángulos que componían los archimboldianos era impenetrable y también, a esa hora de la noche, susceptible de volverse violentamente contra cualquier injerencia ajena* (BOLAÑO, 2004, p.30). A afinidade e a coesão entre o grupo são potencializadas quando surge no enredo um outro grupo de archimboldianos (formado por professores alemães) que confronta as ideias de Pelletier e Espinoza a respeito da obra do escritor alemão. Esse confronto entre semelhantes é um fenômeno que ocorre dentro do território, como uma disputa de espaço, como marcação do território e consequente validação dessa marcação:

Há aqui como que o tema nascente da especialização ou da profissão: se o ritornelo territorial atravessa tão frequentemente ritornelos profissionais, é que as profissões supõem que atividades funcionais diversas se exerçam num mesmo meio, mas também que a mesma atividade não tenha outros agentes num mesmo território. Ritornelos profissionais cruzam-se no meio, como os gritos dos feirantes, mas cada um marca um território onde não pode se exercer a mesma atividade nem ecoar o mesmo grito. No animal como no homem, são as regras de distância crítica para o exercício da concorrência: meu cantinho de calçada. Em suma, há uma territorialização das funções que é a condição de seu surgimento como “trabalhos” ou “ofícios”. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.136)

A violência “intra-específica” é praticada pelos protagonistas de “A parte dos críticos” e pelos seus rivais a fim de ocupar o espaço no meio acadêmico e se apropriar de certa parcela do território. Vale lembrar que a disputa entre os grupos chega a uma trégua graças a outro agenciamento territorial que não é, obviamente, a profissão: a possibilidade de Archimboldi ser o vencedor do Nobel faz ambos os grupos perceberem a projeção que o autor e, consequentemente, suas carreiras podem alcançar.

Depois de observarmos o que exerce o papel de centro e ver o que acontece dentro do território, temos que olhar para o caos que, mesmo fora do território, está sempre presente. Esse “caos” esse “fora” do território é o *inter-agenciamento*, último momento do ritornelo que iremos abordar em “A Parte dos críticos”:

o intra-agenciamento, o agenciamento territorial, territorializa funções e forças, sexualidade, agressividade, gregarismo, etc, e os transforma, territorializando-os. Mas essas funções e forças territorializadas podem ganhar com isso uma autonomia que as faz cair em outros agenciamentos, compor outros agenciamentos desterritorializados. A sexualidade pode aparecer como uma função territorializada no intra-agenciamento; *mas ela pode igualmente traçar uma linha de desterritorialização que descreve um outro agenciamento*; donde as relações muito variáveis sexualidade-território, como se a sexualidade tomasse “sua distância”... A profissão, o ofício, a especialidade, implicam atividades territorializadas, mas podem também decolar do território para construir em torno de si, e entre profissões, um novo agenciamento. Um componente territorial ou territorializado pode pôr-se a germinar, a produzir: este é a tal ponto o caso do ritornelo que talvez seja preciso chamar de ritornelo tudo o que se encontra neste caso. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.142) [grifo meu]

O grupo formado pelos críticos é um agenciamento territorializado, que regula, num primeiro momento, as relações entre os críticos; a amizade entre eles estava *sujeta a un destino mayor al que los cuatro obedecían aunque eso significara poner en segundo plano sus deseos personales*

(BOLAÑO, 2004, p.32). É nessa territorialização dos desejos pessoais e de outras forças que o *inter-agenciamento* se mostra como uma saída inevitável do território.

A sexualidade é, de certa forma, uma primeira “fuga” do território archimboldiano estabelecido por afinidades acadêmicas; o corpo e os sentimentos pessoais dos críticos não estão envolvidos em uma relação pautada por interesses intelectuais e profissionais. Mesmo com essa regulação, Pelletier e Espinoza começam a manter um relacionamento amoroso com Liz Norton. O triângulo formado entre os membros do grupo archimboldiano é encarado pelos três participantes de forma racional, sempre sendo tratado com o máximo de cordialidade, tranquilidade e respeito entre todos; afinal, a relação deles foi germinada pela intelectualidade.

Mesmo assim, os três reconhecem que a situação não pode se prolongar como está por muito tempo, sendo necessário algum fechamento (no caso, todos “sabem” que Liz deverá escolher entre um dos dois, ou até nenhum dos dois, quando souber o que mais deseja) por parte deles. O tempo passa, as relações do triângulo continuam e Liz não se decide. Ela acaba se afastando dos dois, pedindo a eles calma para ela decidir o que faz. Nesse momento, vemos outra fuga, outra linha de encontro àquilo que está fora do território: frente ao afastamento de Liz Norton, Pelletier e Espinoza começam a se relacionar com prostitutas; algo que, aparentemente, não fazia parte de seus hábitos passa a se tornar parte da rotina de ambos:

En el curso de un congreso visitaron ambos, mientras Pohl daba una conferencia magistral sobre Archimboldi y la vergüenza en la literatura alemana de posguerra, un burdel en Berlín, en donde se acostaron con dos chicas rubias, muy altas y de largas piernas. Al salir, cerca de medianoche, estaban tan contentos que se pusieron a cantar como niños bajo el diluvio. La experiencia con las putas, algo nuevo en sus vidas, se repitió varias veces en distintas ciudades europeas y finalmente terminó por instalarse en la cotidianidad de sus respectivas ciudades. Otros es posible que se hubieran acostado con alumnas. Ellos, que tenían enamorarse o que tenían dejar de amar a Norton, se decidieron por las putas. (BOLAÑO, 2004, p.110) [grifos meus]

No trecho acima é interessante notar que os dois vão a um bordel *durante* um congresso de literatura. O território está ali, e o “fora” dele também. Na atitude dos críticos, vemos um deslocamento “subjetivo”, de ordem sentimental, pois há justamente no sexo (pago) uma reterritorialização do desejo sexual outrora dirigido à Liz Norton, e justamente por ser o sexo pautado por uma relação de compra/venda, há uma diferenciação do sexo “com amor” e um posicionamento “para fora” do território sentimental, que mantém uma posição (talvez) privilegiada para o relacionamento com a crítica inglesa.

O movimento em direção à prostituição e o estabelecimento dessa prática na vida do francês e o espanhol também deixam claro certo deslocamento da posição *social* dos críticos. “A Parte dos críticos” mostra eles como financeiramente abastados, sempre frequentando lugares caros e com a possibilidade financeira de viajar pela Europa (e pelo mundo) quando bem entenderem. A prostituição aparece em uma “zona social” que é afastada, pelo menos na aparência, da realidade de uma elite financeira e intelectual da Europa, que os críticos se encaixam. Pelletier e Espinoza vão a bordéis, bairros típicos de prostituição e buscam mulheres em anúncios de jornal, territórios alheios a suas posições sociais territorializadas.

Depois da sexualidade, outro ponto do enredo que claramente se configura como uma fuga do território estabelecido é a ida ao México em uma busca por Archimboldi. Três dos quatro críticos (o italiano Morini desiste) vão para o México, na fronteira com os Estados Unidos, seguindo a pista mais verossímil do paradeiro do escritor: eles conversaram com um mexicano que, ao que tudo indica, realmente esteve com Archimboldi. Alguns dias após a chegada no México, Liz Norton desiste da empreitada e volta à Europa; ela aparentemente não se sentiu bem no país que os recebeu e decide voltar repentinamente.

Em primeiro lugar temos o deslocamento “geopolítico” da Europa para América. A viagem é a saída do ambiente “europeu” - que pela vida dos críticos se mostra elitizado, intelectualizado e com a presença constante da literatura e de outras formas culturais - para literalmente um ambiente de pobreza onde a violência se mostra presente, uma perigosa zona de fronteiras nacionais que mostra

poucos atrativos para o estilo de vida dos críticos. Durante a estadia, Espinoza passa a manter um relacionamento sexual e sentimental com uma artesã da cidade de Santa Teresa, enquanto que Pelletier praticamente não sai do hotel, onde fica lendo e relendo livros de Archimboldi.

O segundo deslocamento é de ordem intelectual. A viagem é uma busca por Archimboldi, é uma busca por conhecimento a respeito do objeto de estudos que centra a vida intelectual dos críticos. O fato é que essa busca já não representa uma investigação literária tradicional, aquela que é territorializada na prática acadêmica feita pelos críticos. A busca por Archimboldi é uma busca *detetivesca* e não *acadêmica*, e mostra a saída de agenciamentos territoriais que regulam o estudo literário. A prática da crítica na academia não prescinde da figura factualmente real ou biográfica do autor, não depende da compreensão da gênese íntima de uma obra por aquele que a assina. Os próprios críticos são prova disso, visto que tem carreiras visivelmente estabelecidas e são reconhecidos dentro de suas respectivas universidades, por outras universidades europeias pelos seu pares que estudam Archimboldi e literatura alemã.

As informações factuais sobre Benno von Archimboldi, o indivíduo, o cidadão, o ex-soldado, nunca foram cruciais para que a qualidade dos estudos feitos pelos críticos fosse validada. A busca pela “pessoa”, pelo corpo que em certo momento assinou um texto é trabalho de detetives e não de críticos. E justamente por isso, a empreitada é impossível, pois os críticos claramente não são detetives; seu trabalho é ler, interpretar, produzir e lecionar. De certa forma, os próprios reconhecem a iminente impossibilidade de encontrar o escritor.

UMA CENA PARA CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para encerrar esse texto. Quero trazer uma cena emblemática que Bolaño nos presenteia durante a estadia dos críticos no México. Nela, é possível ver diversos agenciamentos e territorialidades definidos que entram em conflito com outros territórios e outros agenciamentos.

Na cidade de Santa Tereza, Pelletier e Espinoza se aproximam de Óscar Amalfitano, professor chileno de filosofia da universidade local, por ser ele o intelectual que mais conhecia a obra de Archimboldi na cidade. Na cena citada abaixo, observamos claras “diferenças territoriais” entre o latino-americano e os europeus:

Mientras acababan de desayunar especularon una vez más sobre cuáles podían ser los motivos que habían impulsado a Archimboldi a viajar hasta ese lugar. Amalfitano supo entonces que nunca nadie había visto en persona a Archimboldi. La historia le pareció, sin que pudiera decir a ciencia cierta por qué, divertida, y les preguntó los motivos por los que querían encontrarlo si estaba claro que Archimboldi no quería que nadie lo viera. Porque nosotros estudiamos su obra, dijeron los críticos. Porque se está muriendo y no es justo que el mejor escritor alemán del siglo XX se muera sin poder hablar con quienes mejor han leído sus novelas. Porque queremos convencerlo de que vuelva a Europa, dijeron

— Yo creía dijo Amalfitano que el mejor escritor alemán del siglo veinte era Kafka.

Bueno, pues entonces el mejor escritor alemán de la posguerra o el mejor escritor alemán de la segunda mitad del siglo XX, dijeron los críticos.

(BOLAÑO, 2004. p. 158)

O questionamento quase ingênuo de Amalfitano tangencia os pressupostos apresentados pelos críticos como justificativa para a busca pelo autor e para a ânsia de encontrá-lo. A resposta imediata dos críticos, que logo tratam de catalogar Archimboldi em outra categoria na qual possa ser chamado de *el mejor escritor alemán*, expõe sua posição de intelectual que lhes dá a possibilidade de *agenciar* escritores dentro do território da literatura no qual eles exercem certo domínio.

REFERÊNCIAS

BOLAÑO, Roberto. 2004. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. I. Tradução de Ana Lúcia Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa.. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002.

A OBSESSÃO DO PÓS- MODERNISMO COM O PASSADO, SEGUNDO LINDA HUTCHEON

*The obsession of postmodernism with
the past, according to Linda Hutcheon*

Jefferson José Pereira Figueiredo¹

*And then the past recedes
And I won't be involved
The effort to be free
Seems pointless from above*

John Frusciante, **The past recedes** (2005)

Abstract: *This article approaches the theory about postmodernism promoted by Hutcheon (1990; 1991), regarding how it focuses on the developing of History as “process”. For this purpose, I establish the theories used by Linda Hutcheon in both works to understand how she settles her concept of historiographic metafiction, such as: Benveniste (1976) and his enunciative systems, historical and discursive; Foucault (2008) and his focus in situate the subject and who produces the knowledge, problematizing the notion of épistème. Both authors bolster her ideas to become involved in the debate whether the real nature of representation works for itself or not. Thereafter I introduce the way the ideas presented above help to structure the concept of historiographic metafiction, including a brief discussion on the structures of historiographic metafiction itself. To support her propositions regarding this phenomenon, I evoke how Hutcheon (1991) uses Lyotard (2002), his ideas on the master narratives and its crisis – or, as he prefers, the incredulity of postmodern era toward master or metanarratives, as well as the loss of meaning for some theoretical approaches. Also, it is presented the debate within the discipline of history, where there is also a growing concern with redefining intellectual history as the study of social meaning as historically constituted, as Hutcheon views stems from the views articulated by White (1978). With these concepts established, my focus moves to who works in this logic, the ex-centrics, and which mechanism they use to build their critics. In the case, I demonstrate how parody and irony have important roles in the postmodern review of structures within those same it addresses. The ideas about parody and irony are conceived by Hutcheon in her work about parody (HUTCHEON 1989) mostly for then to arrive and to develop its political potential concerning the power of representation in history and in literature as the same. In the end, as an example, I launch a concise analysis on **The Handmaid’s Tale**, by Margaret Atwood, to disclose how that categories are implemented by historiographic metafiction.*

Keywords: *postmodernism; history; Linda Hutcheon; historiographic metafiction; irony.*

Resumo: Esse artigo aborda a teoria de Linda Hutcheon (1990; 1991) sobre o pós-modernismo, focando em seu desenvolvimento enquanto “processo”. Para tanto, estabeleço as teorias utilizadas por Hutcheon em ambas as obras para entender a maneira que ela precisa seus conceitos sobre metaficção historiográfica, tais como: Benveniste (1976) e seus sistemas enunciativos, históricos e discursivos; Foucault (2008) e seu foco em situar o tema e quem produz o conhecimento, problematizando a noção de *épistémê*. Ambos reforçam ideias da autora, permitindo que ela se

¹ Mestre em Teoria da Literatura pela UFRGS. Doutorando em Teoria da Literatura pela UFRGS. E-mail: <jjpfjg@gmail.com>.

envolva no debate sobre a real natureza da representação e se ela funciona por si mesma ou não. Posteriormente, apresento a forma com que as ideias acima ajudam a estruturar o conceito de metaficção historiográfica, incluindo uma breve discussão sobre as estruturas da metaficção historiográfica propriamente dita. Para apoiar as proposições em relação a esse fenômeno, evoco como Hutcheon (1991) usa Lyotard (2002), suas ideias sobre as narrativas mestras e sua crise – ou, como ele prefere, a incredulidade do pós-modernismo frente ao seu domínio ou às metanarrativas, bem como a perda do sentido para alguns suportes teóricos. Também é apresentado o debate dentro da disciplina história, onde há uma crescente preocupação com definir a história intelectual como o estudo do significado social e historicamente constituído, como as percepções de Hutcheon (1991) derivam daquelas articuladas por White (1978). Com esses conceitos estabelecidos, meu foco segue para quem usa essa lógica, os ex-cêntricos, e quais mecanismos eles usam para construir suas críticas. No caso, demonstro como a paródia e a ironia têm um papel importante na crítica do pós-modernismo das estruturas que aborda de dentro para fora. Por fim, a título de exemplo, faço uma breve análise de **O Conto da Aia**, de Margaret Atwood, para demonstrar como essas categorias são implementadas na metaficção historiográfica.

Palavras-Chave: pós-modernismo; história; Linda Hutcheon; metaficção historiográfica; ironia.

INTRODUÇÃO

Em seus dois trabalhos dedicados exclusivamente ao pós-modernismo (HUTCHEON 1990; 1991), Linda Hutcheon destaca as formas pelas quais as obras compostas dentro desse termo se articulam, principalmente aquelas que lidam com o conhecimento histórico. Partindo das proposições feitas por Foucault (1999; 2008), Lyotard (2002), Benveniste (1976), White (1978; 1990; 1992) e, em menor escala, Derrida (2002), a autora articula as principais preocupações e mecanismos observados dentro desse contexto, como eles se articulam, quais suas funções e seus objetivos.

Portanto, apresento as delimitações, de forma breve, sobre o tema pós-modernismo, focando essencialmente no grande interesse de Hutcheon (1990; 1991) em articular a representação histórica nas narrativas pós-modernistas dentro do que ela chama de *metaficção historiográfica*. Para tanto, as referências supracitadas serão apresentadas, bem como a forma com que elas corroboram e ajudam a articular a proposição da autora sobre o tema. Por fim, exponho de forma breve como esses conceitos são articulados dentro do capítulo final do romance **O Conto da Aia**, de Margaret Atwood.

COMO O PÓS-MODERNISMO ABORDA A HISTÓRIA E POR QUÊ?

O pós-modernismo, na perspectiva de Linda Hutcheon (1991), articula vários procedimentos já existentes na literatura, tais como a ironia, a paródia e a execução de forma aberta (metatextual) desses processos. No entanto, o que diferiria esse momento de outros seria a forma pelas quais essas ferramentas metodológicas são combinadas e pelos seus objetivos. Afinal, em sua **Poética**, Hutcheon (1991, p. 43) afirma que o pós-modernismo age como uma força problematizadora de dentro para fora. Antes de destruir algo, esse movimento intenta repensar categorias “naturais” do discurso, focalizando aqueles que historicamente foram relegados às margens – o que a autora chama de ex-cêntricos. Ou nas palavras de Hutcheon (ibidem, p. 15),

O que está sendo contestado pelo pós-modernismo são os princípios de nossa ideologia dominante (à qual, talvez de maneira simplista, damos o rótulo de “humanista liberal”): desde a noção de originalidade e autoridade autorais até a separação entre estético e o político. O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre a sua autorreflexividade e sua fundamentação histórica.

Ao partir de estruturas estabelecidas, o movimento do pós-modernismo as subverte pela repetição dessas mesmas estruturas – no caso, o que a autora define como paródia moderna (HUTCHEON 1989) – com o distanciamento crítico possibilitado pelo uso da ironia (HUTCHEON 1989; 1990; 1991). Há uma continuidade ao mesmo tempo em que ocorre uma ruptura, pois esse movimento “usa e abusa das convenções do discurso” (HUTCHEON 1991, p. 15).

Isso se dá devido ao foco principal do pós-modernismo enquanto mecanismo operante, que é apresentar a consciência dessa força problematizadora derivada, em parte, da sua consciência do discurso – e do conhecimento produzido por ele – como um *processo* (ibidem, p. 13). Para tanto, a autora argumenta a partir de dois pontos distintos.

Primeiro, da crítica de Benveniste (1976) à história (e, por consequência, ao conhecimento como um todo) enquanto objeto imparcial e objetivo, sem um sujeito que o constrói. Argumentando sobre o tema, Benveniste (ibidem, p. 262) apresenta que

O plano histórico da enunciação se reconhece porque impõe uma delimitação particular às duas categorias verbais do tempo e da pessoa tomadas em conjunto. Definiremos a narrativa histórica como o modo de enunciação que exclui toda forma linguística "autobiográfica". O historiador não dirá jamais *eu* nem *tu* nem *aqui* nem *agora*, porque não tomará jamais o aparelho formal do discurso que consiste em primeiro lugar na relação de pessoa *eu:tu*. Assim, na narrativa histórica estritamente desenvolvida, só se verificarão formas de "terceira pessoa".

Na sequência, ao mostrar as consequências dessa exclusão do sujeito do discurso, Benveniste (ibidem, p. 267) conclui que “(n)a verdade, não há mais, então, nem mesmo narrador. Os acontecimentos apresentados como se produziram, à medida que aparecem no horizonte da história. Ninguém fala aqui; os acontecimentos parecem narrar-se a si mesmos.” Se o discurso emprega todas as formas pessoais do verbo – tanto *eu/tu* quanto *ele* – de forma explícita ou não, a relação se faz presente no discurso. Contudo, conforme Benveniste (ibidem, p. 268) ressalta,

a "terceira pessoa" não tem o mesmo valor que na narrativa histórica. Nesta, não intervindo o narrador, a terceira pessoa não se opõe a nenhuma outra; é na verdade uma ausência de pessoa. No discurso, porém, um locutor opõe uma não-pessoa *ele* a uma pessoa *eu/tu*.

Hutcheon (1991, p. 74) afirma que pós-modernismo é um “*processo* de fazer o *produto*; é *ausência* dentro da *presença*; é a *dispersão* que precisa de *concentração* para *ser* a dispersão.” Não há uma exclusão dos sujeitos na construção desse conhecimento histórico, pelo contrário. As narrativas abordadas pela autora tendem a focar no fato de que essas narrativas históricas são produtos de sujeitos dentro de uma cadeia de conhecimento, mas, acima de tudo, constructos resultantes de um discurso proferido por um ou vários sujeitos. Logo, os relatos pós-modernistas compreendem tal fato e os trazem para dentro da sua elaboração de forma aberta – o que Hutcheon chama de *consciência do processo*. Claro, isso não é exclusividade dessas obras. Romances como **Dom Quixote**, de Miguel de Cervantes, já apresentavam esse fato ao leitor. O que seria o ponto divergente é a maneira sistemática e insistente que esses relatos fazem dos mecanismos metatextuais, para além do fato de evitar se apresentar enquanto um produto fechado e coerente, antes se revelando um ponto interpretativo dentro de uma gama maior de possibilidades interpretativas. Ainda, e talvez como ponto crucial, essa consciência textual traz consigo a ideia de que, ao mesmo tempo em que critica e apresenta as ferramentas usadas para essa ação, as narrativas do pós-modernismo também elevam as ferramentas e as formas analisadas. Consciente da sua posição, a crítica não destrói ou tenta destituir uma narrativa por outra, uma vez que esse não é o seu objetivo. Assim, isso nos leva ao ponto seguinte da proposição de Linda Hutcheon.

Em Hutcheon (1991), encontramos a elaboração da ideia de *metaficção historiográfica* por parte da autora, trazendo para seu pensamento as perspectivas de Foucault (2008) para interrogar a questão de subjetividade e, conseqüentemente, como ela opera para compor os discursos enquanto verdade(s). Refletir sobre o sujeito que fala e qual a sua posição numa cadeia de poder se tornam indispensáveis para compreender o que está em jogo na elaboração das narrativas históricas. Esses

discursos produzidos por sujeitos exercem poder sobre outros discursos de forma variada. Como Foucault (2008, p. 58) pondera,

As posições do sujeito se definem igualmente pela situação que lhe é possível ocupar em relação aos diversos domínios ou grupos de objetos: ele é sujeito que questiona, segundo uma certa grade de interrogações explícitas ou não, e que ouve, segundo um certo programa de informação; é sujeito que observa, segundo um quadro de traços característicos, e que anota, segundo um tipo descritivo; está situado a uma distância perceptiva ótica cujos limites demarcam a parcela de informação pertinente; utiliza intermediários instrumentais que modificam a escala da informação, deslocam o sujeito em relação ao nível perceptivo médio ou imediato, asseguram sua passagem de um nível superficial a um nível profundo.

O autor francês (ibidem) ainda afirma na sequência que

A essas situações perceptivas é preciso somar as posições que o sujeito pode ocupar na rede de informações (no ensino teórico ou na pedagogia hospitalar; no sistema da comunicação oral ou da documentação escrita: como emissor e receptor de observações, de relatórios, de dados estatísticos, de proposições teóricas gerais, de projetos ou de decisões).

Apoiando-se nessas premissas, Hutcheon (1991) também questiona a legitimidade e o poder de certas ideias estabelecidas, voltando-se mais especificamente para a questão da história e de como ela nos é transmitida, possibilitando a articulação da *metaficção historiográfica*.

Mas o que seria a *metaficção historiográfica*?

METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Em resumo, são narrativas que apresentam indagações sobre o estatuto do conhecimento histórico enquanto mostram seu processo como metaficção de forma aberta (HUTCHEON 1991). O que temos seriam subjetividades transformadas em produtos objetivos, constituindo o conhecimento histórico particular em conhecimento universal? Como são legitimados esses discursos e elevados a verdades históricas?

No geral, Hutcheon evita dar respostas longas e definitivas, afinal, a autora (ibidem, p. 115) compreende que “o sujeito do discurso é sempre a rede dispersa e descontínua de locais distintos de ação; jamais é o conhecedor transcendental e controlador.”

Há uma perda de força do sujeito transcendental estabelecido. Seu discurso – antes visto como organizados e racionais, além do sujeito e *do conhecimento para* o conhecimento, para usar as ideias de Benveniste – é posto à prova. Antes considerado empírico e real, confronta o fato de ser uma construção discursiva de um sujeito ou um grupo dentro de um contexto mais abrangente. O saber não está no sujeito ou no conhecimento que ele propaga, antes em uma rede maior de enunciados aceitos ou não por determinados enunciadore. O próprio sujeito enunciadore muda conforme sua posição às coordenadas espaço-temporais que ele ocupa, conforme dito acima.

Assim, Foucault (2008, p. 60) afirma que

Em suma, as modalidades diversas de enunciação não estão relacionadas à unidade do sujeito – quer se trate do sujeito tomado como pura instância fundadora da racionalidade, ou do sujeito tomado como função empírica de síntese. Nem o “conhecedor”, nem os “conhecimentos.”

Hutcheon (1991) corrobora com a proposição de Foucault sobre as especialidades de práticas discursivas, dado que não vemos mais “no discurso um fenômeno de expressão – tradução verbal de uma síntese realizada em algum outro lugar; nele buscamos antes um campo de regularidades para as diversas posições da subjetividade” (ibidem, p. 61). O sujeito enunciadore e seus enunciados não são mais vistos como verdades absolutas, pelo contrário. Hutcheon (1991) acolhe a crítica foucaultiana sobre as posições de poder do sujeito dentro de suas coordenadas espaço-temporais do ato de enunciação. Não há uma aceitação passiva frente as ideias teleológicas do conhecimento propostas por uma visão humanista. O sujeito coerente e o conhecimento também coerente descritos por seu

enunciador são postos em xeque. O discurso, assim concebido, não é a manifestação, majestosamente desenvolvida, de um sujeito que pensa, que conhece, e que o declara: é, ao contrário, um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão dele e a sua descontinuidade em relação a si mesmo.

Dessa forma, a metaficção historiográfica, dentro do movimento maior do pós-modernismo, “volta a confrontar a natureza problemática do passado como objeto de conhecimento para nós no presente” (HUTCHEON, 1991, p. 126). A questão aqui não é o passado ou se ele existiu, antes como ele chega até nós.

Por definição, as narrativas que fazem uso da metaficção historiográfica “[...] são intensamente autorreflexivas e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (ibidem, p. 21). Isso significa que essas narrativas aliam a consciência da construção do conhecimento (*processo*), no caso da História e das narrativas enquanto tais, com os fatos históricos em si. Ela não trata a história como mera ficção. No entanto, concebe-a como uma construção e uma ficcionalização necessária do passado, uma vez que não acessamos os fatos em si, apenas os textos que o descrevem. Por essa razão, Hutcheon (ibidem, p. 34) argumenta que

Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são *textos*. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais.

A questão aqui é menos uma história do conhecimento, no caso o conhecimento histórico, do que, segundo Foucault (1999, p. XVIII),

um estudo que se esforça por encontrar a partir do que foram possíveis conhecimentos e teorias; segundo qual espaço de ordem se constituiu o saber; na base de qual *a priori* histórico e no elemento de qual positividade puderam aparecer ideias, constituir-se ciências, refletir-se experiências em filosofias, formar-se racionalidades, para talvez se desarticulem e logo desvanecerem.

Foucault nos introduz a questão sobre o(s) saber(es) que determinaram a produção do conhecimento em determinado período por determinado(s) grupo(s), o que ele chama de *epistémê*. Na visão de Hutcheon (1990, 1991), esse ponto, aliado à consciência dos sistemas enunciativos de Benveniste (1976), são a chave para compreender o conhecimento humano como narrativa e texto, bem como suas articulações e problemáticas.

Claro, a autora reconhece a crítica de vários pensadores, como Huysen (1986, p. 171-2), sobre as questões de apreender o passado enquanto texto, mesmo que discorde do resultado dessa compreensão. Se o pensador alemão teme por essa abordagem do pós-modernismo por, segundo ele, ver relegada a lixeira de uma *epistémê* obsoleta, Hutcheon (1991, p. 34) contra-argumenta esse tratamento do objeto não fez com que a história ficasse obsoleta, dado que ela é uma criação humana “e, ao afirmar que a *história* não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e ‘euforicamente’, que o *passado* existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade.”

Na prática, o argumento da autora vai para além da questão mimética. Afinal, como ela (ibidem, p. 64) explana,

Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos versões da realidade, e tanto a elaboração como a sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista.

A preocupação se dá no sentido de entender que, como leitores, somos expostos às tentativas de coleta e de organização das narrativas enquanto elas se desenvolvem. Assim, a metaficção historiográfica tende a discutir a *acessibilidade textualizada* do passado para nós no nosso presente

interpretativo (ibidem, p. 152). A questão da realidade do passado, enquanto objeto transparente traduzido de forma direta em um texto, é negada por esse tipo de leitura.

Assim, segundo Hutcheon (ibidem, p. 136),

é na metaficção historiográfica que fica mais evidente a existência, também, de uma contradição no âmago do pós-modernismo: o formalista e o histórico vivem lado a lado, mas não há dialética. As tensões irresolutas da prática estética pós-moderna continuam a ser paradoxos, ou talvez, mais precisamente, contradições.

A questão em torno do passado não é se ele existiu ou não (pois ele existiu), porém a forma como ele nos chega. Primeiro, ele não aconteceu de forma tão ordenada como nos foi transmitido, antes foi narrativizado dessa maneira – o que não impede outras abordagens do mesmo objeto. Segundo, não há coadunações das contradições sobre o que se é narrado. O que temos dentro dessa perspectiva da metaficção historiográfica é a exposição de um *modus operandi*, por meio da exposição do processo, para então fazer-se a crítica sobre. Mesmo assim, não existe um fechamento ou resolução total da questão. Afinal, como terceiro ponto, entende-se que a proposição do pós-modernismo de apresentar as estruturas e os discursos como posições em um ponto da cadeia também se aplica a ele mesmo. Como proposta metatextual, não existe o desejo de centralizar as suas ideias, antes tornar as estruturas abordadas abertas para análise para quem as acompanha. Como Hutcheon (ibidem, p. 15) afirma, “a problematização substitui a demolição.”

Não por acaso, encontramos ecos de outras teorias dentro da proposta sobre a metaficção historiográfica, tais como a crise das grandes narrativas mestras de Lyotard (2002) e as desconfianças de White (1978; 1990; 1992), em especial a articulação do historiador a partir das propostas de Benveniste vista acima em **Tropics of Discourse** (WHITE 1978). Lyotard introduz o pensamento de Hutcheon à desconfiança sobre o status de poder do conhecimento ocidental construído nos últimos trezentos anos, focando na falha dele em tentar universalizar em um conjunto homogêneo enquanto coaduna questões específicas. A *condição pós-moderna* descrita pelo pensador francês é o reconhecimento da “crise” no saber científico (LYOTARD 2002, p. 71). Já White (1978) apresenta a proposta de mudança de uma construção do conhecimento histórico homogêneo e homogeneizado, universal e universalizante, para o local, o particular e o específico. Em resumo, como o autor (WHITE 1978, p. 257)² avalia,

Tal concepção da historiografia tem implicações profundas para a avaliação da crença humanística de uma “natureza humana” que está em todo lugar e sempre é a mesma, por mais que essas manifestações mudem em diferentes épocas e lugares. Isso é posto sob a mesma noção de *humanitas*, na qual historiadores apostam em suas habilidades de “entender” qualquer coisa que é baseado no humano.

Esses questionamentos geram a força das narrativas que usam da metaficção historiográfica como ponto de partida. Afinal, elas sempre atentam ao fato de que estão em determinada localização no tempo, dentro de uma *epistémê*. Hutcheon afirma que essa localização temporal é a chave para a problematização do conhecimento, sendo ele social, ideológico ou histórico. O passado existe, mas não é um juiz sobre si, permitindo ou não leituras. Essa autoridade sobre o passado está nas mãos de quem o maneja, selecionando os textos relevantes para se ter acesso a ele e como devemos interpretá-los. O que a metaficção historiográfica pretende é questionar as autoridades e o poder por elas exercido, pois, no meio dessa seleção, há os que foram lembrados e os que não foram – e estes querem ser reconhecidos.

Portanto, como Hutcheon (1991, p. 126-7) sintetiza,

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão

² *Such a conception of historiography has profound implications for the assessment of the humanistic belief in a “human nature” that is everywhere and always the same, however different its manifestations at different times and places. It brings under the very same notion of a universal *humanitas* on which the historian’s wager on his ability ultimately to “understand” anything human is based. [minha tradução]*

à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade.

Como afirmado acima, o saber – no caso, o histórico – não está nem no sujeito nem no conhecimento em si, antes na rede de bons enunciados propostos dentro de uma cadeia do saber. Compreender essa cadeia e a forma com que ela se estabelece, bem como a maneira que se afirma frente a outras, é o objetivo final desse tipo de narrativa.

Como White (1990) lembra, o pós-modernismo ironicamente retorna às narrativas com o intuito de capacitá-las conscientemente das suas estruturas e limitações – algo que, como posto acima, Hutcheon (1991) corrobora. Nosso acesso ao mundo da experiência também é mediado pelos limites da representação dessa experiência e por quem as transmite. Ao fazer uso das narrativas, o pós-modernismo invoca que este mecanismo tem suas armadilhas e seus limites. Aceitar esses fatos não diminui sua validade, apenas reconhece que o conhecimento humano resulta da ação humana, não do conhecimento em si. Isso vale tanto para a representação histórica do passado quanto para a ficção.

Assim, surgem algumas questões: quem faz uso desses mecanismos e por quê?

EX-CÊNTRICOS E SUAS ESTRATÉGIAS

Hutcheon (1990, p. 34), ao responder críticas sobre a questão das representações suscitadas pelos mecanismos propostos pelo pós-modernismo, afirma que

O pós-moderno, como venho definindo, não é uma corrupção rumo a uma “hiper-realidade”, antes um questionamento do que realidade pode significar e como chegamos a conhecê-la. Isso não significa agora que a representação domina ou acaba com o referente, mas sim que agora se reconhece de forma consciente sua existência enquanto representações – que é, enquanto interpreta (de fato, criando) seu referente, não oferecendo ou mediando acesso direto ao fato.³

A partir desse ponto é que podemos trazer aqueles que mais podem se beneficiar mais do uso dessas estratégias: os ex-cêntricos. Para a autora (HUTCHEON 1991, p. 29), eles seriam grupos ou indivíduos que vivem à margem do suposto centro determinado por essa narrativa humanista, sejam eles “em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia” (ibidem). Claro, para a autora, conceber o conceito de margens e centro – e como esse centro se articula e se rearranja – dentro de um sistema de pensamento que está ligado diretamente com a proposição de Derrida (2002) sobre a estruturalidade da estrutura no jogo do discurso das ciências humanas. Consequentemente, teremos duas presunções importantes a partir da perspectiva de Derrida. Primeiro, o questionamento de dentro de sistemas fechados. Afinal, o pós-modernismo “questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados” (HUTCHEON 1991, p. 65) a partir deles próprios ao reconhecer e utilizar as mesmas estruturas por indivíduos ou grupos de identidades para além do centro, ex-cêntricas.

Essa parece ser uma resposta lógica à contestação de um indivíduo único e coerente dentro da cultura e das relações humanas. Afinal, contestamos os sistemas totalizantes que tendem a coadunar as diferenças, trazendo-as para o foco do debate. Não temos o fim da identidade, e sim uma crise de identidades, conforme propõe Hall (2006). O intuito de entender esses indivíduos para além da cultura, no singular, normalmente homogênea, branca, heterossexual e masculina, faz-se importante, uma vez que pode nos dar uma ideia da complexidade das relações que foram harmonizadas à força em um sistema complexo, caótico e, em muitas vezes, contraditório. Hutcheon (1991, p. 86) reitera que quando “o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções –

³ *The postmodern, as I have been defining it, is not a degeneration into ‘hyperreality’ but a questioning of what reality can mean and how we can come to know it. It is not that representation now dominates or effaces the referent, but rather that it now self-consciously acknowledges its existences as representations – that is, as interpreting (indeed as creating) its referent, not as offering and immediate access to it. [minha tradução]*

como, por exemplo, as de gênero – começam a ficar visíveis”. As identidades passam a ser entendidas, fluxos de identidades contextualizados por determinadas matrizes (gênero, classe, raça, identidade étnica, orientação sexual, nível de educação, função social, entre outros).

O segundo ponto que deriva da incorporação de Derrida ao pensamento sobre o pós-modernismo de Hutcheon, por sua vez, dá-se no reconhecimento do valor das estruturas que se pretende criticar como ferramenta. Enquanto parte de um conjunto, o ex-cêntrico reconhece os mecanismos que o relega à margem, partindo delas próprias para pensar questões mais próximas a si. Portanto, é pela repetição crítica e o deslocamento de elementos conhecidos que se avalia e examina as questões problemáticas.

Para esse segundo ponto, segundo Hutcheon (1989; 1990; 1991), os dois mecanismos mais importantes utilizados seriam a paródia e a ironia.

A paródia seria “um dos modos maiores da construção formal e temática de textos” (HUTCHEON 1989, p. 13). Na sua versão moderna e autoconsciente, ela reorganiza o passado e seus textos, dado que “as suas formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica” (ibidem, p. 15). Assim, a paródia moderna seria uma repetição crítica – do texto ou dos mecanismos dele ou de uma época – vide, *A mulher do tenente francês*, de Fowles (2008) – por uma inversão irônica (HUTCHEON 1989, p. 16). Claro, vale ressaltar que a teoria da paródia que avança e, em parte, se confunde com a proposta de metaficção historiográfica, advém das proposições de arquitetos como Charles Jencks (1977), mas, sobretudo, de Paolo Portoghesi (2002) e o seu conceito de *historicismo eclético*, que aceita o deslocamento de algo do seu tempo sem nunca negar de onde veio e as mudanças possíveis de tal deslocamento. Afinal, como o arquiteto italiano (PORTOGHESI, 2002, p. 75) apresenta, a “contextualização e [...] a busca do diálogo entre diversos e de uma relação de consonância-dissonância com o ambiente tendem subitamente a expandir-se, para além da aproximação material entre arquitetura nova e ambiente antigo, através da uma recuperação de certa presença ‘histórica’”. O centro da proposta gira em torno desta ideia de duplicidade. A paródia moderna, tendo a possibilidade de dois textos em um, trabalha no sentido de criar algo novo a partir de um modelo sem a pretensão de apenas imitá-lo. Para tanto, usa a ironia – e a distância irônica por ela criada – como ferramenta privilegiada que aponta as diferenças entre o que se parodia e o novo produto. Sem pensar em imitação, o que Hutcheon (1989) afirma é que esse processo seria uma *transcontextualização* - ou seja, trazer um texto, quer no nível semântico, quer no nível estrutural, para outro contexto ou perspectiva. O pós-modernismo e suas estratégias – tais como a metaficção historiográfica, a paródia e a ironia – se dá como uma *transcontextualização* das estratégias do momento anterior, rejeitando respostas fechadas e definitivas por reconhecer as complexidades possíveis coadunadas por essas mesmas estruturas (HUTCHEON 1990).

A ironia, por seu turno, segundo Hutcheon (1989, p. 74), funciona, pois

Dada a estrutura formal da paródia, [...] a ironia pode ser vista em operação a um nível microcômico (semântico) da mesma maneira que a paródia a um nível macrocômico (textual), porque também a paródia é um assinalar na diferença, e igualmente por meio de sobreposições (desta vez de contextos textuais, em vez de semânticos). (ibidem, p. 74)

Anos mais tarde, a autora (HUTCHEON 1991, p. 62) aponta a relevância da ironia enquanto mecanismo crítico dentro da proposta pós-modernista ao argumentar que

talvez a ironia seja a única forma de *podermos* ser sérios nos dias de hoje [entenda-se a virada dos anos 1980 aos anos 1990]. Em nosso mundo não há inocência, ele dá a entender. Não podemos deixar de perceber os discursos que precedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que indicamos nossa percepção sobre esse fato inevitável. Aquilo que “já foi dito” precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica.

A ficção do pós-modernismo faz uso da ironia associada com o compromisso político crítico, não por ver uma perda de sentido ou do passado. Portanto, ela acaba sendo um instrumento distanciador que permite uma descentralização consciente de um processo pelo seu entendimento e

exposição e da produção do conhecimento, incluindo de quem propõe a crítica. Por isso, Hutcheon (1990, p. 95) propõe que

A ironia faz com que essas referências intertextuais em algo mais do que um simples jogo acadêmico ou um algum tipo de retorno à textualidade: somos chamados a fazer atenção ao processo representacional – em uma ampla gama de formas e modos de produção – e a impossibilidade de encontrarmos algum modelo totalizante para solucionar o resultado das contradições do pós-modernismo.⁴

Dessa maneira, com esse complexo teórico estabelecido, pretendo apresentar brevemente como essas ideias se articulam em **O Conto da Aia**, de Margaret Atwood.

O CONTO DA AIA, DE MARGARET ATWOOD: HISTÓRIA, CRÍTICA E PÓS-MODERNISMO

Um bom exemplo dos processos descritos acima acontece em **O conto da aia**, de Margaret Atwood (2017), em especial o último trecho, intitulado “Notas Históricas sobre O conto da Aia”. O romance consiste na narrativa de uma personagem feminina, Offred, uma aia reprodutora em um mundo distópico e religioso situado na região da Nova Inglaterra, nos Estados Unidos. Offred narra, e insiste constantemente nesse fato, sua história, mesmo que não saibamos como e por quê:

Gostaria de acreditar que isso é uma história que estou contando. Preciso acreditar nisso. Tenho que acreditar nisso. Aqueles que conseguem acreditar que essas histórias são apenas histórias têm chances melhores. [...] Se for uma história que estou contando, então tenho controle sobre o final. Então haverá um final, para a história, e a vida real virá depois dele. Poderei recomeçar onde interrompi. (ATWOOD, 2006, p. 52)

A narradora reconhece tanto o fato de estar narrando, e assim tornando ficção, quanto a ação de estar contando algo a alguém, transmitindo esse conhecimento. O poder e o controle sobre o que é narrado nunca deixam de ser observados por ela, criando uma abertura no texto e de seu processo. Ela relata um período histórico, mas para quem? E por quê? Na sua tentativa de transmitir o mundo em que vive, Offred reconhece as limitações da comunicação do que vive. A narradora de Atwood narra de forma aberta os problemas dessa produção de sentido.

É impossível dizer alguma coisa exatamente da maneira como foi, porque o que você diz nunca pode ser exato, você sempre tem de deixar alguma coisa de fora, existem partes, lados, correntes contrárias e nuances demais; gestos demais, que poderiam significar isto ou aquilo, formas demais que nunca podem ser plenamente descritas, sabores demais, no ar ou na língua, semitonalidades, quase cores, demais. (ibidem., p. 163)

No último trecho do romance, “Notas Históricas sobre O conto da Aia” (ibidem, p. 349-66), observamos a autorreflexão do texto na transcrição de um encontro de historiadores, que discutem a validade do que descobrimos ser fitas contendo o texto do romance. Ou seja, a narrativa que acompanhamos, na verdade, é um relato oral feito por Offred durante o período. O primeiro ponto que chama a atenção é o fato de o orador principal preferir tratar as fitas e seus textos por *objeto*, não como *documento*. O palestrante descreve minuciosamente o objeto e o processo pelo qual ele foi manuseado, bem como faz um sumário sobre o período sobre o qual pertenceu, contudo parece menos inclinado a focar no que ele apresenta (a narrativa de uma aia reprodutora em uma sociedade autoritária e machista dentro de um contexto de regime político-religioso). Esse palestrante também mostra uma grande preocupação com a possibilidade de que o objeto seja uma falsificação, dedicando

⁴ *Irony makes these intertextual references into something more than simply academic play or some infinite regress into textuality: what is called to our attention is the entire representational process – in a wide range of forms and modes of production – and the impossibility of finding any totalizing model to resolve the resulting postmodern contradiction.* [tradução minha]

boa parte do tempo para descrever o processo de validação dele como testemunho do passado. Após esse momento, ele apresenta a seguinte análise do objeto:

Supondo, então que as fitas sejam genuínas, que dizer da natureza do relato em si? Evidentemente, não poderia ter sido gravado durante o período de tempo que relata, uma vez que, se a autora está contando a verdade, nem máquinas nem fitas teriam estado disponíveis para ela, nem ela teria tido um lugar para escondê-las. Além disso, a narrativa tem um certo caráter reflexivo que, em minha opinião, exclui a possibilidade de sincronicidade. Ela possui um sopro de emoção recordada, se não em tranquilidade, pelo menos *post facto*. (ibidem, p. 356-7)

Como visto acima, as narrativas da história tendem a apagar o sujeito, apresentando o texto como se ele se engendrassse naturalmente devido à sucessão dos fatos, sem o manuseio de um indivíduo. A reflexão não pode fazer parte do cálculo, muito menos a emoção, que apagaria uma cumplicidade com a verdade. Narrar a história seria narrar de forma impessoal, objetiva, o que um relato pessoal inevitavelmente não consegue evitar. Insiste-se na ilusão de que o conhecimento só opera fora de uma singularidade, não entre essa singularidade e as coletividades descritas.

Ainda, há uma tentativa de deslegitimar sua perspectiva enquanto enunciadora dos acontecimentos. Fato abordado de forma irônica pela inserção final que descreve a reação da plateia frente ao comentário do palestrante:

Nossa autora, então, foi uma dentre muitas, e deve ser vista dentro do escopo mais amplo do momento na história do qual era uma participante. Mas o que mais sabemos a respeito dela, exceto pela idade, algumas características físicas que poderiam ser de qualquer pessoa e seu local de residência? Não muito. Ela parece ter sido uma mulher instruída tanto quanto se poderia dizer que qualquer pessoa diplomada por uma faculdade norte-americana da época fosse instruída. (*Risos, alguns gemidos.*) (ibidem, p. 359)

O que segue no texto mostra exatamente o que Hutcheon e Atwood questionam: uma visão masculina e centrada no masculino dentro da construção da história enquanto conhecimento coletivo. Após essas descrições, há uma sequência em que observamos as possibilidades de quem teriam sido os senhores de Offred, seguida de uma detalhada narrativa de suas vidas e feitos. A importância dessas figuras supera o interesse sobre a narradora Offred. O texto aponta para a necessidade de criar figuras fortes dentro dos movimentos históricos, deixando de lado todo o restante da massa humana que viveu aquele período. Não por acaso, observamos a ânsia de construção de uma narrativa sobre algo, ignorando as pessoas que viveram o evento e o que passaram. O fato histórico só é válido com suas grandes figuras representativas, não com as que viveram à margem. O conhecimento desses indivíduos também deixa de ter valor caso não narrem nada além de suas perspectivas, como o palestrante insiste ao lamentar que Offred poderia “ter nos contado muito sobre o funcionamento do império de Gilead, se tivesse tido os instintos de uma repórter ou de uma espã” (ibidem p. 364). Os objetos do passado só se tornam documentos quando apresentam algo propositivo e positivo sobre nossa história, caso contrário, permanecem como objetos sem sentido, não acrescentando nada aos bons enunciados denotativos, como observa Lyotard (2002). A seleção deste artefato do passado não agrega nada à narrativa estabelecida sobre o período e o conhecimento aceito sobre ele. Dessa forma, a legitimação do saber não avança. Os pares – no caso, historiadores – preferem se ater ao constructo que operam, sem modificá-lo ou observar outras perspectivas sobre ele. O passado apenas se comunica com o presente caso tenha sido dito por um par visto como igual ou transmita algum saber que coadune com a narrativa-mestra operada. Caso contrário, não tem valor. Atwood (2017, p. 366), consciente desse processo, sintetiza ironicamente essa visão exclusiva e idealista nas últimas palavras do palestrante, que tenta definir sua abordagem e seleção do passado:

Como todos os historiadores sabem, o passado é uma enorme escuridão, e repleto de ecos. Vozes podem nos alcançar saídas dele; mas o que dizem é imbuído da obscuridade da matriz da qual elas vêm; e, por mais que tentemos, nem sempre podemos decifrá-las precisamente à luz mais clara de nosso próprio tempo. *Aplausos.*

Este último trecho resume a proposta de Hutcheon (1990; 1991) acerca da abordagem do pós-modernismo sobre o passado. Se a representação da história se torna a história da representação, devemos aceitar os mecanismos pelos quais esses movimentos operam. Se o pós-modernismo age pela paródia, usando da ironia como mecanismo de autoconscientização, ele assim o faz para evitar o movimento homogeneizador proposto pela historiografia tradicional.

CONCLUSÃO

Conforme apresentado acima, o pós-modernismo emprega uma retomada da história enquanto área do saber focando em seus principais pontos: a representação histórica, o processo dessa representação e quem a(s) produz. O grande interesse de Hutcheon (1990, 1991), dentre outros autores, sobre a questão do conhecimento, seus métodos e problemáticas, acaba por ser trazida e integrada dentro das narrativas que questionam e debatem a produção sobre o passado. A *metaficção historiográfica* emprega a paródia e a ironia de forma a entender os processos da narrativização dos fatos ocorridos dentro de uma lógica ordenadora de dentro dos sistemas que pretende criticar. Em **O Conto da Aia**, de Margaret Atwood, acompanhamos a maneira pela qual esses processos são postos na prática e, principalmente, somos expostos à sua articulação enquanto criação e seleção humanas.

Portanto, o pós-modernismo, segundo Linda Hutcheon (1990; 1991) questiona o conhecimento histórico da mesma maneira que outros pensadores da segunda metade do século XX tecem críticas e lançam dúvidas ao conhecimento ocidental apresentado como fechado e autossuficiente. A partir de Foucault (1999; 2008), Lyotard (2002), Benveniste (1976), White (1978; 1990; 1992) e Derrida (2002), a autora canadense reflete sobre as principais preocupações e mecanismos observados dentro desse contexto, como eles se articulam, quais suas funções e seus objetivos. Assim, somos apresentados a grande questão da autora: o problema histórico não está em quem narrou o passado, mas em quem ficou de fora dessa narrativa e agora quer ter voz – os ex-cêntricos.

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, Margaret. **O conto da aia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. São Paulo: Editora da USP, 1976.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. **A ordem do discurso**: aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 23 ed. São Paulo: Loyola, 2013
- FOWLES, John. **A mulher do tenente francês**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. **The politics of postmodernism**. London: Routledge, 1990.
- _____. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- HUYSEN, Andreas. **After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism**. Indiana: Indiana University Press, 1986.
- JENCKS, Charles. **The language of post-modern architecture**. London: Academy Ed., 1977.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 2002.
- PORTOGHESI, Paolo. **Depois da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Editora da USP, 1992.

_____. *The content of the form*: narrative discourse and historical representation. Baltimore: John Hopkins Press, 1990.

_____. *Tropics of the discourse*: essays in cultural criticism. Baltimore: John Hopkins Press, 1978.

**“NEM TODAS AS CRIANÇAS
VINGAM” : SERVIDÃO
INDUSTRIAL, DOCUMENTOS
DE BARBÁRIE E LÓGICA
MAQUÍNICA EM MACHADO
DE ASSIS**

*“Not All Children Make It”: industrial
feudalism, barbarism documents and
Machinic Era by Machado de Assis*

Jeison Karnal¹

Os operários concorrem entre si tal como os burgueses. O tecelão que opera um tear mecânico concorre com o tecelão manual; o tecelão manual desempregado ou mal pago concorre com aquele que está empregado ou é mais bem pago e procura substituí-lo.

Friederich Engels, **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra** (1845)

Résumé: *One life for another, the parenting dilemma, by Machado de Assis. Who can live and who must die (Mbembe). The literary machinery ex-post facto in the Second Brazilian Empire, structuring of modern English capitalism in the XIX (Engels). The diegetic universe of an author of his time manifests fragments of the new order in Rio de Janeiro, a late slave society. The article proposes a crossing of temporalities from the tale “Father against mother”: the slave hunter versus the pregnant slave, around 1860, shackles of historicism criticized by Walter Benjamin.*

Mots-clef: *Machado de Assis; capitalism; literature; Mbembe; Benjamin.*

Resumo: Uma vida pela outra, o dilema da parentalidade (Machado de Assis). Quem pode viver e quem deve morrer (Mbembe). A maquinaria literária *ex-post facto* no Segundo Império brasileiro, estruturação do Capitalismo moderno inglês do XIX (Engels). O universo diegético de um autor de seu tempo manifesta fragmentos da nova ordem no Rio de Janeiro, sociedade de escravaria tardia. O artigo propõe um atravessamento de temporalidades a partir do conto “Pai contra a mãe”: o caçador de escravos versus a escravizada grávida, por volta de 1860, grilhões do historicismo criticado por Walter Benjamin.

Palavras-Chave: Machado de Assis; capitalismo; literatura; Mbembe; Benjamin

PERCURSO INTRODUTÓRIO DE (SOBRE)LEITURA DO CONTO *PAI CONTRA A MÃE*

É provável que o conto “Pai contra a mãe”, de Machado de Assis, apresente a sequência imagética mais perturbadora de toda a Literatura Brasileira. Aqui, apenas um fragmento do embate que resulta na captura da escravizada Arminda: “No chão, onde jazia, levada do medo e da dor, e após

¹ Mestrando em Estudos de Literatura (Teoria, Crítica e Comparatismo) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Especialista em Literatura Brasileira pela UFRGS (2018). Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo, pela Universidade Do Vale do Rio do Sinos – Unisinos (2008). E-mail: <jeison.karnal@gmail.com>.

algum tempo de luta a escrava abortou.” (Assis, 1998, p. III). A narrativa conclui-se com aquele que pode ser o bordão mais *cínico* de toda a obra do Bruxo do Cosme Velho: “Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração” (IBID). Poucos leitores e críticos passaram incólumes pelo fecho de ouro *necropolítico*² neste mais de um século da publicação. “*Nem todas as crianças vingam*” é o paroxismo de uma tragédia urdida cena a cena por um narrador movediço; adensada numa derradeira oração seca, sardônica, pragmática.

Ora é o ódio pelo caçador de escravos Cândido das Neves (Candinho) que arrebatou o narratário; ora é a dor pela gestante Arminda; ora é o mal-estar provocado pela sociedade de escravaria do XIX e o espelhamento com o contemporâneo brasileiro do XXI. A sutileza de um efeito em particular, instigado por Machado, merece grifo: certo atordoamento “ilegítimo” trai o leitor; um halo de oprimido passa a envolver a figura do notório opressor. À certa altura, após um sumário das frustrações profissionais do caçador de escravos, por parte da voz narrativa, clarifica-se a escolha do personagem pelo brutal ofício: “cedeu à pobreza” (Assis, 1998, p. 96). Os dramas parentais de caçador e escravizada “nivelam-se”, ao menos na superfície. Eis um artifício machadiano congruente com o conceito de montagem benjaminiana³. Há porosidade textual, proposição de fluxos, abertura de espaços ao leitor, a partir da intervenção cerebral do autor. Tal instabilidade dos elementos de maquinaria literária pode desorientar o fruidor maniqueísta, habituado a soluções fáceis dos *blockbusters* cinematográficos.

Machado coloca o dedo na chaga da escravidão e mobiliza um sentido mágico da anamnese platônica. Dito de outra forma, o corpo narrativo retrabalha resquícios e apodera-se da *Erinnerung*⁴ concebendo um presente solidificado. A voz mantém a ferida aberta através de uma dramatização pontual da *crise da parentalidade no universo do capitalismo em estruturação*. Colhe estilhaços e tece ressignificações. O narrador se propõe cronista e anacronista. Machado, sobre episódio do Brasil em meados Oitocentistas, recorre aos estilos folhetinesco e melodramático. A emoção transporta documentos de cultura⁵ até uma zona sombria de barbárie, em que terror e sublime, caos e progresso, se imbricam. Pontos de contato; inesperados enunciados; arazoamentos e compatibilidades entre lados opostos; perpassam o relato de um movediço narrador *a posteriori*, dos Novecentos.

Há dois riscos implicados ao crítico que se debruça sobre “Pai contra a mãe” pelo viés do capital em estruturação: abrandar a barbárie da escravaria a partir de uma “inevitabilidade” ativa/reactiva do agente da Necropolítica (dado o tensionamento da contingência histórica sobre o mundo do trabalho na “pós-colônia” portuguesa). Ao mesmo tempo, olhar de forma monolítica para um cenário caótico de atravessamentos da ordem micro/macropolítica.

A *indústria* artística machadiana, produzindo semelhança com o real, opera menos a miniaturização literária (seriada) de *protótipos sociais fixos* do cotidiano escravagista que a criação⁶ de esgarçamentos da tessitura humana. Frações da lógica da mercadoria no Segundo Império (sociedade pretérita de “peças” negras desumanizadas; repleta de instâncias sistemáticas de suporte à exploração) terminam por manifestar-se neste universo diegético (a bem da verdade, por meio da pena *sui generis* de um autor afrodescendente contemporâneo à escravidão, com dicção burguesa, valendo-se das lentes republicanas progressistas). Levar em consideração as fabricações sociais do capital na escravaria, seus resultados e repercussões históricas, via Literatura, é esclarecedor. Personagens e seres fora do papel atuam de forma mais ou menos tangível aos olhos de um observador contemporâneo. Mas o fator tempo (transcorrido) impactará no trabalho de avaliação e ordenação das complexidades por parte de um narrador-historiador. Uma crítica fora da dialética, em “Pai contra a

² Constructo teórico desenvolvido por Achille Mbembe relativo ao “poder de morte” no livro *Necropolítica* (n-1 edições, 2018).

³ Similar à edição não-linear das cenas de um filme cinematográfico, arranjo mais ou menos arbitrário de imagens, produção de novo sentido a partir do material bruto. Conceito trabalhado por Walter Benjamin no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (L&PM, 2017).

⁴ Ainda Benjamin, desta vez, em “Sobre o conceito de história”: “Articular historicamente o passado [...] significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo.” (Autêntica, 2012).

⁵ Tese VII de “Sobre o conceito de história”: “Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie”.

⁶ Ver conceitos de *Techné* grega e *Ars* romana.

mãe”, corre o risco de amenizar o que foi avassalador e sistematizar o que é avesso a estatutos. Aproximado aqui de forma quase arbitrária deste jogo dual *ordem e desordem* em Machado, Didi-Hubermann alertará (ao tratar das *Teses de história*, de Benjamin), para os limites de um *observador distante*. No conto há um narrador republicano em negociação de sentido com imagens do Império. A fisionomia do passado é instável, ora de barbárie, ora de cultura (ora de cultura de barbárie), no que poderíamos classificar de *Modernidade de escravaria* no RJ do XIX. *Imaginação e montagem*, matérias-primas para a indústria produtiva da ficção realista do conto machadiano:

Frequentemente, nos encontramos, portanto, diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por uns juntos a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome **imaginação e montagem**. (DIDI-HUBERMANN, 2012, p. 2011-2012)

Dois bebês estão em lados opostos, apenas um haveria de sobreviver. Candinho surge como moderador da partilha entre vida e morte, sem ostentar título de soberano, numa proposição ligada à *questão salomônica*. Tão somente um Salomão terceirizado e precarizado (quantos graus distantes estariam o caçador de escravos e Dom Pedro II, propagador das diretrizes escravocratas de “seu” Império? E o senhor-proprietário que contratou o caçador?).

A mitológica sabedoria régia de Salomão, *modernizada*, terminaria inócua pela violência “legítima” de um “reles” operador da ordem vigente escravista em uma ex-colônia ao sul da América do Sul. Ressalte-se: Candinho não está menos implicado pessoalmente, seu gesto é uma replicação da máquina do historicismo⁷, entretanto, também individual. Cabe apontar, isso sim, certo *locus dialético* do caçador como *agente da passiva*, sujeito e objeto na cadeia da tortura na sociedade de escravaria. Regidos ambos pela ordem da mercadoria, a escravizada é a própria mercadoria. Arminda, uma classe de humanidade degradada. “Peça”, objeto sem o reconhecimento da condição de sujeito. Acoçada por transformar-se em “máquina improdutiva”, longe da casa do senhor. A escravizada é uma máquina que se rebela, perigosa à ideologia vigente: *nem todos os escravos gostavam de apanhar pancada*. O simples *gostar* carrega a potência de interditar a ferramenta e requerer voz de sujeito, algo perigoso à ordem.

A *maquinaria literária machadiana* está em pleno funcionamento em “Pai contra a mãe”, a produzir costuras entre real e ficcional, rasurando fronteiras, manifestando o grotesco e o cruel da “ordem social e humana” (em especial, os sinais do *engenho* do capital imposto ao mundo pelo império industrial inglês). Num momento de divisibilidade do trabalho, nada mais condizente que uma *gestão de multitudes*⁸ (MBEMBE, 2018, p. 58) terminasse por estratificar corpos sociais. “Pai contra a mãe” é permeado pela noção de biopoder (MBEMBE, 2018), em especial, na relação central Candinho/Arminda, caçador de escravos/escravizada, opressor/oprimida: a soberania age sobre os corpos, mas não todos os corpos da mesma forma. Alguns indivíduos atuam como mercenários (braços da grande máquina de guerra). Os “mortos-vivos”, escravizados, são mantidos como base produtiva da sociedade de escravaria.

Machado-escritor compromete-se um tanto com a precisão da construção literária, inspirado por mestres franceses e ingleses. *Machado-homem do tempo* cavoucava hábitos e costumes a personificar a vida social com nome e sobrenome. Se em *Instinto de “Nacionalidade”* (ASSIS, 1999) recusa a iconografia estereotipada para construir sua imagética brasileira, nem por isso descola-se do espírito da época no seu território, das emanações de forças macro trançadas na sociedade carioca. A sociedade burguesa mundial enxerga-se como emanação do progresso⁹. Para o Bruxo, tal comprometimento com a dicção dos cânones literários europeus, a adesão ao tecnicismo do fazer literário, pode ter ofuscado um discurso mais incisivo como homem público, denotando, para alguns,

⁷ Benjamin nas *Teses* opõe o Historicismo (repetição da tradição) do materialismo histórico.

⁸ Forma de governo que decompõe populações, em linhas gerais, em máquinas de guerra e sobreviventes.

⁹ Proposição benjaminiana crítica ao progresso como evolução, nas *Teses*.

certa falta de engajamento no combate franco e aberto dos dilemas da escravidão. Ao revisitar-se a obra machadiana, neste conto em específico, pelo contrário, tem-se a forte impressão de que “para bom entendedor, meia palavra basta” e que o autor não domou a verve sobre o XIX, senão colocou o domínio da maquinaria literária (em contratempo, é verdade) a falar por si.

Chama-se aqui de *maquinaria literária machadiana* o modo como o escritor opera a crônica do cotidiano e costura suas produções ficcionais sobre a sociedade de escravaria *ex-post facto*. Um exercício de *engenharia desconstrutiva* de “Pai contra a mãe” sugere a dramatização de um conflito atinente à macropolítica escravagista, fixado nas trajetórias da *raia miúda*, em tempos de ventos de *Modernidade*.

Os vapores da *droit de glaive*¹⁰ pairam sobre o personagem Candinho e o chantageiam a assumir uma posição na pólis. Candinho é a força de trabalho que constringe a corda, suja-se do sangue, muito provavelmente convicto, movido pelo racismo estrutural. Não sendo o caso de adesão subjetiva ao estigma da perseguição por características fenotípicas (se houvesse a empatia entre Arminda e Candinho por estarem frente a frente condicionados como dois “oprimidos” em disputa por algo alheio a vontade de ambos) a corda ainda assim seria a expressão social do ofício de terror do caçador de escravos, um trabalho que sustenta a lógica em voga. Afinal, de boas intenções o inferno sempre esteve repleto. O assenhoramento de corpos a partir do avanço do capital transforma, não só o indivíduo em massa, mas o trabalho precarizado em função intrínseca do sistema. Há gritantes continuidades na linha de montagem herdada dos vencedores da Grande História¹¹ (escravidão, servidão feudal, situação análoga à escravidão, servidão industrial, mão-de-obra assalariada ou terceirizada). Em todos os casos, o lucro sobre a força de trabalho; a submissão de corpos; a restrição de tempo e subjetivação do sujeito. A partir da construção das divisões, da materialização de um inimigo, *fazer o que deve ser feito* fica menos difícil. Como trabalha Mbembe (2018), o desumanizado deve ser flagelado porque nenhum estatuto jurídico ou sagrado o protege.

É curioso, sem aqui tratar da divisão de classes com o determinismo marxiano, que a identidade do “senhor de escravos” em “Pai contra a mãe” beneficie-se de uma espécie de apagamento. A quantia da recompensa pela captura de Arminda é expressa com os devidos zeros à direita. A agressão no momento em que este senhor-proprietário recebe a escravizada de volta é explícita. Se o senhor proprietário é ninguém, é um “todo mundo” ao mesmo tempo. “Outras instituições sociais” é um agrupamento de estruturas sociais imemoriais, sem nomeação, substância velada que escandalizaria e haveria de ferir suscetibilidades se exposta, quer na República, quer no Império. O senhor contrata alguém para sujar as mãos por ele. Muitas são as implicações dessa noção de indignidade do trabalho braçal para o futuro das relações capitalistas que vigorariam no Brasil nos séculos XX e XXI.

Quando manifesta que “pegar escravos era ofício do tempo” (ASSIS, 1998, p. 96), o narrador refere a existência, de fato e de direito, de uma função no mundo do trabalho. A voz, todo o tempo, parece lembrar o leitor de que a face daquele terror contra vidas humanas negras, diante dos olhos das testemunhas silentes na rua, não começou naquele tempo, nem tampouco se extinguiu nele. Ao mesmo tempo, o narrador parece empenhado em mostrar as nuances econômicas que levavam indivíduos a servir a escravaria, alimentar seus filhos com paga tão dúbia. Nesse recorte, transparecem os dilemas da função do caçador de escravos, qual importava garantir um sistema baseado no racismo a pleno. Os limites individuais de se remar contra a contingência histórica transparecem na sutileza da construção do autor, sem que fiquem prejudicadas as devidas questões atinentes ao racismo como elemento da tecnologia de morte¹²:

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais [...] Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. [...] ora, pegar escravos fugidios era ofício do tempo. [...] Não seria nobre, mas por ser instrumento de força com que se mantém a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras. [...] Ninguém se

¹⁰ Mbembe cita o constructo foucaultiano sobre o *direito soberano de matar*.

¹¹ *Teses sobre o conceito de história*.

¹² Em Mbembe, o racismo como regulador estatal de vida e de morte.

metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma chegada, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e **alguma vez o gosto de servir também**, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para **pôr ordem à desordem**. (ASSIS, 1998, p. 94-97)

A proposta do artigo sobre “Pai contra a mãe” tem sido até aqui recolher elementos da *maquinaria social-literária* que ajudem a trazer à tona certo atravessamento da lógica do fetiche avançado, da fisionomia da Modernidade (europeia), da qual o Brasil e outras nações periféricas não ficariam imunes (por mais que a importação “abrupta” das engrenagens industriais inglesas resultasse em um desenvolvimento desigual e combinado¹³, a exemplo de outras ex-colônias). Como parte da bibliografia, as “teses sobre o conceito de história” podem auxiliar na compreensão desse percurso pretérito de um narrador da República revisitando o Império escravocrata. Há no conto um claro deslocamento de vozes, uma tentativa de imbricação temporal. É o tratamento do passado como *Jetztzeit*¹⁴ da História. Eis o porquê de se constituir em 2019 um artigo crítico sobre um conto brasileiro de 1906, que trata de um episódio de meados do Segundo Império (1860).

“Pai contra a mãe” Machado parece mostrar um tempo/espço particular inscrito na repetição da barbárie de todos os tempos. Consegue fazer soprar o vapor dessa entidade sem rosto que comanda o mundo capitalista (sem rosto porque formada por muitos rostos). O conto ironiza (à inglesa) o progresso, a ordem social e econômica sustentada pelo *cruel*, num discurso comedido e científico até certo ponto. O narrador move-se pelo tabuleiro do real, de jogadores e trajetórias, carrega sentidos até a formulação estética-literária da escravaria.

De ofícios e instituições, constitutivos de um suposto projeto civilizatório conjunto para o bem de todos os indivíduos, Machado parte para o jogo do desbastamento das subdivisões sociais: do dito e do contradito, do ideal para o material. A força energética da *indústria literária machadiana*, na hipótese aqui levantada, encontra uma voz condutora não apenas cínica ou indiferente ao relatar o grotesco. Com formulações na cabeça, o narrador transmite a reelaboração: o corriqueiro pretérito documenta-se como historiográfico, perpassado já pelo julgamento do tempo. Não consegue, porém, escapar (dialético) da mesma ordenação da desordem a que Candinho serve em seu ofício de devolver *mercadorias perdidas* aos respectivos *donos* e *apaziguar insurreições individuais* (de não-indivíduos, leia-se). Próximo de Benjamin, há no conto um narrador que reconhece a trivialidade da barbárie como alicerce da Grande História. A dramatização da tortura contra Arminda seria apenas um fiapo de linha do largo tecido historicista (ao mesmo tempo, forças de subjetivação no conto ajudam a libertar, via universo diegético, uma potência de sujeito antes abafada pelo *continuum*).

O livro **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra** (ENGELS, 2010) auxilia neste artigo sobre “Pai contra a mãe” a traçar o paralelo entra a fisionomia do cinturão de Manchester, das fábricas de Londres e a precariedade da vida do servo industrial assalariado (figura que suplanta a escravidão conservando certas características desta, modelo importado pelo Brasil). Para compreender melhor a convivência entre *modernização* e *escravidão persistente* na Era Dom Pedro II recorre-se ao livro **Panorama do Segundo Império** (SODRÉ, 1998).

Acerca da reflexão sobre políticas de morte calcadas na problemática do racismo da soberania, bem como o paradigma machadiano de “uma vida pela outra” recorre-se a Mbembe, que por sua vez recorre a Foucault, em uma impressionante conexão com Machado na formulação sobre “quem pode viver e quem deve morrer” (2018, p. 5).

Opta-se aqui por uma escrita fragmentária e caleidoscópica, sem deixar de lado as devidas referências bibliográficas; os cânones estilísticos acadêmicos e a mediação dos conceitos apresentados. Busca-se um efeito de fluidez de escrita e leitura em atravessamentos diversos, fornecendo espaços para a produção do leitor a partir do gesto deste pesquisador.

¹³ “Sob o chicote das necessidades externas, a vida retardatária vê-se na contingência de avançar aos saltos. Desta lei universal da desigualdade dos ritmos decorre outra lei que, por falta de denominação apropriada, chamaremos de lei do desenvolvimento combinado, que significa aproximação das diversas etapas, combinação das fases diferenciadas, amálgama das formas arcaicas com as mais modernas” (TROTSKY, 1978, p. 25 apud THEIS, 2009, p. 244).

¹⁴ Nas “Teses” benjaminianas, o passado com efeito de “agora”.

UMA VIDA PELA OUTRA: QUEM DEVE MORRER

“Pai Contra a Mãe” integra a coletânea de contos “Histórias de Casa Velha”, publicada no Rio de Janeiro pela Editora H. Garnier, em 1906. Machado morreria em 1908, aos 69 anos. É, portanto, um trabalho de sua fase madura. Para o leitor ressentido da questão da escravaria, o texto (ao lado de outro conto do mesmo livro, “O caso da vara”) compensa em gênero, número e caso, as supostas elipses em relação à temática nos livros anteriores de Machado.

Em linhas gerais, por demais conhecidas, “Pai contra a mãe” apresenta um narrador *ex-post facto*. Uma voz próxima da historiográfica discorre sobre o dilema de *um* caçador de escravos “há meio século”, chamado Cândido das Neves. Ao tomar-se o ano de 1906 como balizador do “lugar de fala”, infere-se que o episódio abordado teria se passado por volta de 1860, período de vigência do Segundo Império. O Brasil era independente desde 1822. A Lei Eusébio de Queiróz, de 1850, havia proibido o tráfico de escravos no Brasil, o que reduzira a mão de obra africana disponível em território brasileiro tornando-a mais cara (persistia o “contrabando”, mas houve sensível impacto à escravaria, conforme Sodré¹⁵). Em meio aos grilhões e máscaras-de-flandres, o Segundo Império é um período de novos paradigmas sociais, políticos e econômicos:

Em 1850, quando se suprime o tráfico negreiro, inaugura-se a primeira linha de navegação a vapor, entre o Brasil e a Europa. De 1854 a 1858, constroem-se as primeiras estradas de ferro. Estendem-se os primeiros fios telegráficos. Criam-se as primeiras linhas de navegação fluvial. (SODRÉ, 1998, p.88)

Sodré destaca que o modelo econômico brasileiro era *dependente* do elemento africano. A queda de braço das forças internas (pressionando Dom Pedro II) com a lógica de mercado industrial da Inglaterra (pressão exógena ao mesmo imperador) faria perdurar a escravidão de forma tardia até 1888, sem desconsiderar os humores burgueses da Modernidade europeia:

A elite brasileira do Segundo Império que sucedeu a elite portuguesa, que vinda do bojo da independência, entrou pelo império adentro, era constituída pelas oligarquias provinciais, fortalecidas pelo patriarcado brasileiro e enraizadas na terra. As suas figuras principais eram os grandes senhores do latifúndio, donos das extensões enormes: fazendeiros de café, criadores de gado, senhores de engenho, gente do norte, gente do centro, gente do sul e do interior, que produzia e vivia dessa produção e que, velando por essa riqueza e por essa produção, velava pela riqueza e pelo desenvolvimento do país. (SODRÉ, 1998, p. 55)

Candinho opera neste *entre-lugar*. Há muito o caçador (que não parava em trabalho nenhum) tem dificuldades em capturar um escravizado. Por falta de recursos financeiros, corre o risco de ter que entregar o filho recém-nascido à roda dos enjeitados. O proprietário da casa em que moravam deu prazo de cinco dias para receber os atrasados¹⁶. Candinho tentou um empréstimo, não obteve. A esposa Clara também auxiliava nas contas, costurando para fora. Nada era suficiente. A última cartada de Candinho, recapturar a fugidia Arminda, grávida, poderia render-lhe uma recompensa de cem mil-réis.

Tudo parece caminhar para uma virada na história, quando o caçador se depara com a escravizada: dois oponentes compactuam do mesmo dilema de parentalidade. Há como que uma suspensão dos interditos, expectativa de rasura das figuras de opressor e oprimido numa situação extrema; quem sabe, a criação de uma ponte literária fazendo ultrapassar as fronteiras de ordem social e racial. Não é o que acontece, como se sabe. Candinho demonstrará eficiência, não só ao capturar e agredir Arminda, como ao entregá-la ao senhor proprietário ainda mais violento. Um aborto decorre

¹⁵ “Em 1851, ano seguinte ao da supressão oficial do tráfico, pelo Brasil, entram 3.287 africanos. [...] Entre 1853 e 1856, esse número cai para 512 (dados oficiais)” (SODRÉ, p. 88).

¹⁶ “Tia Mônica teve arte de alcançar aposento para os três em casa de uma senhora velha e rica, que lhe prometeu emprestar os quartos baixos da casa, ao fundo da cocheira, para os lados de um pátio. Teve ainda a arte maior de não dizer nada aos dous, para que Cândido Neves, no desespero da crise começasse por enjeitar o filho e acabasse alcançando algum meio seguro e regular de obter dinheiro; emendar a vida, em suma” (ASSIS, 1998, p. 105-104).

desse conflito. Ao chegar em casa, a frase “mais perturbadora”, pronunciada à esposa Clara e à Tia Mônica, justifica a barbárie, sem pruridos.

Paira sobre o cenário de “Pai contra a mãe”, uma voz por demais objetiva. Um narrador contextualiza a escravaria em suas especificidades prosaicas, antes de adentrar o microcosmos de Candinho e Arminda. Há aqui a economia própria do gênero Conto (a acumulação máxima rumo ao efeito, restrição do número de personagens e histórias paralelas) sem a diluição de elementos como num Romance¹⁷. Note-se uma manifestação sardônica que irrompe as amarras do tempo republicano e sobrevoa o tempo imperial. Uma espécie de *tableaux parisiense sui generis* manifesta costumes de um Rio de Janeiro mirando a modernidade burguesa e faz a crônica da tipologia violenta da relação senhor/escravo na segunda metade *Oitocentista*:

Há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. Grande parte era apenas repreendida; havia alguém de casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói. A fuga repetia-se, entretanto. (ASSIS, 1998, p. 95)

A lógica de maquinaria escravagista vibra com naturalidade, a ponto de fazer crer ao leitor que a dramatização “em tela” exemplificaria apenas um dos tantos casos semelhantes da época, a ponto de esboçar pouca emoção diante do grotesco legitimado pela moderação de Dom Pedro II. Há o conflito central, o caçador de escravos pressionado como mau provedor da própria família. Está imerso na penúria moral e financeira. É um homem da ordem vigente contra a escravizada fugidia e grávida, mulher a infringir a lei, que gerava no ventre prejuízo pecuniário (e talvez moral) a um senhor proprietário.

Por óbvio não há relação de simetria entre as tragédias materna e paterna neste episódio ficcional. Não à toa, a empatia do sofrimento da parentalidade se diluirá no momento mais crítico, e a corda terminará por punir a escravizada. Permeia o confronto entre Cândido das Neves e Arminda um entendimento tácito da submissão de uma raça pela outra, Necropolítica visível em meados do século XIX. É o feto negro quem tem a vida interrompida no ventre (possível fruto de estupro). É a mulher negra (mestiça) que é seviciada pelo empreendimento do caçador e pela punição do senhor que recupera o investimento. É Cândido das Neves que garante a recompensa. Sobre o valor da gratificação, essa representaria uma fração do custo de aquisição de nova peça pelo senhor proprietário. Está presente, até aqui, a lógica de contabilizar o prejuízo, no caso, a perda de uma ferramenta. O valor de mercado, os impostos que incidiriam sobre nova peça adquirida, tudo serviu de índice para estipular o valor do trabalho/recompensa do caçador de escravos da empreitada de recaptura.

Candinho não esboça remorso pelo crime ético contra Arminda, explorado ou não. Ou pelo menos assim nos faz crer mais um narrador movediço da lavra machadiana (pelo que nos diz, como diz, ou pelo que omite). A estrutura social apresenta-se por demais fechada aos nossos olhos contemporâneos. Haveria outros modos mais dignos de Candinho obter recursos financeiros e alimentar seu bebê para além de recorrer ao cruel expediente de seviciar uma gestante à luz do dia em troca de dinheiro. A situação social de Candinho era por demais privilegiada em comparação à Arminda. O caçador fez o que sabia e o que lhe garantiria a paga: caçou uma escrava.

Em Machado, as imagens da indústria e da divisão do trabalho; as consequências de uma opção de economia política estão presentes, com o sem a anuência do autor, ao que se depreende. A sociedade de escravaria mostra a face mais “grotesca”, seus “ofícios e aparelhos” para garantir a “propriedade” das “peças”. O corpo da escravizada submetido ao veredito da mais-valia da “mercadoria”, da alienação da força de trabalho e da opressão sistêmica (operada por indivíduos) sobre os corpos nascidos (ou não):

Como sugere Susan Buck-Morss, a condição de escravo produz uma contradição entre a liberdade de propriedade e a liberdade da pessoa. Uma relação desigual é estabelecida junto

¹⁷ Ver *Teoria do Conto* (GOTLIB, 1998, p. 67).

com a desigualdade do poder sobre a vida. Esse poder sobre a vida do outro assume a forma de comércio: a humanidade de uma pessoa é dissolvida até o ponto em que se torna possível dizer que a vida do escravo é propriedade de seu dominador. Dado que a vida do escravo é como uma “coisa” possuída por outra pessoa, sua existência é a figura perfeita de uma sombra personificada. (MBEMBE, 2018, p. 29-30)

Não se pode esquecer, contudo, que Machado, um literato de seu tempo, bebe no extremo da emoção do teatro shakespeariano. Como num filme de *Quentin Tarantino* há crueldade explícita, descrição pormenorizada da violência. A encenação é diante dos olhos do leitor, urdida por um narrador comentarista, pouco impactado pela sessão de tortura reavivada em seu relato sobre uma cena do passado, de 50 anos antes. Junto com o narrador é a República Velha que torna os olhos ao antigo regime.

Pai em desespero, bebê faminto, roda dos enjeitados, escravizada grávida cuja fuga se justifica pelos maus-tratos periódicos do senhor-proprietário. O conto apresenta na primeira camada, o choque da imagem crua, cuja imanência¹⁸ afeta ao leitor sem que o desdobramento das causas e efeitos seja necessário para contextualizar as implicações de economia política. Para materializar esse *genérico da escravaria*, personagens esgarçam o cotidiano, apresentam suas justificativas, borram fronteiras. Ultrapassando a *dramatis personae* (“não é preciso conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*”, dirá Barthes¹⁹) Candinho é um pai em desespero que, para salvar o seu rebento, sacrifica o rebento de outra vida “desqualificada” aos olhos da sociedade daquele período: “O pai recebeu o filho com a mesma fúria com que pegara a escrava fujona de há pouco, fúria diversa, naturalmente, fúria de amor” (Assis, 1998, p-III).

O narrador inicia por recordar as notícias das folhas públicas, anúncios de jornal descrevendo os escravos fugidos e oferecendo recompensa. Diante do leitor, erupções de outros patamares de significante que instigam uma elaboração a partir do fato passado, da jornada de Candinho: *a trajetória de um particular espelha a lógica social e econômica do período pré-Abolição da Escravatura no Brasil e migração da figura do escravizado à condição de mão de obra assalariada.* Enquanto parte da elite intelectual ocupava-se de ideais positivistas, a práxis concorrencial de morte, ao largo, justificava-se pela urgência da manutenção do *status quo* e o desenvolvimento econômico. Como uma notícia geral de jornal de época, na face mais aparente, a narrativa torna equivalentes a *banalidade* e a *necessidade* citada por Barthes, emulando um típico produto de *afecto* de massas em consolidação no XIX, em especial, na França:

Quem perdia um escravo por fuga dava algum dinheiro a quem lho levasse. Punha anúncios nas folhas públicas, com os sinais do fugido, o nome, a roupa, o defeito físico, se o tinha, o bairro por onde andava e a quantia de gratificação. Quando não vinha a quantia, vinha promessa: "gratificar-se-á generosamente", -- ou "receberá uma boa gratificação". Muita vez o anúncio trazia em cima ou ao lado uma vinheta, figura de preto, descalço, correndo, vara ao ombro, e na ponta uma trouxa. Protestava-se com todo o rigor da lei contra quem o acoutasse. (ASSIS, 1998, p. 95)

O Brasil está às portas da República (1889), o RJ aburguesando-se. Candinho tem a seu favor o direito, o que faz é condenável na esfera moral, não no âmbito legal. Ressalte-se que, em última instância, não foi o julgamento, mas o imponderável que terminou por favorecer Candinho, afinal. Se não tivesse tropeçado na fonte da recompensa, Arminda, próximo à farmácia estaria condenado a levar seu bebê à roda dos enjeitados.

Um dos mais estudados do repertório machadiano, “Pai contra a mãe” provoca algumas hipóteses, entre elas, a de que se manifeste os rumores do capitalismo avançado. *Uma vida pela outra*

¹⁸ “O *fait divers* é uma informação total, ou mais exatamente, imanente; ele contém em si todo seu saber: não é preciso conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*; ele não remete formalmente a nada além dele próprio; evidentemente, seu conteúdo não é estranho ao mundo: desastres, assassinatos, raptos, agressões, acidentes, roubos, esquisitices, tudo isso remete ao homem, a sua história, a sua alienação, a seus fantasmas, a seus sonhos, a seus medos” (Barthes, 1964, (?) apud Araújo, 2010, p. 1).

¹⁹ Ibid.

não seria senão a Necropolítica entranhada redesenhando-se para permanecer com outra face no novo ciclo social e econômico brasileiro:

Na formulação de Foucault, o biopoder parece funcionar mediante a divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer. Operando com base em uma divisão entre os vivos e os mortos, tal poder se define em relação a um campo biológico – do qual toma o controle e no qual se inscreve. Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros. Isso é o que Foucault rotula com o termo (aparentemente familiar) “racismo”. (MBEMBE, 2018, p. 17)

No *entre-lugar* burguês/descendente de escravizados numa sociedade hostil; artista/indivíduo social, Machado revisita em 1906 os dilemas do mundo das relações produtivas em estruturação no XIX. Dá forma estética à lógica maquínica de produção em escala de trabalhadores pobres ou escravizados, sem subjetividades (necessariamente), cujos corpos operam no limite por um projeto alienado de lucro. O texto traz já uma semente das contradições da industrialização nacional, nos Anos 1930 e 1950.

Candinho se movimenta numa ordem do capital mais madura (vide a inspiração arquitetônica do RJ por Paris). Esse cenário colocou em certo limbo figuras como a do caçador de escravos fugidios, quase trinta anos da abolição oficial. Havia a elite que se beneficiava e colocava a roda econômica para girar sobre os ombros do escravo. Em acordo/anuência com a Europa essa elite planejou outro modelo de crescimento, sob as mesmas bases. Resistiam os pequenos ofícios que tentavam nadar por mares repletos de tubarões - caçadores mais sofisticados e eficientes que Candinho.

Eis a lógica do motor do capital, cujo processo maturado ocuparia Engels em 1845. Machado trata do momento lucrativo para cafeicultores, com incremento de tecnologia ao processo (e assimilação dos costumes ingleses e franceses na vida cotidiana). Cabe enxergar os funileiros da época, trabalhadores tomados aqui como *corpo produtivo* (sem avaliar sua adesão voluntária ou simpatia ao execrável modelo escravista senão cotejando com a leitura marxiana da alienação). Ao mesmo tempo em que resistiam ao movimento de apagamento do próprio saber artesanal de ofício, os funileiros dispunham de sua manufatura às necessidades do mercado escravista do período, assimilados pela lógica concorrencial, como faziam outros segmentos sob a mesma base econômica:

Com o vício de beber perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dous pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras. O ferro ao pescoço era aplicado aos escravos fujões. Imaginai uma coleira grossa, com a haste grossa também à direita ou à esquerda, até ao alto da cabeça e fechada atrás com chave. Pesava, naturalmente, mas era menos castigo que sinal. Escravo que fugia assim, onde quer que andasse, mostrava um reincidente, e com pouco era pegado. (ASSIS, 1998, p. 94)

A estética grotesca da máscara-de-flandres, em exibição pública, refletia o exagero expressivo do terror, como máscara grega, “a sombra antes do acontecimento”. O “utensílio” pairava num meio-termo simbólico (pendurado na porta da loja), signo da violência institucionalizada e da oferta de mercadoria. O ser humano escravizado submetido pela máscara, dois objetos, outra face da propriedade particular do senhorio. O narrador aponta razões plausíveis e banais para a crueldade, além do mero “gosto de servir” ao ofício, qual seja, “a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos” (Assis, 1998, p. 96). O retorno de escravizados combatentes da Guerra do Paraguai, aponta Sodré, teria sido um dos fatores para impulsionar a migração do escravizado em mão de obra assalariada. O fenômeno de inserção do africano na lógica burguesa teve bases bem pragmáticas, como cortar os altos custos de manutenção das senzalas. Precedendo em alguns séculos a *situação análoga à escravidão* (moderna) imigrantes e trabalhadores remunerados preencheriam o “hiato” da escravaria. Ainda nos tempos de escravizado, o africano se especializava e não é desarrazoado dizer que no contexto de uma nova sociedade capitalista, de divisão do trabalho, os instrumentos de tortura de escravizados se tornaram mercadorias como tantas as outras. E é

angustiante pensar nos efeitos do novo modelo em que o ferreiro (não raro um escravizado especializado) poderia construir (sem alternativas) instrumentos de morte a seus pares, por total impossibilidade de recusa:

Não é pura coincidência, pois, que de 70 em diante, o número de negros nas profissões liberais tenha crescido. [...] No domínio dos ofícios, o advento dos africanos e dos seus descendentes havia se fundamentado. O carpinteiro, o ferreiro, o sapateiro, eram negros, em sua maior parte. [...] No Segundo Império a urbanização começa a se acelerar. [...] Os negros forros que haviam conseguido, com ela, a liberdade entravam mais desembaraçados nas novas relações da vida em comum. (SODRÉ, 1998, p. 81-84)

No Capital avançado, mesmo para os ofícios mais opressivos há um prazo de validade/utilidade/obsolescência. Candinho perdia lugar “para mãos mais novas e hábeis”. Crianças e mulheres, na Revolução Industrial, tomaram o lugar de homens robustos graças a motricidade fina (necessária para operar o novo maquinário). “*Nem todas as crianças vingam*”, justificava o protagonista. Retornava de uma pretensa guerra heroica pela subsistência. O aborto de uns é o florescer de outros.

Engels como resultado de 21 meses de convívio com o proletariado a partir de 1842 em Manchester, coloca o indivíduo do novo capitalismo em negociação com a máquina capitalista, com sua impessoalidade e burocratização de relações, entes à mercê das engrenagens da morte, automatizada:

Quando um indivíduo causa a outro um dano físico de tamanha gravidade que lhe causa a morte, chamamos esse ato de homicídio; se o autor sabe de antemão que o dano será mortal, sua ação se designa por assassinato. Quando a sociedade põe centenas de proletários numa situação tal que ficam necessariamente expostos à morte prematura, antinatural; a uma morte tão violenta quanto à provocada por uma espada, ou projétil; quando ela priva milhares de indivíduos do necessário à existência, pondo-os numa situação em que lhes é impossível subsistir, quando ela os constrange, pela força da lei, a permanecer nessa situação até que a morte (sua consequência inevitável) sobrevenha; quando ela sabe, e está farta de saber, que os indivíduos haverão de sucumbir nessa situação e, apesar disso, a mantém, então o que ela comete é um assassinato. Assassinato idêntico ao perpetrado por um indivíduo, apenas mais dissimulado e perverso, um assassinato contra o qual do qual ninguém pode defender-se, porque não parece um assassinato: o assassino é todo mundo e ninguém, a morte da vítima parece natural, o crime não se processa por ação, mas por omissão – entretanto não deixa de ser um assassinato. (ENGELS, 2010, p.135 -136)

Candinho era o rosto da política imperial oculta que circulava por entre modernidades estrangeiras na sala e consentia a urgência de violência nos porões dos túneis clandestinos. Candinho era o ofício de morte, o “terceirizado” a garantir a “ordem na desordem”. Quando se desloca o terror difuso, o horror se materializa com nome e sobrenome, a face torna-se por demais grotesca.

Machado na condição de escritor afrodescendente circula por entre uma sociedade de escravaria, num estágio em que “as relações de valor” avançam: acumulação e mais-valor (lucro). A arte e o artista, se apartam ou aderem (ou rascunham) ao mundo, ora enxergando o tabuleiro de xadrez com suas peças em trajetória e posições objetivas, ora “desmanchando no ar os valores sólidos da tradição”²⁰. De um lado artistas cultuam e se embriagam do *continuum*. De outro, o grande autor quebra estatutos por meio da ficção, desperta potências linguísticas e narrativas, se debate entre o utópico e o distópico, entre o sentido e a abstração, a subjetividade e as forças objetivas que tencionam sua Literatura.

Benjamin tem os olhos muito mais atentos ao Nazismo ao abordar o *estado permanente de exceção*. Derruba a crença de um patrimônio cultural legado apenas por grandes gênios ou às eficazes máquinas produtivas. No XIX, toda uma literatura elevada na Europa convive, ainda que precisa na linguagem, com a condição de névoa das questões de barbárie nas colônias. A expansão dos mercados e o acesso a novas mercadorias inglesas suspende as regras e cria novos estatutos para a maquinaria

²⁰ Sobrepostas aqui imagens marxistas e benjaminianas, no Manifesto Comunista e nas *Teses*.

do capital operar a pleno. Não enxergar as produções opressivas ou suas naturalizações é o limite mais angustiante de artista que queira lidar com o contemporâneo. O narrador machadiano revisita um tempo/espaço de meio século atrás, criando nexos entre os fragmentos imagéticos de época, formulando uma fisionomia da sociedade de escravaria que bem pode ter tido suas nuances de invisibilidade para cronistas de costumes o período. A dramatização do aborto de Arminda faz nascer do documento de cultura o documento de barbárie da sociedade de escravaria, o grito do oprimido abafado pelo cortejo triunfal, fazendo aparecer *Agora* onde havia apenas despojos de um tempo morto: “Porque ela (a tradição) deve a sua existência não apenas ao esforço dos grandes gênios que a criaram, mas também á escravidão anônima dos seus contemporâneos. Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie” (BENJAMIN, 2012, p.13)

Se o narrador de “Pai contra a mãe” circula por entre as ruínas do passado de escravaria, enxerga e relata passagens do operador: “nem sempre saía sem sangue, as unhas e os dentes do outro trabalhavam” (Assis, 1998, p. 101). A voz coloca Candinho no fluxo da história. O caçador de escravos, justo no momento em que com a corda na mão poderia ter contraditado o sistema e deixado Arminda fugir, termina por reescrever no seu microcosmo o grande fluxo historicista ao qual se submete.

O conto é publicado por Machado dezoito anos após a Abolição da Escravatura. Benjamin irá contrapor essa lógica da História como maquinaria, reprodução serial dos valores da tradição. O gesto de artesanania machadiano em “Pai contra a mãe” renova a potência da imprevisibilidade e enfrenta os donos da grande narrativa mitológica da tecnocracia, não tardiamente como criticam alguns. A articulação dos produtos do tempo de escravidão, tanto de ofícios e aparelhos quanto de operadores do sistema e escravizados, a partir do olhar republicano do autor/narrador, a contrapelo, propõe correspondências e semelhanças entre passado e presente, bem como, suas implicações.

A culpa de Candinho ou a racionalização do assassinio não encontra castigo. Num mundo de escravaria, a lei da propriedade cumpriu-se pela corda do caçador de escravos. Não se tratava, pois, apenas de uma avaliação subjetiva como no caso das vidas ordinárias e extraordinárias de um **Raskolnikóv**²¹. As duas vidas em Machado eram ordinárias, a violência destacada não continha nada de extraordinário à escravaria brasileira. Candinho estava longe da altivez napoleônica. Para o caçador de escravos, o ofício e a sobrevivência, o racismo como legitimação: Arminda era um inimigo a ser combatido. Não havia um deus a se recorrer. Havia, sim, a lógica da concorrência mercantil entre Candinho e outro caçador qualquer. Para esses, Arminda era uma das muitas peças circulando em forma de mercadoria no Império.

Nem todas as crianças vingam é o novo mandamento do mundo do fetiche maquinal a partir do XIX. Não há honra, nem elevação para figuras paternas e maternas, senão o signo produtivo da mercadoria que tudo permite em seu nome. A morte é parte do jogo, ela troca de mãos como demanda a lógica própria do capital. *Uma vida pela outra* é o sacrifício *de uns* ao sistema sem rosto, da burocracia impessoal, da concorrência, da ideologização da subjetividade em prol das máquinas produtivas. O paroxismo literário deste *progresso* ganharia forma estética em 1925 na obra de Kafka, **O Processo**.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: ASSIS, Machado de. **Instinto de nacionalidade & outros ensaios**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. p. 9-36.

ASSIS, Machado de. Pai contra mãe. In: ASSIS, Machado de. **Contos**. Porto Alegre: L&pm, 1998. Cap. 6. p. 94-III.

BARTHES, Roland. **A estrutura dos fait divers**. 1964. Traduzido e publicado online em 2010 por Artur Araujo. Disponível em: <<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/barthes-a-estrutura-dos-fait-divers.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2019.

²¹ Personagem principal do romance *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski, publicado em 1866 numa Rússia czarista, agrária, pré-revolucionária (1917).

- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&pm, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 9-20. Tradução de João Barrento.
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 4, p. 206-219, 30 nov. 2012.
- ENGELS, Friederich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. 8. ed. São Paulo: Boitempo, 2010.
- GOTLIB, Nádya Battela. **Teoria do conto**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- Moretti, Franco. **O burguês: entre a história e a literatura**. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo - Machado de Assis**. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **Panorama do Segundo Império**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 1998.
- THEIS, Ivo Marcos. Do desenvolvimento desigual e combinado ao desenvolvimento geográfico desigual. **Novos Cadernos Naea**, Belém, v. 12, n. 2, p.241-252, 1 dez. 2009. Quadrimestral. Universidade Federal do Pará - Ufpa. Disponível em: http://professor.ufrgs.br/sites/default/files/dagnino/files/theis_2009_desenvolvimento_desigual_combinado.pdf. Acesso em: 24 nov. 2019.

**AGÊNCIA E RESISTÊNCIA
DAS PERSONAGENS
FEMININAS EM
“MARIANA”, “VIRGINIUS”
E “SABINA”, DE MACHADO
DE ASSIS**

*Agency and resistance of females
characters in “Mariana”, “Virginius”
and “Sabina”, from Machado de Assis*

Júlia de Campos Lucena¹

Abstract: Machado de Assis's complex literary form is so full of coded references and was so well placed under a dense historical substrate that there is, in his narrative, little information or implication that, if investigated, does not reverberate toward a conclusion of a historical nature. The dissimulation that the author used to portray historical processes of 19th century Brazil requires that his criticism be constantly supported by historical research and, often, it is from it that new interpretive perspectives for his work emerge. For Chalhoub (2003), Machado, in addition to unveiling the meaning of these historical processes, was also a witness to its victims, recording and analyzing the “point of view of the dominated.” They are characters that defy the paternalistic and manorial norm—whose logic, in general, occupies the superficial level of the narrative—finding possibilities for the affirmation of their difference and autonomy, that is, resisting the power that subordinates them. For Butler (2000, 2018), every subject has agency (capacity for action), even in conditions of vulnerability, because neither bodies ever fully conform to the norm that inaugurates and circumscribes them, nor does regulatory power fully materialize, needing to be constantly reiterated, so that, in its instability, the very logic of regulatory power creates possibilities for subjects to re-articulate power by questioning and subverting it. Butler's formulation leads us to reflect, in social theory, on the tenacity of agency and resistance, which arises from even the lowest populations on the social scale. Comprehending and admitting this subversive potential of vulnerable populations is extremely important to understand them, as well as to understand the historical processes in which they participate in their complexity and plurality; with this, it is possible to avoid essentialist formulations that only reproduce the ideology of subordination, even if unreasonably. In the case of 19th century Brazil, the hegemony was that of slavery and paternalism (CHALHOUB, 2003), two faces of the manorial power under the public and private life of its slaves and subordinates; although inviolable, this hegemony did not result in passivity and acceptance; on the contrary: it sophisticated the expression of nonsense. This research aims to investigate the possibilities of agency and resistance of female characters in three texts in which Machado de Assis (1) represents the paternalistic relationships that regulate the expression of the autonomy of the domestic slave known as the “child of the house” and of the free but dependent woman and (2) deals with the relationship between them and their masters. This is the case of the short stories “Mariana” (1871) and “Virginius” (1864), and the poem “Sabina” (1875).

Keywords: gender; slavery; vulnerability; resistance; Machado de Assis.

¹ Graduação em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestranda em Estudos Literários da mesma universidade. E-mail: <decampos.julia@gmail.com>.

Resumo: A complexa forma literária de Machado de Assis é tão repleta de referências cifradas e foi tão bem assentada sob um denso substrato histórico que não há, em sua narrativa, pequena sugestão ou informação que, se investigada, não reverbere para uma conclusão de ordem histórica. A dissimulação de que se serviu o autor para retratar processos históricos do Brasil oitocentista exige que seu crítico esteja, constantemente, amparado pela pesquisa histórica e, não raro, é dela que surgem novas perspectivas interpretativas para a obra machadiana. Para Chalhoub (2003), Machado, além de desvendar o sentido desses processos históricos, também foi testemunha de suas vítimas, registrando e analisando o “ponto de vista do dominado”. São personagens que desafiam a norma paternalista e senhorial — cuja lógica, em geral, ocupa o nível superficial da narrativa —, encontrando possibilidades para a afirmação de sua diferença e autonomia, isto é, resistindo ao poder que as subordina. Para Butler (2000, 2018), todo sujeito possui agência (capacidade de ação), mesmo em condições de vulnerabilidade, pois nem os corpos nunca se conformam completamente à norma que os inaugura e circunscreve, nem o poder regulatório se materializa integralmente, precisando ser constantemente reiterado, de modo que, em sua instabilidade, a própria lógica do poder regulatório cria possibilidades para os sujeitos rearticularem o poder questionando e subvertendo-o. A formulação de Butler nos leva a refletir, na teoria social, sobre a tenacidade da agência e da resistência, que sobrevém mesmo das populações mais rebaixadas na escala social. Compreender e admitir esse potencial subversivo das populações vulneráveis é importantíssimo para entendê-las, bem como para compreender os processos históricos do qual participam em sua complexidade e pluralidade; com isso, é possível evitar formulações essencialistas que apenas reproduzam a ideologia da subordinação, ainda que despropositadamente. No caso do Brasil oitocentista, a hegemonia era da escravidão e do paternalismo (CHALHOUB, 2003), duas faces do poder senhorial sob a vida pública e privada de seus escravos e subordinados; apesar de inviolável, essa hegemonia não resultava em passividade e aceitação; pelo contrário: sofisticava a expressão do contrassenso. Esta pesquisa tem como objetivo investigar as possibilidades de agência e resistência das personagens femininas em três textos em que Machado de Assis (1) representa as relações paternalistas que regulam a expressão da autonomia da escrava doméstica conhecida como a “cria da casa” e da liberta em situação de dependência e (2) trata da relação entre elas e seus senhores. É o caso dos contos “Mariana” (1871) e “Virgínius” (1864), e do poema “Sabina” (1875).

Palavras-Chave: gênero; escravidão; vulnerabilidade; resistência; Machado de Assis.

INTRODUÇÃO

As imagens são as protagonistas de um campo em disputa contínua: o da representação. O modo como determinados sujeitos são representados e a maneira como as representações são interpretadas definem a imagem que se condensa desses sujeitos. Essa imagem possui poder estético e também político, pois são, concomitantemente, representação e criação, isto é, revelam e elaboram imagens que determinam a inteligibilidade ou não de determinados sujeitos sociais, mobilizando a crítica ou a reiteração de práticas de reconhecimento ou abjeção.

Se tratando de raça e representação, há de se ficar atento à discussão sobre a construção de imagens e de sua interpretação — que nada mais é que uma reconstrução. Ainda que cem anos tenham se passado, é preciso estar ciente de que, uma vez materializadas culturalmente, as imagens funcionam como uma re(construção) identitária e permanecem constitutivas de toda nova formulação que se almeja. Segundo Hall (1996, p.69):

Identidade cultural [...] tanto é uma questão de “ser” quanto de “se tornar, devir”. Pertence ao passado, mas também ao futuro. Não é algo que já exista, transcendendo a lugar, tempo, cultura e história. As identidades culturais provêm de alguma parte, têm histórias. Mas, como tudo o que é histórico, sofrem transformação constante. Longe de fixas eternamente em algum passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo “jogo” da história, da cultura e do poder. As identidades, longe de estarem alicerçadas numa simples “recuperação” do passado, que espera para ser descoberto e que, quando o for, há de garantir nossa percepção de nós

mesmos pela eternidade, são apenas os nomes que aplicamos às diferentes maneiras que nos posicionam, e pelas quais nos posicionamos, nas narrativas do passado.

É também por isso que, enquanto criamos novas formas de imaginar e construir o futuro, estamos constantemente lembrando o passado. Mas isso não basta. É preciso recordar intervindo criticamente no mundo das imagens, ressignificando-as (hooks, 2019). Nesse sentido, buscarei, nas linhas que seguem, interpretar três textos machadianos a partir de um reenquadramento da narrativa que trate de ressaltar o sujeito feminino não apenas tal como ele é representado. Quer dizer, procurarei destacar um conteúdo solapado pelas camadas narrativas, que, posto em relevo, ressignifica radicalmente as representações das personagens: centra-se em sua trajetória de não conformidade às normas que regulam seus corpos e desejos, ainda que ela seja trágica e incompleta. O enquadramento proposto será historicamente fundamentado a partir de Chalhoub (2003), Slenes (2011) e Azevedo (2010); mas, por vezes, será também deliberada e especulativamente alicerçado em teorias do sujeito político (BUTLER, 2000, 2018; KILOMBA, 2019). Os possíveis frutos deste exercício reflexivo deverão justificar eventuais anacronismos decorrentes da articulação de movimentos de análise tão heterogêneos.

Faço-o porque me interessa avaliar duas potencialidades do texto machadiano: aquela que diz respeito ao registro histórico da escravidão e do paternalismo, que duplamente subjuga a alteridade feminina e impossibilitam a emancipação das mulheres em situação de dependência, sejam elas livres (como é o caso de Elisa, em “Virginius”) ou escravizadas (como são os casos de Mariana e Sabina); e outra se refere à sinalização que faz Machado para a não passividade desses sujeitos: nos casos escolhidos para análise, é sugerida uma tendência unânime entre as três personagens ao suicídio. Isso significa que, em termos ainda bastante precários neste estágio da pesquisa, sugiro a análise do suicídio como manifestação de agência e resistência, por meio da qual as personagens reivindicam sua subjetividade e tomam para si o poder sob sua existência que é, normativamente, do senhor/pai.

A inversão interpretativa do destino trágico das personagens (que é exceção em “Sabina”) tem por objetivo retornar a essas personagens e aos sujeitos que representam uma, ainda que muito limitada e infrutífera, condição de agência. De modo algum, essa perspectiva tenciona abrandar a condição de violência à qual esses sujeitos estavam submetidos; pelo contrário: quando se reconhece o ato da dessubjetivação radical, isto é, da morte como a única agência possível, acentua-se a condição de precariedade.

Nas seções apresentadas a seguir, desenvolvo os argumentos aqui apresentados na direção de elucidar mais o caminho da pesquisa do que, propriamente, sua conclusão, visto que esta pesquisa ainda se coloca em seus estágios iniciais.

A representação da mulher negra pobre ou escravizada não é frequente na literatura machadiana. Os textos em que elas figuram como personagens centrais, porém, são reveladores do posicionamento de Machado de Assis sobre a escravidão e as relações de dependência, às quais está associada uma crítica de gênero que merece ser ainda mais profundamente explorada pela crítica literária, dado seu potencial de contribuir tanto para uma melhor compreensão da obra de Machado quanto para uma melhor representação desses indivíduos subjugados da nossa história.

No intuito de contribuir com essa reflexão, proponho a análise de três textos, publicados com certa proximidade cronológica: o conto “Virginius”, publicado no *Jornal das Famílias* em 1864; o conto “Mariana”, publicado no mesmo jornal em 1871; e o poema narrativo “Sabina”, publicado na obra poética *Americanas*, em 1875. Neles, Machado parece explorar um tema em comum utilizando-se de uma estratégia semelhante: a hegemonia da lógica paternalista e a precariedade da experiência de liberdade ilustrada no destino trágico de sujeitos femininos em situação de dependência.

A estratégia de refletir desejos emancipatórios frustrados na figura de mulheres de destino trágico não seria nova. A historiadora Lynn Hunt chama a atenção para o que ela chama de o “estranho destino” das protagonistas femininas dos romances do século XVII. Para a autora:

as heroínas eram convincentes porque a sua busca de autonomia nunca podia ser plenamente bem-sucedida. As mulheres tinham poucos direitos legais sem os pais ou maridos. Os leitores achavam a busca de independência da heroína especialmente comovente porque logo compreendiam as restrições que essa mulher inevitavelmente enfrentava. [...] Os leitores que

sentiam empatia pelas heroínas aprendiam que todas as pessoas — até as mulheres — aspiravam a uma maior autonomia, e experimentavam imaginativamente o esforço psicológico que a luta acarretava. (HUNT, 2009, p. 59-60)

Pode se conjecturar se havia em Machado a intenção de, dissimuladamente, como é de costume, aludir a uma sensibilização do leitor quanto às vontades e condições de emancipação não apenas dos sujeitos femininos da sociedade brasileira de meados do século XIX. Mas fato é que, em sua dissimulação, revela muito mais que uma intenção emancipatória frustrada; ele demonstra os mecanismos de seu entrave e seu fracasso em evitar o impulso emancipatório que nunca deixou de irromper das mais variadas formas (vale lembrar o historiador Joel Rufino, para quem “a história da escravidão é, antes de tudo, a história da luta contra a escravidão”²).

“VIRGINIUS”

Em “*Virginus*”, o narrador é um advogado que rememora a história de quando foi “convidado a ir tomar conta de um processo” cujo objeto era digno de seus talentos e habilitações. A particularização dos talentos e habilitações do advogado — além de outros elementos da narrativa, como sua expectativa em encontrar uma história digna de romance e sua empatia pelo condenado — sugere que as personagens dizem respeito a um advogado de ideias abolicionistas e um réu de origem afrodescendente, já que poucos advogados se prestavam a tais defesas.

Machado nos conta, então, a história de Julião, “homem trigueiro”, agregado na fazenda do Velho Pio, conhecido como Pai de Todos. Era o senhor de escravos ideal, “a justiça e a caridade fundidas em uma só pessoa”; em sua fazenda, era “indiferente viver livre ou escravo”. Julião tinha na vida apenas a filha Elisa, “a mulatinha mais formosa daquelas dez léguas em redor”; e todos seus esforços tinham por objetivo consolidar um “pecúlio” para a filha, a fim de deixá-la amparada na ocasião de sua morte.

Carlos, o senhor moço da fazenda, retorna à propriedade depois de concluir seus estudos e começa a fazer visitas à Elisa. Os dois se criaram juntos quando criança, mas a reaproximação a perturba.

Julião notou que sua filha parecia triste. Reparou, e viu-lhe os olhos vermelhos de lágrimas. Perguntou o que era. Elisa respondeu que lhe doía a cabeça; mas durante o jantar, que foi silencioso, Julião observou que sua filha enxugava furtivamente algumas lágrimas. Nada disse; mas, terminado o jantar, chamou-a para junto de si, e com palavras brandas e amigas exigiu-lhe que dissesse o que tinha.

Depois de muita relutância, Elisa falou:

— Meu pai, o que eu tenho é simples. O Sr. Carlos, em quem comecei a notar mais amizade que ao princípio, declarou-me hoje que gostava de mim, que eu devia ser dele. [...] Declarei-lhe que não pensasse cousas tais. Insistiu; repeli-o... Então tomando um ar carrancudo, saiu, dizendo-me: — Hás de ser minha! (MACHADO, 1994b, n.p)

Elisa compreende o perigo que corre, o pai também: “Julião estava atônito. [...] Via o abismo a cuja borda estava, e não sabia como escapar-lhe”. Ele vai até Carlos e roga para que deixe sua filha em paz. O moço lhe dá sua palavra. Mas quanto custa a palavra de quem não sofre consequências?

Dias depois, Julião está voltando da casa grande quando dispara a ouvir gritos de socorro vindos de sua casa. Encontra Elisa nos braços de Carlos, lutando para se libertar. Arranca-lhe a filha dos braços e só não ataca o senhor-moço porque é impedido pelos capangas que o acompanham. Amarrado a uma cadeira, Julião é deixado com Elisa e um vigia enquanto Carlos sai em direção à polícia, onde pretende denunciar Julião por tê-lo atacado. A denúncia lhe valeria uma pena capital.

Mal vigiados por apenas um capanga, Elisa e o pai confabulam uma solução desesperada:

² SANTOS, Joel Rufino dos. *História Nova do Brasil. Abolição; República; Florianismo*. São Paulo: Brasiliense, 1964.

Uma chuva de lágrimas rebentou dos olhos de Elisa. Doía-lhe na alma ver seu pai atado daquele modo. Não era já o perigo a que escapara o que a comovia; era não poder abraçar seu pai livre e feliz. E por que estaria atado? Que intentava Carlos fazer? Matá-lo? Estas lúgubres e aterradoras ideias passaram rapidamente pela cabeça de Elisa. Entre lágrimas comunicou-as a Julião.

Este, calmo, frio, impávido, tranquilizou o espírito de sua filha, dizendo-lhe que Carlos poderia ser tudo, menos um assassino.

Seguiram-se alguns minutos de angustiosa espera. Julião olhava para sua filha e parecia refletir. Depois de algum tempo, disse:

—Elisa, tens realmente a tua desonra por uma grande desgraça?

—Oh! meu pai! exclamou ela.

—Responde: se te faltasse a pureza que recebeste do céu, considerar-te-ias a mais infeliz de todas as mulheres?

—Sim, sim, meu pai!

(MACHADO, 1994b, n.p)

O pai então chama a filha para perto e, abraçados, ele crava, no peito da filha, uma faca de caça deixada por Carlos. Julião foi condenado a dez anos de prisão. A pena foi atenuada pelas circunstâncias do crime, sentido e compreendido por todos quase com admiração. Até mesmo pelo Velho Pio, que chora todo ano a morte de Elisa junto a Julião.

A trágica cena da morte de Elisa é carregada de subentendidos. Ela evidencia, por um lado, a violência paterna, que prefere a morte à desonra. Mas não é apenas da desonra que Julião previne a filha. Carlos tomaria Elisa (aquela altura já era inevitável), e Julião seria preso. A pequena liberdade de que gozava a família de agregados já se provara assustadoramente débil. O destino de Elisa era o concubinato, e nada mais. Porém, redimensionando a leitura e enquadrando em primeiro plano as ações de Elisa — mais sugeridas que narradas, mas ainda assim presentes —, a cena também revela sua radical insubmissão ao destino que se avulta. A moça parece preferir a morte a ser tomada por Carlos. E, se não é ela quem o sugere ao pai, há ao menos uma aceitação grata pelo destino alternativo que o pai lhe possibilita.

“MARIANA”

Em “Mariana” (1871), Machado tematiza a relação entre uma escrava doméstica e seu senhor-moço, por quem ela se apaixona. Na condição de cria da casa, Mariana fora criada pela família branca com muitos afagos e uma consideração pela qual ficava profundamente obrigada a “pagar com muito reconhecimento”. Dona de uma “inteligência natural”, Mariana fora quase tão bem educada quanto as sinhás que servia. Ela tinha a “inteligência da sua situação” e conhecia os limites que lhe eram impostos. Na narração de Coutinho, que relata a história da escrava que o amou, Mariana era uma “escrava quase senhora” de “talhe esbelto e elegante, colo voluptuoso, pé pequeno e mãos de senhora”.

Mariana se apaixona por seu senhor-moço, Coutinho, que está de núpcias marcadas com a prima Amélia. O casal foi unido pela própria Mariana, em um curioso deslocamento de seu desejo: oferta seu objeto de desejo ao sujeito que, diferente dela, pode tê-lo, buscando, talvez, realizar-se por projeção.

Acometida pela “doença do amor”, Mariana passa a agir com estranheza. Desconfiados, Coutinho e a irmã debatem sobre quem será o escolhido da escrava: “o copeiro ou o cocheiro?”, pergunta Coutinho.

— Tanto não sei eu; mas seja quem for, será alguém que lhe inspirasse amor; é quanto basta para que se mereçam um ao outro.

— Filosofia humanitária!

— Filosofia de mulher, respondeu Josefa com um ar tão sério que me impôs silêncio.

(MACHADO, 1994a, n.p.)

Ambos se surpreendem quando descobrem se tratar do próprio Coutinho. “Atrever-se-ia? — Pois parece que se atreveu”. Algo de inteiramente novo sobre a escrava parece se revelar para os

irmãos, sobretudo para Coutinho, que duvida do sentimento, mas passa a ter outros olhos para Mariana.

A moça, por sua vez, duela com seu sentimento. Ela tem, como Coutinho narrará, “a inteligência de sua situação” e sabe traçar os limites de sua liberdade. Não pode sentar-se à mesa da família e também não pode desejar nada para além de sua muito circunscrita condição. Mariana adocece, mas Coutinho pede para que viva; e ela então se recupera apenas para fugir. Busca Coutinho nas portas da casa de sua noiva e narra a ele seu sofrimento e seu amor. Ele a faz retornar para casa.

Mariana começou a chorar. Tive pena dela.

— Tranquiliza-te, Mariana, disse-lhe; eu intercederei por ti. Mamãe não te fará mal.

— Que importa que faça? Eu estou disposta a tudo... Ninguém tem que ver com as minhas desgraças... Estou pronta; podemos ir.

— Saibamos outra coisa, disse eu, alguém te seduziu para fugir?

Esta pergunta era astuciosa; eu desejava apenas desviar do espírito da rapariga qualquer suspeita de que eu soubesse dos seus amores por mim. Foi desastrada a astúcia. O único efeito da pergunta foi indigná-la.

— Se alguém me seduziu?, perguntou ela; não, ninguém; fugi porque eu o amo, e não posso ser amada, eu sou uma infeliz escrava. Aqui está por que eu fugi. Podemos ir; já disse tudo. Estou pronta a carregar com as conseqüências disto.

(MACHADO, 1994a, n.p)

Na iminência do casamento de Coutinho, Mariana foge novamente. Dessa vez a reação da família é mais grave:

Este segundo ato de rebeldia da mulatinha produziu a mais furiosa impressão em todos. Da primeira vez houve alguma mágoa e saudade de mistura com a indignação. Desta vez houve indignação apenas. Que sentimento devia inspirar a todos a insistência dessa rapariga em fugir de uma casa onde era tratada como filha? (MACHADO, 1994a, n.p)

Mas, dessa vez, Mariana tem um plano. É Coutinho quem sugere: “Eu suspeitava que desta vez ela tivesse cometido suicídio”. Ele vai encontrá-la em uma pensão na antiga Rua dos Latoeiros (seu nome deriva da quantidade de oficinas de fundição de metal que ali se encontravam, delas, se supõem, Mariana pode ter adquirido o veneno que usaria para concluir seu plano).

Mariana abriu a porta e eu apareci. Deu um grito estridente e lançou-se-me nos braços. Repeli aquela demonstração com toda a brandura que a situação exigia.

— Não venho aqui para receber-te abraços, disse eu; venho pela segunda vez buscar-te para casa, donde pela segunda vez fugiste.

A palavra fugiste escapou-me dos lábios; todavia, não lhe dei importância senão quando vi a impressão que ela produziu em Mariana. Confesso que deveria ter alguma caridade mais; mas eu queria conciliar os meus sentimentos com os meus deveres, e não fazer com que a mulher não se esquecesse de que era escrava.

(MACHADO, 1994a, n.p)

Coutinho ainda tenta evitar o suicídio da moça, mas, em um momento de distração, ela ingere o conteúdo de um frasco de vidro. Até que o veneno faça efeito e Mariana morra, chega o inspetor e, em seguida, o médico. Mas já não há o que se fazer.

A narração de Coutinho (o texto faz um jogo narrativo de *mise en abyme*: quem abre o texto é Macedo, que logo cede a narração para Coutinho que, por sua vez, conta a história de Mariana) mimetiza a típica ignorância senhorial: ao mesmo tempo em que supõe uma igualdade humanista entre senhor e escravo, não reconhece reconhece este como sujeito capaz de atos provindos de sua vontade; mas Mariana os tem e realiza: primeiro no momento em que, desviando-se das normas estabelecidas, apaixonou-se pelo senhor-moço. O desejo desencadeia as demais ações: manifestação do desejo, fuga e suicídio.

“SABINA”

O poema narrativo “Sabina” reproduz, até certo ponto, a mesma dinâmica do enredo de “Mariana”, revelando também outros aspectos:

Sabina era mucama da fazenda;
Vinte anos tinha; e na província toda
Não havia mestiça mais à moda,
Com suas roupas de cambraia e renda.

Cativa, não entrava na senzala,
Nem tinha mãos para trabalho rude;
Desbrochava-lhe a sua juventude
Entre carinhos e afeições de sala.

Era cria da casa. A sinhá-moça,
Que com ela brincou sendo menina,
Sobre todas amava esta Sabina,
Com esse ingênuo e puro amor da roça.

(MACHADO, 1994c, n.p.)

Os modos de dama e a beleza da moça a tornam desejada pelo feitor, pelo hóspede e pelo senhor. Ela, porém, só tem olhos para um: seu senhor-moço. Certo dia, ele sai para caçar e acaba com uma presa inusitada: é Sabina. Ao encontrá-la banhando-se, sem encontrar resistência, toma-a para si:

Rompe Otávio o espaço
Que os divide; e de pé, na fina areia,
Que o mole rio lambe, ereto e firme,
Todo se lhe descobre. Um grito apenas
Um só grito, mas único, lhe rompe
Do coração; terror, vergonha... e acaso
Prazer, prazer misterioso e vivo
De cativa que amou silenciosa,
E que ama e vê o objeto de seus sonhos,
Ali com ela, a suspirar por ela.

(MACHADO, 1994c, n.p.)

Otávio, o senhor-moço, volta aos estudos e deixa Sabina, que na sua partida deixa escorrer uma lágrima e um sorriso de mãe; nesse momento, já carrega um filho no ventre. Sabina, que antes era objeto de inveja e cobiça dos demais escravos por seu *status* supostamente elevado de cria da casa e merecedora de afetos e presentes, agora, de volta ao cativeiro oficial, é alvo da gozação dos demais escravos.

Otávio não volta para Sabina; retorna para apresentar a noiva e receber a benção do pai. No casamento de seu amado, a escrava foge, pretende se matar: “Morrerá comigo. / O fruto de meu seio; a luz da terra / Seus olhos não verão; nem ar da vida / Há de aspirar...”. Entretanto, no momento do ato, hesita. “[V]ence o instinto de mãe”. O sangue que carrega é livre, ainda que palpite em seio cativo.

A PERFORMANCE FINAL

Uma vez superada a lente distorcida da cultura senhorial e paternalista através da qual o narrador organiza os eventos e as relações sociais, sempre de modo a convir com suas vontades, isto é, as vontades invioláveis do senhor proprietário, a partir das quais os trabalhadores e os subordinados só podem se posicionar como dependentes (CHALOUB, 2003); revela-se, no próprio substrato narrativo, na trajetória, as ações e vontades das personagens femininas que protagonizam as tramas.

Concebemos, então, outra perspectiva desses sujeitos: uma que carrega seus atos de certa rebeldia antes obscurecida. Mas por que essa manifestação tão perversa e extrema de insubmissão pelo suicídio?

As três personagens compartilham uma experiência de liberdade que tem como resultado a duplicação do cativo. Elisa, Mariana e Sabina ocupam posições diferenciadas na hierarquia da escravidão. A primeira é uma afrodescendente filha de homem livre, e as outras duas são crias da casa — habitam a casa grande e não a senzala. Essa ascensão, no entanto, é concedida pelos senhores que as tornam, neste movimento, cativas de seus favores.

A violência a que estão submetidas se articula de forma diferenciada e intensificada por dois fatores que destaco: o primeiro é a condição de isolamento a que são submetidas. Pertencendo à casa grande, Mariana e Sabina são privadas das relações familiares que manteriam no seu local de origem, a senzala. Já Elisa vive totalmente isolada; tem apenas ao seu pai e uma parenta distante. O que resta de vida privada para esses sujeitos? Segundo fator: essas personagens ocupam esse entrelugar social a partir do qual percebem-se a si próprias e suas limitações. A experiência da autorreflexividade faz com que entendam a si mesmas e os apagamentos a que estão constantemente submetidas.

Grada Kilomba, em **Memórias da plantação** (2019), propõe uma análise de relatos de suicídio que reúne em seu livro a partir da associação entre isolamento e racismo. Para a autora:

o suicídio pode também emergir como um ato de tornar-se sujeito. Decidir não mais viver sob as condições do senhor branco é uma performance final, na qual o sujeito negro reivindica sua subjetividade. No contexto da escravização, comunidades negras eram punidas coletivamente toda vez que uma/um de suas ou seus integrantes tentava ou cometia suicídio. Essa realidade brutal enfatiza a função subversiva do suicídio dentro da dinâmica da opressão racial. A punição à comunidade escravizada revela, certamente, o interesse dos senhores brancos em não perder “propriedades”, mas, acima de tudo, revela um interesse em impedir que as/os escravizadas/os africanas/os se tornem sujeitos. (KILOMBA, 2019, p. 189)

Um dos casos analisados pela autora é o de Margaret Garner, ficcionalizada pelo romance **Amada**, de Toni Morrison. A escrava, depois de ser capturada em uma tentativa de fuga, tenta tirar a própria vida e a de suas quatro crianças. Segundo Kilomba (2019, p. 189), “seu planejado suicídio e infanticídio era uma forma de proteger a si mesma e a suas crianças de um sistema de escravização que as desumanizava e as removia do reino da identidade individual”. Em sua interpretação, a autora associa o suicídio a uma “performance da autonomia”, pois apenas um sujeito completo, reconhecido como tal, pode determinar sobre sua existência.

O suicídio, nessa linha interpretativa, torna-se um ato disruptivo de não conformidade desses sujeitos escravizados com o poder que os submete. O sujeito — para Butler, sempre pós-discursivo — é constituído na tensão entre sujeição e resistência, o que ela chama de “ambivalência fundadora”. Ele é formado por determinadas condições e precisa voltar-se contra elas para surgir. É um devir contínuo, e sempre haverá resistência à sujeição absoluta. Nesse movimento, surge a possibilidade de agência e de ressignificação, ou seja, de produzir novos efeitos na norma. Acontece que esse ato performativo final não ressignifica, já que se configura como a interrupção total de qualquer possibilidade de manutenção de vida. Isso me leva, por fim, a me confrontar com um paradoxo crítico: há agência e resistência, mas o contexto do qual irrompem é tão extremo que elas são um fim em si mesmas — tal era a condição de solidão e precariedade das personagens. Não por acaso, Sabina é a única capaz de rejeitar o impulso da resistência suicida. Não são apenas os instintos maternos que a previnem de levar consigo para a morte o filho que carrega no ventre; é a liberdade dele (graças à *Lei do Ventre Livre*, de 1871). Seu fruto é livre, ainda que ela seja cativa. E é nessa humilde aliança com o filho que reside a alternativa que a salva.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. **Mariana (1871)**. Texto-fonte: *Obra Completa*, Machado de Assis, vol. II, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a. n.p. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000267.pdf>>.

ASSIS, Machado. **Virginius (1864)**. Edição de Referência: Obra Completa, de Machado de Assis, vol. II, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994b. n.p. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000194.pdf>>.

ASSIS, Machado. **Americanas**. Texto-fonte: Obra Completa, Machado de Assis, vol. II, Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1994c, n.p. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/52-americanas>>.

BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder**: Teorias da sujeição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do sexo. *In*: LOURO, Guacira Lopes. (org.). **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000, p. 151-168.

CHALOUB, Sidney. **Machado de Assis historiador**. Cia das Letras. 2003. Ebook

HALL, Stuart. **Identidade cultural e diáspora**. *In*: Revista do Patrimônio Histórico Histórico e Artístico Nacional. nº74 - Cidadania, 1996, p. 68-77.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

SLENES, Robert W. **Na senzala, uma flor**: esperanças e recordações na formação da família escrava. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

ELVIRA VIGNA E A DIFFÉRANCE DE JACQUES DERRIDA

*Elvira Vigna and the différance of
Jacques Derrida*

Karen Garbo¹

Abstract: *Thinking about the spatial implications of narrative changes for contemporary literature, we start from the deconstructionist concepts elaborated by Jacques Derrida for application in the work of Elvira Vigna. As it raises several questions through its literary text, namely, the place of feminine writing and Latin American writing in the circuit of cultural production, the text as a material and metaphorical space, the reflections of this article will also go through the notions of center and periphery, and how these notions still guide the production and distribution of literature in Brazil and worldwide. The analysis will be of three novels by Elvira Vigna: **Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas** (2016), **Nada a dizer** (2010) and **Deixei ele lá e vim** (2006). Bringing the contributions of the French theorist to Vigna's work also provokes reflections on the possibility of the literary text being a unique locus of enunciation, thus bringing the literature (and the written text) to a particular level of the communicative act. For this, the proposal is allied mainly to Derrida's concept of *différance*. This concept, which shows a difference that can only be seen in the written text, talks with Vigna's literary and artistic work, which reveals in his palimpsest text the awareness of a discourse's own fading, whose act of writing is a struggle, in the sense of connections and permanences. The communication proposal is part of the research developed in the master's degree, and in the uses of literary criticism as a response to a political moment of reconfiguration of discourses and narratives. The end of temporality in historical discourse, a phenomenon perceived by Reinhart Koselleck since the 1980s, thus shows its consequences for literary practice, which goes through irreversible changes in the face of these new reconfigurations.*

Keywords: *Elvira Vigna; Jacques Derrida; différance; literature; space.*

Resumo: Ao pensar sobre as implicações espaciais das mudanças da narrativa para a literatura contemporânea, parte-se dos conceitos desconstrucionistas elaborados por Jacques Derrida para aplicação na obra da escritora carioca Elvira Vigna. Por acionar diversas indagações através de seu texto literário, quais sejam, o lugar da escrita feminina e da escrita latino-americana no circuito de produção cultural, o texto como espaço material e metafórico, as reflexões deste artigo passarão também pelas noções de centro e periferia, e como estas noções ainda pautam a produção e distribuição da literatura no Brasil e no mundo. A análise será feita em três romances de Elvira Vigna: **Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas** (2016), **Nada a dizer** (2010) e **Deixei ele lá e vim** (2006). Ao trazer as contribuições do teórico francês para a obra de Vigna, provocam-se também reflexões sobre a possibilidade de o texto literário ser um locus único de enunciação, trazendo assim a literatura (e o texto escrito) para um patamar particular do ato comunicativo. Para isso, a proposta se alia principalmente ao conceito de *différance* de Derrida. Este conceito, que dá as mostras de uma diferença que só se percebe no texto escrito, conversa com o fazer literário e artístico de Vigna, que revela no seu texto palimpsesto a consciência de um esvanecimento próprio do discurso, cujo ato de escrita é uma luta no sentido de conexões e permanências. A proposta de comunicação é parte da pesquisa desenvolvida no mestrado, e nos usos da crítica literária como resposta a um momento político de reconfiguração dos discursos e narrativas. O fim da temporalidade no discurso histórico,

¹ Graduada em história, UFRGS. Mestranda em Letras, UFRGS. E-mail: <garbo.k@hotmail.com>.

fenômeno percebido por Reinhart Koselleck desde os anos oitenta, mostra assim as suas consequências para a prática literária, que passa por alterações irreversíveis frente a essas novas reconfigurações.

Palavras-chave: Elvira Vigna; Jacques Derrida; *différance*; literatura; espaço.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, vou abordar um dos conceitos chave do pensador Jacques Derrida, a *différance*, na obra da escritora, tradutora e artista plástica Elvira Vigna (1947–2017). Esse conceito, que traz o texto escrito para uma dimensão inédita em relação à retórica, desloca a interpretação tradicional, metafísica, do ato escrito, e sobretudo do ato literário. Essa análise está sendo realizada na minha dissertação, onde escolhi três obras de Vigna para a pesquisa. A escritora nos deixou dez romances, além de sua contribuição como autora de livros infantis. Mas antes de entrar na aplicação desse conceito quero fazer uma preparação contextual. Na obra de Deleuze e Guattari, **O anti-Édipo**, a ideia de um corpo sem órgãos serviu à noção de um esquizofrênico ideal, protótipo de uma liberdade além das estruturas do tempo que significaria a potência de uma existência que, na falta de melhores palavras, poderíamos chamar de transcendental. Os autores já postulavam noções sobre um grande corpo capitalista, um corpo capaz de sugar o fluxo de outros.

Eis por que o capitalismo e seu corte não se definem simplesmente por fluxos descodificados, mas pela decodificação generalizada dos fluxos, pela nova desterritorialização maciça e pela conjunção de fluxos desterritorializados. É a singularidade desta conjunção que fez a universalidade do capitalismo. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 298)

Essa fragmentação serve a um fluxo superior, que realoca as narrativas individuais a seu serviço e lucro, delegando aos membros dependentes a suposta criação de uma narrativa individual, quando na verdade essa individualidade só pode existir em perfeita submissão ao resto do corpo. Os romances já espelharam esse processo de alienação coletiva e, conforme Adorno “a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros” (ADORNO, 2003, p.58). Para que esse corpo se sustente, para que não colapse sua estrutura paradoxal, é necessária uma atualização constante de suas engrenagens, talvez dando assim oportunidade de observação do fenômeno de um presente eternamente reprogramado, num mundo que

só pode estar presente porque ele se “atualiza” como que automaticamente. Como se fosse da natureza das coisas essa manutenção quase mágica de sua presença. Naturalmente, essa forma de temporalização terá uma importância especial quando formos pensar o que estamos chamando de “atualismo”. (ARAÚJO; PEREIRA, 2016, p. 283)

Essa atualização do tempo é competitiva. Ela aciona lugares e comportamentos agressivos a respeito da relação do próprio tempo com os tempos alheios. Uma vez que o sistema neoliberal nos reduziu a indivíduos isolados, retirando cada vez mais nossa dimensão coletiva, também o tempo moderno foi fragmentado em bilhões de minúsculos tempos fraccionados. Na lógica da indústria cultural de Adorno, a fração é similar a do objeto: “cada produto apresenta-se como individual; a individualidade mesma contribui para o fortalecimento da ideologia, na medida em que se desperta a ilusão de que o que é coisificado e mediatizado é um refúgio de imediatismo e de vida” (ADORNO, 1987, p. 289). Essa inabilidade comunicativa também já foi delimitada por Walter Benjamin desde o fim da primeira guerra, em que a aceleração industrial criou um ambiente que o autor denunciou como o de fim da narrativa, e possivelmente, também do romance, ambos substituídos pela informação. (BENJAMIN, 1987, p. 202). Por isso é importante pensar que papel cumprem as histórias literárias num cenário de agudização dessa aceleração.

A existência do capitalismo necessita desse corpo unívoco, e para que possa abarcar o seu próprio todo, precisou eliminar os corpos anteriores, quais sejam, as narrativas históricas que a

antecederam. Também, como condição de sua existência, precisa devorar o futuro. Para François Hartog, o futurismo do regime moderno de historicidade foi substituído por um futuro comprimido que é cada vez mais devorado pelo presente – hipertrofiado, que invade o horizonte, em uma sociedade de consumo, de imediata obsolescência de coisas e indivíduos, produzindo, consumindo, palavras e imagens (HARTOG, 1997, p. 13).

Dada sua dimensão futurista, o conceito moderno de história já não funciona mais para captar o futuro das sociedades e orientar os homens no presente. Em outras palavras, a História e a historiografia (processo e disciplina) perderam sua eficácia frente a um futuro catastrófico e ameaçador. Um futuro que já não é aberto indefinidamente, mas cada vez mais constrangido, senão fechado. (ARAUJO; PEREIRA, op. cit, p. 277)

Diante desse cenário do fim da temporalidade, o espaço emerge como uma outra interpretação narrativa. A partir daí, é possível cogitar algumas saídas. Demarcações aproximativas entre atravessamentos espaciais e a demarcação da diferença. Relações entre escrita e nacionalidade, corpos, substituição do horizonte de expectativa por horizonte espacial. E potência da *différance* através da desterritorialização.

A história, tradicionalmente caracterizada por trabalhar com o distanciamento no tempo, tende a aproximar-se cada vez mais da antropologia, tradicionalmente caracterizada por trabalhar com o distanciamento no espaço. A perda de nitidez das fronteiras entre história e antropologia, decorrente de uma visão da história que valoriza as dimensões mais estáveis das sociedades, os comportamentos menos voluntários e que considera que o passado não é mais o que explica o presente, mas este que comanda uma ou várias leituras do passado, é sintomática da mudança ocorrida na maneira de se pensar a relação entre passado e presente. (FIGUEIREDO, 2009, p. 135)

Com a percepção espacial eleita como nova narrativa, o exercício de demarcações é inevitável, e uma de suas demarcações mais essenciais é o corpo. Pelos estudos feministas, o corpo tem sido pensado como espaço de narrativas, disputas e resistências. Portanto, é interessante perceber em como a emergência dos estudos do corpo feminino se relacionam com o evento histórico do colapso do tempo. E a busca deve ser por entender como o espaço do corpo se revela no espaço da literatura, pois,

O espaço da literatura não é somente o de uma ficção instituída, mas também o de uma instituição fictícia, a qual, em princípio, permite dizer tudo. Dizer tudo é, sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando; mas dizer tudo é também transpor (*franchir*) os interditos. É liberar-se (*s'affranchir*) - em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei. Desse modo, ela permite pensar a essência da lei na experiência do “tudo por dizer”. É uma instituição que tende a extrapolar (*déborder*) a instituição. (DERRIDA, 2014, p. 22)

Se a *différance* se serve em termos de linguagem, sua aplicação também pode ser estendida aos fenômenos sociais. O movimento duplo de pensar na periferia para além de sua relação com o centro e ao mesmo tempo entendendo a intrínseca relação entre ambas as categorias. Há potência no uso da *différance* na literatura porque esta permite uma enunciação própria, não relacional. Um questionamento válido é o papel das literaturas de periferia como resposta aos novos fenômenos sociais e históricos nos últimos vinte anos. Naturalmente, toda periferia se define em relação a um centro, a periferia de uma categoria pode ser o centro de outra. No entanto, não se pode negar que a pluralidade de vozes emergentes está em contrapeso com a categoria do homem branco europeu, categoria central por excelência, cujos atos enunciativos pautaram a produção cultural e política de toda a civilização ocidental. É nessa perspectiva que a periferia ganha uma potência única, especialmente a artística. Pois a arte tem como particularidade a capacidade de gerar estados de identificação e partilha, mesmo entre seres de categorias absolutamente opostas. Se a obra de escritoras pode gerar um espaço de enunciação única, é esse. Desde a sua invenção, a literatura é um instrumento de poder. Ao poder está submetida e engajada, e foi utilizada como aparato de

legitimação dos agentes de dominação. Dentro dessa lógica, o simples ato de escrever vindo de uma mulher pode ser um ato subversivo. Pode, porque esse é um jogo complexo, em que não recai sobre o autor toda a característica do texto. Mais do que quem escreve o texto, trata-se sobre o que é escrito por ele, como o texto literário desestabiliza essas estruturas de dominação e subverte a sua própria estrutura fundadora.

ROMANCES DE VIGNA, ESPAÇOS LITERÁRIOS

Os romances de Vigna são difíceis de classificar, de resumir em fatos. Não é raro que seus personagens não tenham nome e tampouco biografia, e o que lhes acontece são frequentemente eventos subjetivos, internalizados. As histórias contadas são oferecidas ao leitor como um vislumbre, como uma conversa em que aquele que conta mais esconde do que revela.

Nada a dizer, lançado em 2010, aborda o ponto de vista de uma mulher traída, que narra em tom memorialístico sua juventude ao lado do marido, e amarga o adultério que sofreu tendo em vista não apenas sua condição de mulher, mas também a sua condição de mulher madura. Sobressai a sensação de solidão e abandono, a mágoa refletida em cada linha, o tempo rememorado dolorosamente. As reflexões de Vigna a respeito do corpo feminino envelhecido são valiosas, por nos oferecerem pontos de análise a respeito desses deslocamentos sofridos no corpo:

Não existente, me multiplicava por mil, milhões. Em cada uma dessas histórias em que eu estava, estava também um pedaço da minha dor – e da minha acusação. Eu colava em mim, ou melhor, na minha casca vazia, essas dores e essas acusações [...] buscava, em pequenos detalhes [...], um eu que escapasse, que renascesse desse nada genérico em que eu morria. (VIGNA, 2010, p. 107)

Deixei ele lá e vim, de 2006, aborda a perspectiva de uma narradora possivelmente transexual chamada Shirley Marlone, já que o texto nunca afirma isso categoricamente, embora ofereça fortes sugestões, que narra a investigação policial em torno da morte de uma personagem secundária. A narradora é considerada suspeita por ter sido uma das últimas a ter estado com a vítima. Seu ponto de vista é duvidoso, numa história em que nada oferece certezas. A respeito da trama policial e a respeito da história da vítima, ficamos com a impressão de transitoriedade, de deslocamentos, como sugere o título.

Ao construir realidades por meio da escrita, o romance põe em discussão, portanto, a noção limitada de uma realidade absoluta, inquestionável e única, pois são infinitas as possibilidades de fabulação na narrativa. É dentro dessa perspectiva de abertura à multiplicidade que o romance constrói caminhos de leitura para se questionar o sistema classificatório hegemônico das categorias de gênero e repensar, assim, a identidade no contexto das relações assimétricas de gênero. (NEVES; ZOLIN, 2014, p.128)

É frequente na literatura de Vigna o elemento policial, o pastiche da investigação, que se, a princípio parece envolver a natureza dos crimes, logo revela que a investigação é de outra natureza, uma investigação da própria memória, do lugar no mundo dos personagens. Shirley empreende essa busca através da história que conta, que revela não ser digna de confiança para o leitor, e nem dela própria, pois o que importa aqui não é o tom de veracidade do narrador, mas a significação, “que comprova a existência de uma materialidade residual ao processo de materialização dos corpos. É a operação de delimitação que qualifica os ‘corpos que importam’ e aqueles que são excluídos da significação, opacos a representação” (MIRANDA, 2011, p.50).

Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas (2016), narra o ponto de vista de uma mulher a respeito da vida de João, que lhe conta de suas diversas relações com prostitutas. Ao longo da narrativa, a busca constante de João por algo que ele desconhece, reverbera nas buscas que a narradora também empreende, atrás de seus pontos fixos, de sua história, da linguagem enquanto eterna incompletude. “Um recado que chega, uma bobagem dessas. Não era para ser nada. As garotas, um ruído de fundo na vida de João. Ia apagar o recadinho naquele dia mesmo, ou no outro. As garotas, também, apagadas, ou quase. Passadas por cima, outras coisas por cima. Ruídos de fundo, traços que

ficam e que são só isso, traços” (VIGNA, 2016, p.146). Volta aqui esse alinhamento de Vigna com a natureza fugaz dos discursos, no uso de um conceito caro à Derrida. Esse traço é aquilo que mostra a impossibilidade de uma repetição na linguagem da *différance*.

Em acordo com a dimensão espacial como emergência narrativa, e pensando nos romances escolhidos como símbolos do uso do corpo, **Deixei ele lá e vim** constrói a espacialidade do corpo uma mulher transexual pobre, **Nada a dizer**, as agruras e a sexualidade de um corpo feminino envelhecido, e **Como se estivéssemos em um palimpsesto de putas**, a relação de corpos que nunca de fato se encontram, que sempre buscam no outro uma explicação para si mesmos. Todas essas possibilidades tão próximas do real e tão imiscuídas nele, mostrando que “a literatura absorve, sedimenta e molda estruturas de referencialidade que remetem a modos de pensar e a padrões de comportamentos que, de uma maneira ou outra, responde às sobredeterminações histórico-sociais dos diferentes contextos geoculturais em que é produzida” (SCHMIDT, 2012, p. 7). As três obras falam da perspectiva da mulher, e da mulher incompleta, que maneja o discurso e que deixa clara a sua posição de influenciadora na narração, ou, para pensar nos termos derridianos, manejadora do significante. Embora a comunicação sempre fale dessa incompletude, dessa “cena”, a rota que suas personagens fazem é a da busca por uma solução, por um sentido que dê razão ao caos com que se defrontam: “Então saiba: minha história tem falhas, buracos. E pior: vou preenchê-los” (VIGNA, 2006, p.10).

Por isso, é possível pensar também o texto de Vigna dentro da perspectiva do *Double Bind* de Derrida. Para o autor, essa potência da linguagem se revela no momento do encontro do texto com o leitor, em que o “*Double bind* seria uma situação psicológica difícil em que o indivíduo recebe de uma única fonte mensagens conflitantes entre si, não permitindo a formulação de uma resposta apropriada; em sentido amplo, trata-se de um *dilema*” (NASCIMENTO, 1999, p. 98).

Elvira Vigna mostra ser perfeitamente ciente dessa tentativa fugaz, fadada ao fracasso nos termos de uma visão logocêntrica, mas por isso mesmo potente numa perspectiva derridiana. Os livros, desse modo, conversam sobre uma possibilidade fora do discurso metafísico, fora da busca de uma verdade.

Sobre o que falam os livros. Mentem. Dizem que são uma coisa, e dependendo de como se lê, de quem lê, são outra. João também, uma espécie de livro, ele próprio. Vou vendo os livros, enquanto João fala. A luz vai diminuindo, o uísque não faz mais diferença e o cheiro da maconha já sai de livros e paredes e não mais do cigarro de João. Passa a ser o cheiro normal do escritório. Passa a ser, esse cheiro, esse ar, tanto quanto as alucinações minhas e dele, o que há de mais concreto a nos unir. (VIGNA, 2016, p. 33)

A obra de Vigna dá mostras dessa pulverização das fronteiras, dessa característica quase etérea que ronda os personagens. A ideia dialoga com a formulação de Stuart Hall, em que o autor nos fala sobre o sujeito pós-moderno, dotado de uma identidade móvel, “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2011, p.13). Em entrevista, Vigna fala sobre esse processo aliado a uma prática literária corrente de expor a feitura do texto, de deixar clara essa matéria cambiante e multifacetada que acontece no espaço da leitura, pensando nas personagens que são francas ao mesmo tempo em que denunciam o engodo da seletividade narrativa:

Eu noto que me repito no sentido de que sempre conto uma história em que uma história é contada. Não é bem uma metalinguagem. É apenas uma exposição do processo de como uma história é criada, suas hesitações, falhas [...]. Outro desses procedimentos bem característicos do contemporâneo, e que também está presente nos meus romances, é uma ausência de fim determinístico para a ação e os personagens. Há uma abertura para o leitor “formar” a história. Ou uma possibilidade de história. E aí está uma relação humana, de mim com o leitor, meu sócio. (VIGNA *apud* NOTAGIACORMO, 2013, p. 258)

A narrativa policial tem uma dupla marcação. Ícone pop e de domínio masculino, tem nessas duas marcas parte essencial de sua constituição. Pois bem, o que Vigna faz é se utilizar desse meio, costurando por dentro do texto e de maneira muito sutil, uma outra narrativa, que se utiliza dos clichês

do gênero para destruir as noções sólidas de personagens inabaláveis, a noção opositiva de mocinho e vilão, bom ou mau. Se a estrutura é a da investigação policial, o foco no entanto não está na solução dos crimes, mas sim na morte que ronda as narradoras, que são sempre mulheres, quase sempre suspeitas de assassinar as vítimas, e também sempre reticentes em afirmar ou negar esses assassinatos. Nos textos de Vigna, o homem está sempre presente, mas através da narrativa dessas mulheres, sempre narradoras dúbias, errantes, desinteressadas num discurso limpo e objetivo. As narradoras de Vigna não tem interesse pela comunicação. São falas que tecem para si mesmas, para um diário inexistente, para um leitor distante. E por isso é constante na prosa de Vigna o modelo do desdizer, do reinventar, da reescrita constante, mesmo que isso incorra em alguma incoerência. Como num palimpsesto, que deixa a marca de seu rasto anterior, os romances de Vigna convidam a uma investigação sobre o potencial político da literatura, especialmente da literatura com narradoras femininas. No entanto, essa investigação está sempre marcada por diversas idas e vindas no tempo e na narrativa, muitas vezes com as personagens dizendo o oposto do que tinham dito anteriormente.

Porque não é só o filme com sua cronologia inexistente. É o escritório, igual. As coisas ditas sem ordem, e essa frase nem é muito boa. Não é que sejam ditas sem ordem, já que algo que não tem ordem é julgado a partir da existência suposta de uma ordem, que então estaria ausente. E não é isso. O que acontecia no escritório não estava nessa paralela de ordem-não ordem. Era similar ao resto todo que eu vivia, que nós vivíamos, na época. (VIGNA, 2016, p. 97)

Também os encontros, casuais ou planejados, são sempre um engatar de uma história já iniciada, uma frase que termina sem concluir-se, que começa de um meio. Todas essas aparentes inconstâncias são ao mesmo tempo referência do real e demonstrativo de uma literatura de não referência.

Elvira Vigna é uma mestra da narrativa sincopada, da surpresa, da habilidade com que joga com o não lugar [...]. Seu texto tem a agilidade das imagens do dentro e do fora, muitas vezes um bar, espécie de *setting* de observação, olho câmera da narrativa que vai apertando o cerco, mas que não entrega fácil a constituição interna dos personagens sofredores que constrói com vigor e rigor. (HELENA, 2016, p. 83)

Ao analisar as fontes literárias, a busca deve ser não apenas por aquilo que a sociedade e o autor disseram, mas também pelo que eles não quiseram dizer, pelo que eles desejavam que fosse ocultado, e até mesmo pelo que eles não entendiam. Em associação com Derrida: “Em ficção, um segredo pode ser velado no ato de revelar outra história, pois os enunciados literários têm no mínimo um duplo registro, ou antes, uma dupla face: são bastante legíveis, por um lado, mas bastante cifrados, por outro. O dizer não exclui o calar; o revelar, o velar e assim por diante” (DERRIDA, 2014, p.29).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No texto de Vigna, percebe-se frequentemente essa busca por entender, encontrar, enxergar o outro. E nesse ato em que seus personagens se encontram, também se encontram leitores e leitoras com a escritora, num encontro horizontal. Isso também oferece algumas reflexões sobre a particularidade da leitora feminina, e da crítica feminina principalmente, em que “reverte a situação habitual em que a perspectiva de um crítico homem é tomada como sexualmente neutra, enquanto uma leitura feminista é vista como um caso de apelação especial e uma tentativa de forçar o texto em um molde predeterminado” (CULLER, 1997, p. 67).

Desenho-os, e é esse o momento importante. O importante é o momento do próprio desenho. Faço os homens através de um espelho, sempre. Ou seja, fico eu e o cara, ao lado um do outro. E o vejo através de um espelho colocado na nossa frente. Então o homem que está sendo desenhado se vê traduzido pelo meu traço na hora mesma em que o traduzo com o meu traço. E eu já o vejo, desde o início, como uma representação dele, e o contrário dele mesmo, é um espelho. (VIGNA, 2016, p. 170)

A literatura que denuncie as incompletudes e a potência da narração literária, que demonstre a necessidade do olhar ao outro, talvez reste como um dos únicos espaços contracorrentes à indústria cultural. Em seu posicionamento demarcado, na dimensão política de seu texto, em sua postura enquanto escritora por fim, a obra de Elvira Vigna nos deixou um valioso legado, nela a literatura respira transgressora, liberta, a cada leitura reinventada.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In: Notas de Literatura I*. p. 55-63, São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

_____. A indústria cultural. *In: Cohn, Gabriel. (org.). Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

ARAÚJO, V.; PEREIRA, M. **Reconfigurações do tempo histórico**: presentismo, atualismo e solidão na modernidade digital. *In: Revista da UFMG*, n. 23, p. 270-297, jan-dez, 2016.

BENJAMIN, W. O narrador. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CULLER, J. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DERRIDA, J. **Essa estranha instituição chamada literatura**. Uma entrevista com Jacques Derrida. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FIGUEIREDO, V. **Encenação da realidade**: fim ou apogeu da ficção. *Revista MATRIZES*, ano 3, nº.1, p. 131-143, ago/dez. 2009.

HARTOG, F. Como escrever a História da França? *In: O Tempo desorientado. Tempo e História*. Revista Anos 90 – Revista do Programa de Pós-Graduação em História. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n.7, 1997.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. II. ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2011.

HELENA, L. **A queda das ações no mercado dos afetos: medo, amor e solidão em Ana Luiza Escorel, Mariana Portella e Elvira Vigna**. *Estud. Lit. Bras. Contemp.* 2016, n.48, pp.67-86. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018484>>. Acesso em: 11. abr. 2018.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado** – Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

MIRANDA, A. "Gêneros Indefinidos, corpos inadequados em Deixei ele lá e vim, de Elvira Vigna". *In: DALCASTAGNÉ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (org.). Deslocamentos de gênero na narrativa Brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

NASCIMENTO, E. **Derrida e a Literatura**. Niterói: EdUFF, 1999.

NEVES, L.; ZOLIN, L. O narrador não confiável como estratégia para a desconstrução de gênero em *deixei ele lá e vim*, de Elvira Vigna. *In: Revista Fórum Identidades*, Ano 08, vol.15, 2014.

SCHMIDT, R. **Para além do dualismo natureza/cultura**: Ficções do corpo feminino. *Organon*. n.52, p.233-261, 2012.

VIGNA, E. Entrevista Concedida ao Jornal Rascunho. Jan. 2014. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/elvira-vigna/>> Acesso em: 10 abr. 2018.

_____. **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas.** São Paulo: ed. Companhia das Letras, 2016.

_____. **Deixei ele lá e vim.** São Paulo: ed. Companhia das Letras, 2006.

_____. **Nada a dizer.** São Paulo: ed. Companhia das Letras, 2010.

**A ESCRITA DO “EU” NOS
ENSAIOS
AUTOBIOGRÁFICOS DE
ERNESTO SABATO E
AFFONSO ROMANO DE
SANT’ANNA¹**

*Writing of the “I” in the
autobiographic essay of Ernesto
Sabato and Affonso Romano de
Sant’Anna*

Margarete Hülsendeger²

Insistimos: el ensayista es así protagonista de un viaje intelectual que lo lleva a internarse de lo conocido en lo desconocido, midiendo sus fuerzas – como el héroe un poco valentón y desmedido de los relatos tradicionales – con el rasero sin fondo de la imaginación.

Liliana Weinberg, **PENSAR EL ENSAYO** (2007a, p. 91)

Abstract: *The essay in Latin America has proved to be a praxis capable of interpreting the socio-political and economic realities of a given time and place. In this way, the gender has become an artistic expression that, when emanating from man and his historical context, cannot refrain from reflecting it. Among the many characteristics of an essay – discourse linker, flexibility, openness to different themes, interdisciplinarity – we can also quote its autobiographical character. In the essay, essayists express not only their feelings, but also the process in which they develop, in a way that essay texts, in most cases, always have an intimate biography character. In this sense, we can cite the essays of Argentine writer and essayist Ernesto Sabato and Brazilian writer and poet Affonso Romano de Sant’Anna as examples of a writing in which the author’s “i” stands out, as a kind of flag that announces a strong individuality. The often confessional tone of these writings is more than a manifestation of the “i”, because the authors are concerned to write about the world around them and their reactions to it. Due to the significant number of essays written by Sabato and Sant’Anna, this work will analyze only one work by each author: **The Resistance** (2000), by Ernesto Sabato and **Between Reader and Author** (2015), by Affonso Romano de Sant’Anna. In both books, despite the distance of 15 years between them, we will find a fruitful reflection on issues related to contemporaneity, the pleasure of writing and the role of literature in a rapidly changing world. The purpose of this comparative study is to point out points of convergence and divergence between the ideas of these two authors, demonstrating the possibility of establishing an enriching dialogue between the literary production of Argentina and Brazil.*

Keywords: *Ernesto Sabato; Affonso Romano de Sant’Anna; essay; autobiography.*

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

² Mestra em Teoria da Literatura – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Doutoranda em Teoria da Literatura (PUCRS/Bolsista CAPES). E-mail: <margacenteno@gmail.com>.

Resumo: O ensaio na América latina tem se mostrado como uma práxis capaz de interpretar as realidades sociopolíticas e econômicas de uma determinada época e lugar. Desse modo, o gênero acabou se tornando uma expressão artística que, ao emanar do homem e do seu contexto histórico, não pode abster-se de refleti-lo. Entre as inúmeras características de um ensaio – vinculador de discursos, flexibilidade, abertura para diferentes temas, interdisciplinaridade – podemos citar também o seu caráter autobiográfico. No ensaio os ensaístas expressam não apenas seus sentimentos, como também o processo no qual esses se desenvolveram, de tal maneira que os textos ensaísticos, na maioria dos casos, sempre têm um caráter de íntima biografia. Nesse sentido, podemos citar os ensaios do escritor e ensaísta argentino Ernesto Sabato e do escritor e poeta brasileiro Affonso Romano de Sant’Anna como exemplos de uma escrita na qual se destaca o “eu” do autor, como uma espécie de bandeira que anuncia uma forte individualidade. O tom, muitas vezes confessional, desses escritos é mais do que uma manifestação do “eu”, pois os autores preocupam-se em escrever sobre o mundo que os rodeia e suas reações diante dele. Devido ao número significativo de ensaios escritos por Sabato e Sant’Anna, neste trabalho será analisada apenas uma obra de cada autor: *La resistencia* (2000), de Ernesto Sabato e *Entre leitor e autor* (2015), de Affonso Romano de Sant’Anna. Nos dois livros, apesar da distância de 15 anos que os separa, encontraremos uma frutífera reflexão sobre questões relacionadas com a contemporaneidade, o prazer da escrita e o papel da literatura em um mundo em rápida e constante transformação. O objetivo deste estudo comparativo é assinalar pontos de convergência e divergência entre as ideias desses dois autores, demonstrando a possibilidade de se estabelecer um diálogo enriquecedor entre a produção literária da Argentina e do Brasil.

Palavras-chaves: Ernesto Sabato; Affonso Romano de Sant’Anna; ensaio; autobiografia.

INTRODUÇÃO

O ensaio, como gênero, admite diferentes definições. Se, por um lado, pode ser considerado como um texto em prosa, mais especificamente uma prosa didática, de outro, pode ser visto como um gênero textual essencialmente crítico e interpretativo. Contudo, independentemente de definições, sua principal função é mediar, cultivando o novo ou aquilo que não é comum e tradicional, pois, mesmo quando expõe uma teoria, nunca o faz de maneira doutrinal e dogmática. O ensaio limita-se a coordenar ideias, pontos de vista, mas como tem uma maior liberdade, sua forma pode coincidir com a exposição filosófica, a expressão literária ou ainda com a escrita científica. Por essa razão, alguns teóricos o veem como um trabalho acadêmico, no qual, ao ser exposto um assunto, o autor dá a sua interpretação pessoal sobre ele, variando, muitas vezes, a profundidade da sua investigação, mas também forçando-se a ter certo domínio do tema sobre o qual escreve, mesmo que o faça com maior liberdade (SCHARA, 1994). Liliane Weinberg, outra especialista na matéria, defende que todo o ensaio, ao recuperar um tema, o destaca, o salva, ou *por así decirlo, lo entrecomilla, y lo convierte en problema, esto es, lo reabre, lo repiensa, y confronta lo ya dicho o ya sabido sobre el mismo con una discusión en el ámbito literario, con una tradición de pensamiento, etcétera* (WEINBERG, 2007a, p. 39).

Há também autores que não identificam nos ensaios qualquer composição ficcional ou qualquer um dos três gêneros que formam a tríade clássica: narrativa, lírica e drama. Segundo eles, o ensaio não está associado ao gênero narrativo porque se *trata de un discurso expositivo que no narra lo acontecido o susceptible de acontecer o imaginar en una ficción organizada*. (GIL-ALBARELLOS, 1998, p. 87) Esse conceito, porém, apresenta um problema: deixa de fora, por exemplo, muitos dos ensaios borgeanos já que com eles *ensayo y ficción alcanzan un nuevo estatuto, ya que por primera vez se transgrede de manera radical la frontera entre el conjeturar y el demostrar* (WEINBERG, 2007a, p. 193). Desse modo, de acordo com Weinberg, a diferença entre o ensaio e outras formas de narrativa está que no primeiro aparece de forma ostensiva uma

densidad significativa, una organización discursiva, una voluntad de forma, de trabajo sobre el lenguaje y de estilo que se traducen en la configuración de un texto nuevo, con su propia

especificidad, con su propia opacidad, con su propia intransitividad, que a su vez se reviste de marcas específicas que nos remiten a una nueva condición de diálogo y debate en un campo literario o intelectual determinado. (WEINBERG, 2007a, p. 33-34)

Para ilustrar sua tese, Weinberg cita, além de Borges, José Martí, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Octavio Paz, María Zambrano, Ramón Xirau, Cintio Vitier, Tomás Segovia. Para ela, esses autores, e muitos outros, conseguiram combinar poesia e ensaio de maneira admirável, transformando o segundo em uma experiência condensada capaz de suscitar novas experiências ou, ainda, tornando o gênero ensaístico *un libro hecho mundo y un mundo hecho libro* (WEINBERG, 2007a, p. 175). Assim, quando se quer traçar as características do ensaio duas alternativas podem se apresentar:

Uma, de caráter teórico, pretende elaborar o conceito de ensaio, a partir da matéria desenvolvida sobre o assunto por especialistas, de diferentes áreas. Outra, também teórica, mas tendo a experiência como ponto de partida, pretende examinar alguns textos considerados, pela maioria dos autores, como ensaios. (PAVIANI, 2009, s/p)

Do mesmo modo, é importante ressaltar que um ensaio traz consigo uma “poética do pensar”, conduzindo a um imaginário que, ao reinterpretar determinados elementos, constrói um mundo no qual estão em vigor suas próprias regras ou normas, como *una cierta forma de ver el mundo, una cierta periodización, una cierta organización del espacio y la subjetividad, por ejemplo* (WEINBERG, 2007a, p. 128). Por esse motivo, uma das particularidades do ensaio é a presença ostensiva do autor, tornando obrigatório o seu julgamento pessoal. A liberdade que é dada ao ensaísta permite que ele defenda uma posição sem o devido apoio empírico corroborado por documentos ou outros recursos metodológicos. Cabe a ele estabelecer um diálogo, não só com o mundo das ideias, mas também com o seu leitor, instaurando uma subjetividade que se “coloca não mais como uma simples vontade ou arbítrio, mas sim como um diálogo que poderia ser multiplicado por diferentes vozes discursivas, marcadas pelo local da cultura de onde falam os sujeitos” (FIGUEIREDO, 2012, p. 4).

Portanto, entre as inúmeras características do ensaio – vinculador de discursos, flexibilidade, abertura para diferentes temas, interdisciplinaridade – está o seu caráter autobiográfico. No ensaio os ensaístas expressam, não apenas seus sentimentos, como também o processo no qual esses se desenvolveram, de tal maneira, que os textos ensaísticos, na maioria dos casos, sempre têm um caráter de íntima biografia. Conforme explica Liliane Weinberg, muitos ensaístas, em especial os autores de ensaios pessoais, estão à vontade com esse tipo de escrita e *en ellos es evidente la aparición de pasajes autobiográficos y de reflexión autobiográfica, que nos ofrecen un mundo contemplado a través del mirador de la anécdota y la descripción* (WEINBERG, 2007a, p. 56). Como resultado, a presença das notas autobiográficas gera entre o autor e o leitor uma comunicação produtiva, já que há um compartilhamento de vivências e leituras, com o ensaísta, não só perguntando as opiniões de seu leitor, como imaginando as suas respostas.

É nesse contexto que podemos inserir muitos dos textos ensaísticos do escritor argentino Ernesto Sabato (1911-2011) e do poeta brasileiro Affonso Romano de Sant’Anna (1937). Em seus ensaios, além da reflexão autobiográfica, estará presente suas opiniões sobre os temas que colocaram em debate. Assim, ao apresentarem seus pontos de vista sobre determinados assuntos, eles estão reativando e instalando sobre novas bases um novo diálogo que, na verdade, será parte de um diálogo ainda maior que já havia começado. O tom, muitas vezes confessional, desses escritos é mais do que uma manifestação do “eu”, pois os autores preocupam-se em escrever sobre o mundo que os rodeia e suas reações diante dele. Devido ao número significativo de ensaios escritos por Sabato e Sant’Anna, neste trabalho será analisada apenas uma obra de cada autor: **La resistencia** (2000), de Ernesto Sabato e **Entre leitor e autor** (2015), de Affonso Romano de Sant’Anna. O objetivo foi assinalar pontos de convergência e divergência entre as ideias desses dois autores, demonstrando a possibilidade de se estabelecer um diálogo enriquecedor entre a produção ensaística argentina e brasileira.

O POETA E O EX-FÍSICO

Affonso Romano de Sant'Anna e Ernesto Sabato não poderiam ter origens mais distintas. Enquanto o primeiro estudou Letras e Filosofia, o segundo cursou Ciências Físico-Matemáticas. Do mesmo modo, enquanto o primeiro ensinou literatura e escrita em universidades do Brasil e do exterior, o segundo ensinou Mecânica Relativística e Quântica na Universidade de La Plata. No entanto, apesar de origens tão diferentes, o fato é que Sant'Anna e Sabato são dois grandes representantes da literatura latino-americana e, coincidência ou não, começaram sua carreira como escritores publicando ensaios: Sabato, em 1945, publicou *Uno y el universo*, e Sant'Anna, em 1962, **O desemprego da poesia**. Além desses textos iniciais, Sabato publicaria, até 2004, mais de 11 livros de ensaios, enquanto Sant'Anna, até o momento, já publicou mais de 13 obras ensaísticas. Os dois autores têm, portanto, uma larga experiência nesse tipo de escrita, utilizando a forma ensaística para explicitar juízos de valor, refletindo sobre fatos que fizeram parte do seu contexto e da sua historicidade. Em ambos, o viés subjetivo é muito forte, de modo que é possível dizer que, no caso deles, o ensaio se torna uma “espécie de retrato daquele que escreve, pois traz as suas vivências, suas leituras e também o acervo cultural de uma voz que se posiciona discursivamente” (FIGUEIREDO, 2012, s/p).

La resistencia (2000), publicado quando Sabato estava com 89 anos, está dividido em seis partes, com uma estrutura constituída de textos longos, cada um antecedido por uma epígrafe, e a presença de um epílogo que procura sintetizar as ideias abordadas ao longo do livro. Quando comparamos *La resistencia* com seus outros livros de ensaios notamos algumas diferenças. A primeira é a ausência de uma “*Justicación*” ou de “*Palabras preliminares*” com Sabato dirigindo-se diretamente aos seus leitores, pedindo que eles reflitam sobre as questões que pretende abordar:

Les pido que nos detengamos a pensar en la grandeza a la que todavía podemos aspirar si nos atrevemos a valorar la vida de otra manera. Nos pido ese coraje que nos sitúa en la verdadera dimensión del hombre. Todos, una y otra vez, nos doblegamos. Pero hay algo que no falla y es la convicción de que – únicamente – los valores del espíritu nos pueden salvar de este terremoto que amenaza la condición humana. (SABATO, 2000, p. 13)

Ao contrário de Montaigne, que se dirige a um único “Leitor”, Sabato estabelece uma comunicação que pretende incluir o maior número de pessoas. Ele procura, com esse recurso, simular as conversas que ocorriam nos cafês e praças de Buenos Aires, espaços onde, segundo ele, o tempo transcorria de forma mais lenta e era possível dialogar sem as pressões impostas pela vida moderna (SABATO, 2000). No final de seu primeiro texto, ele deixa esse sentimento claro ao afirmar: *Creo en los cafés, en el diálogo, creo en la dignidad de la persona, en la libertad. Siento nostalgia, casi ansiedad de un Infinito, pero humano, a nuestra medida* (SABATO, 2000, p. 28).

Outro aspecto que diferencia *La resistencia* de seus ensaios anteriores foi a opção de chamar de “Cartas” os capítulos do livro. Uma escolha estranha, pois nos seis textos que compõem a obra não se encontram muitos dos elementos que caracterizam a escrita epistolar. Como explica Gomez-Martínez, a carta costuma dirigir-se a um único leitor, cujos sentimentos e reações, geralmente, são conhecidos pelo remetente (GOMEZ-MARTÍNEZ, 1981). Sabato, no entanto, escreve para um “vocês”, deixando claro que suas “Cartas” visam um público bem maior; público cuja formação, opiniões e necessidades ele desconhece. Além disso, enquanto a carta possui um valor, muitas vezes, informativo e seu interesse pode caducar com o tempo, limitando consideravelmente o alcance de suas reflexões, o ensaio reflete sobre questões atuais, trazendo dados do passado e projetando-os para o futuro, liberando-o do jugo do tempo e ampliando sua capacidade reflexiva (GOMEZ-MARTÍNEZ, 1981).

Por que, então, Sabato teria optado por chamar seus capítulos de “Cartas”?

Uma explicação possível é o conhecido caráter autobiográfico da escrita sabatiana. Seus ensaios, principalmente os últimos, estão repletos de informações sobre sua vida pessoal. Em *Antes del fin* (1998) ele fala da sua infância, adolescência e vida adulta; em *La resistencia* foca nas diversas facetas da sociedade moderna e da nostalgia que sente quando lembra do passado. Assim, ao chamar

os capítulos de “Cartas”, talvez seu objetivo tenha sido o de criar uma espécie de intimidade com seus virtuais leitores, intimidade que favorece o compartilhamento de referências pessoais. Contudo, comparando esses dois livros, logo se percebe que em *La resistencia* as informações biográficas constituem apenas um pano de fundo e o que, realmente, se destaca, são suas reflexões sobre a modernidade e os efeitos da globalização.

Nesse texto, Sabato faz uma avaliação dos valores que norteiam a sociedade moderna e a forma como eles vêm afetando o homem. Lamenta a perda dos espaços de convivência (bares, cafés, bancos de praça), substituídos pelas horas passadas diante da TV, horas durante as quais a sensibilidade fica anestesiada e a conexão com a realidade se perde. Como já vinha fazendo há muitos anos, Sabato alerta para a quebra total da cultura ocidental. Ele vê essa crise não como uma crise associada ao sistema capitalista, mas como o colapso de toda uma concepção de mundo baseada na idolatria da técnica e na exploração do homem. Argumenta contra a tendência de massificar e insiste na ideia de que, apesar de todas as adversidades, o ser humano tem dentro de si a capacidade de superá-las, sem abrir mão de suas crenças. O problema, segundo Sabato, é que os homens perderam a noção do sagrado, do eterno e do sacrifício e ao deixarem de acreditar que são filhos de Deus tornaram-se, com mais facilidade, as simples peças de uma imensa e funesta engrenagem. Ele fundamenta suas ideias sobre o eterno e o poder do sacrifício citando Camus, Eliade e Gandhi e como já fez inúmeras vezes responsabiliza a supervalorização do racional por ter desprezado tudo o que a lógica não conseguia explicar.

As digressões que aparecem em muitos dos textos apenas reforçam a ideia de que, no ensaio, o tema proposto pode se tornar secundário em relação aos possíveis desvios que o autor resolve seguir. De acordo com Gomez-Martínez, o ensaísta não está em busca de dados precisos, mas das reflexões que um determinado tema possa suscitar. Em *La resistencia* esse processo é evidente, pois mesmo quando explora suas lembranças do passado, Sabato, indiretamente, está refletindo sobre os problemas que atormentam a sociedade contemporânea. Ele representa o tipo de ensaísta que precisa de seus ensaios para poder compreender-se, pois neles dialoga consigo ou com seu leitor imaginário, para assim continuar pensando. Um ensaísta que, além de expressar o que sente, também expressa o processo de aquisição de seus sentimentos e no qual está presente o “eu” do autor empírico. Como resultado, nos ensaios sabatianos aparecem *pruebas argumentativas derivadas de las vivencias personales del escritor. Su composición se desarrolla experimentando, cuestionando sus principios observándolos desde diversas perspectivas* (GIL-ALBARELLOS, 1998, p. 91). É por causa dessas “vivências pessoais” que Sabato, no último parágrafo do livro, ao dirigir-se aos seus leitores, diz que, mesmo tendo esquecido grandes trechos de sua vida, não esquece os nomes daqueles que o resgataram do perigo das depressões e das amarguras da vida e que entre esses nomes está *el de ustedes que creen en mí, que han leído mis libros y que me ayudarán a morir* (SABATO, 2000, p. 106).

Já o poeta, crítico, cronista e ensaísta Affonso Romano de Sant’Anna tem um estilo um pouco diferente de Sabato. Como ele mesmo explica, a crítica e a ensaística são um labirinto e, portanto, não seria possível que seus ensaios não se alimentassem “dos mesmos enigmas que povoam a poesia e a crônica; se assim fosse, se essa esquizofrenia existisse, seria sinal de que minha relação com esses gêneros era algo equivocado” (SANT’ANNA, 2014, p. 80). Desse modo, ao apresentar **Entre leitor e autor**, Sant’Anna esclarece que se trata de uma “obra-em-progresso”, bem como uma “obra-em-regresso”. Em “progresso” porque sua elaboração teria começado em 1985, quando publicou **Como se faz literatura**, seguida, em 2000, por **Sedução da palavra**, para, finalmente, em 2015, resultar no **Entre leitor e autor**. Trata-se de uma “obra-em-regresso” porque Sant’Anna revisita seu passado, abordando temas que o acompanharam ao longo do tempo, assim como autores e obras que ele conheceu e leu. Além disso, como diz o poeta, esse é “também um livro de memórias”, no qual o leitor estará em contato com experiências que “podem servir para quem pensa em ser escritor” (SANT’ANNA, 2015, s/p).

O livro está constituído de 52 textos que variam em extensão. Gomez-Martínez considera que a pequena extensão de um ensaio faz com que nele se acumulem recursos estilísticos com o objetivo de atingir uma perfeição estética (GOMEZ-MARTÍNEZ, 1981). Isso faz com o que ensaísta use com frequência dois recursos estilísticos: a brevidade na exposição e a profundidade do pensamento.

Assim, se o número de páginas é pequeno, isso não se deve a pressões externas, mas ao carácter especial do ensaio, cujo propósito não é o de proporcionar soluções a problemas concretos, mas permitir que se reflita sobre novas possibilidades vistas por diferentes ângulos. Ademais, é necessário considerar que, no ensaio, os temas são, geralmente, amplos, abrindo espaço para a discussão dos mais variados assuntos. Um ensaio pode, então, abordar temas sérios ou engraçados, pode querer tratar de matérias de grande importância, assim como de temáticas aparentemente banais. O essencial é que o ensaísta seja capaz de trazer para o texto uma nova interpretação ou validar as interpretações que já existem. No caso dos ensaios de Sant'Anna, está presente não apenas o domínio de certo conhecimento, mas, principalmente, uma maturidade intelectual, pois a liberdade de estilo, ritmo e expressão, particularidades típicas da escrita ensaística, requerem uma sutileza e um equilíbrio que o autor demonstra desde a escolha dos títulos até a forma como estrutura seus textos.

Portanto, de qualquer tema pode, então, nascer um ensaio. Afinal, o ensaísta conta não só com o seu dia-a-dia, mas com milhares de anos de história da humanidade. Contudo, como um ensaio deve, de alguma forma, transcender ao superficial, é preciso que o ensaísta seja autêntico, pessoal, ao ponto de conseguir misturar o autobiográfico com o ensaístico. Ele precisa lembrar que o seu leitor, além de estar atraído pelo tema, também tem interesse na força da sua personalidade (GOMEZ-MARTÍNEZ, 1981). Dessa forma, a liberdade de escolha dos temas pelo ensaísta pode se comparar ao do artista, pois ambos se guiam, em sua produção literária, pela inspiração. Por esse motivo, é preciso sempre recordar que o objetivo do ensaísta não é escrever um tratado, nem realizar uma obra útil pelo seu carácter exaustivo. Na verdade, é o subjetivo, ao mesmo tempo, a essência e a problemática do ensaio, pois é, além do produto da personalidade do escritor, resultado das circunstâncias da época na qual ele vive. E **Entre leitor e autor** o subjetivo, com certeza, não está ausente, como é possível observar na descrição bem-humorada de Sant'Anna quando do seu primeiro encontro com Manuel Bandeira:

Abriu-se a porta do apartamento. Eu nunca tinha estado em apartamento de escritor. A rigor, não posso nem garantir se havia visto algum escritor de verdade assim tão perto. E não estava em condições emocionais de reparar em nada. Fingia uma tensa naturalidade mineira. O irmão mais velho ali ao lado para garantir.

A conversa foi curta. Tudo não deve ter passado de dez ou quinze minutos. Lembro-me de que Bandeira estava preparando um café ou chá que nos ofereceu. [...] Bandeira se levantava de vez em quando para pegar uma coisa ou outra. E tossia. Tossia, talvez já profissionalmente, como tuberculosos convicto. (SANT'ANNA, 2015, s/p)

Nesse texto no qual narra seu encontro com o poeta Manuel Bandeira, aos 17 anos, Sant'Anna aproveita para refletir sobre as dificuldades de um escritor iniciante em ter seu livro não só lido, mas principalmente, publicado porque, segundo ele, quem “não dispõe de editora, precisa do aval de outro para se entender. E espera que ele lhe abra o caminho e reconheça seu talento” (SANT'ANNA, 2015, s/p). Sobre o mesmo tema, em outro ensaio, intitulado “Os riscos do métier”, Sant'Anna diz que “escrever é atividade de alta periculosidade. Muitos se feriram, inúmeros morreram e morrem por causa disto” (SANT'ANNA, 2015, s/p). Assim, ao pensar sobre o processo de escrita, o ensaísta aponta facetas dessa atividade que, muitas vezes, são desconhecidas do leitor por conta de uma visão romântica da profissão de escritor. No sentido de ratificar essa ideia, Sant'Anna faz questão de apontar os “riscos” aos quais está sujeito o escritor: (1) necessidade de conhecer as leis do sistema literário, principalmente, “a lei da transgressão”; (2) a importância de ouvir a própria voz de criador; (3) o perigo de se deixar levar pelos modismos literários; (4) o cuidado com o “maneirismo” após a aquisição de um estilo pessoal; (5) o risco da teoria, pois, apesar de ser importante, em excesso mata o criador; (6) a necessidade de encontrar a ligação possível e suportável entre a neurose e a criação; (7) a exigência de ser fiel a arte e, finalmente, (8) a ameaça constante que paira sobre o escritor quando está submetido a um regime autoritário (SANT'ANNA, 2015). Em relação a essa última risco ele escreve que “o primeiro cuidado do escritor é salvar os textos do seu corpo, das torturas e censuras” (SANT'ANNA, 2015, s/p).

Em **Entre leitor e autor** vamos encontrar também referências ao cânone literário de Sant'Anna. São citados poetas como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Adélia Prado

e escritores como Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Pedro Nava, Clarice Lispector, Moacyr Scliar, entre outros. Há, nas menções a esses autores, um tom de reverência pela obra que produziram, mas também um esforço em mostrar seu lado mais humano e, portanto, menos perfeito. Ao falar de Clarice Lispector, Sant'Anna diz: "Era uma pessoa muito especial e seus amigos tudo lhe permitiam porque sabiam estar convivendo com uma das maiores escritoras do seu tempo" (SANT'ANNA, 2015, s/p). Do mesmo modo, ao mencionar a poeta Adélia Prado, ele pergunta: "O que a poesia dessa mulher tem?", para logo em seguida responder que o artista "é aquele que se dá o luxo de ouvir sua voz interior. Há ruídos demais no mundo, e a poesia, quando autêntica, recupera nossos elos perdidos" (SANT'ANNA, 2015, s/p). Sant'Anna acaba organizando seus textos de acordo com o esquema mental que o seu raciocínio gerou, ou seja, os elementos que constituem seus ensaios podem aparecer algumas vezes dispersos e em outras mais organizados, ou seja, sem um esquema formal previamente estabelecido. O resultado é que o estilo de seus ensaios se torna mais "leve" quando comparado a outros textos mais formais, pois, não estando preso a qualquer norma de gênero, ficam mais em evidência as reflexões do autor e o processo mental que gerou e constituiu o texto. O ensaísta faz de seu leitor um contemporâneo, permitindo que ele entre em seu mundo quando entrega, não só seus pensamentos, mas também seu processo de pensar.

Sempre com muito humor, Sant'Anna também dá títulos interessantes aos seus textos: "Onde a porca torce o rabo", "Desaprendendo a lição", "A arte de ser um escritor original por mais de três dias" ou, ainda, "A inadiável sabedoria e a imatura jactância". Em todos eles há uma certa irreverência em relação aos temas tratados, sem, contudo, faltar com o rigor e a coerência. Essa liberdade na escolha de temas e títulos demonstra a autenticidade característica do texto ensaístico que atrai o leitor não apenas pelo assunto que será tratado, mas também pela força da personalidade do próprio ensaísta. Com uma linguagem que oscila entre a falada no cotidiano e a mais lírica, Sant'Anna escreve com a delicadeza e a sensibilidade dos poetas. Ao dar conselhos aos jovens escritores, ao mesmo tempo que não esconde a verdade sobre os problemas dessa profissão, não é pessimista ou negativo a ponto de desencorajar o sonho de quem quer seguir por esse caminho. Para Sant'Anna, "o escritor é aquele que emerge da precariedade", o que escreve com uma "abundante carência", porque "o escritor é aquele que aprendeu a se ler para se escrever" (SANT'ANNA, 2015, s/p). Talvez, por ser poeta, Sant'Anna consegue trazer para seus textos uma emotividade que, muitas vezes, pode parecer extrapolar os limites do gênero ensaístico. Entretanto, importa reforçar que uma das características essenciais desse gênero é a liberdade que ele permite ao escritor, liberdade que Sant'Anna sabe explorar muito bem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise dos dois livros percebemos que o gênero ensaístico é, muitas vezes, o resultado da combinação da personalidade do escritor com as circunstâncias da época no qual ele vive. O ensaio torna-se, então, uma forma de pensar, um diálogo íntimo do ensaísta consigo mesmo. Por esse motivo, entre todos os gêneros literários, o ensaio é, provavelmente, o menos sujeito à tirania das escolas literárias e sua dinâmica permite que se construa *puentes entre la escritura del yo y la interpretación del mundo, entre la situación concreta del autor y la inscripción de esa experiencia en un horizonte más amplio de sentido, entre la filiación y la afiliación del escritor* (WEINBERG, 2007b, p. 111). Nesse sentido, é possível perceber a presença de elementos próprios do ensaio, em especial, a assinatura de um "contrato" entre autor e leitor, no qual o segundo aceita a garantia de sinceridade e autenticidade dada pelo primeiro quando expõe suas ideias no texto que o segundo vai ler. Esse "contrato" estabelece um exercício ativo de compreensão e avaliação de um mundo que o ensaísta coloca diante do leitor a partir de suas experiências, reflexões e leituras. O ensaio transforma-se, então, em uma *lectura de una escritura y escritura de una lectura, pero es a la vez, en otro nivel, lectura de la lectura y escritura de la escritura, y se convierte así, por ello mismo, en representación simbólica del quehacer intelectual* (WEINBERG, 2007a, p. 151).

Dessa forma, o ensaísta é o escritor que escreve porque tem a necessidade de comunicar "algo", pela simples razão de que ao comunicar torna esse "algo" mais seu. Por esse motivo, Gomez-

Martínez defende a presença de três características fundamentais no escritor que escreve ensaios: (1) ser um pensador; (2) nutrir-se da tradição, sem se enterrar nela, mas procurando superá-la; e (3) escrever com um estilo pessoal e com alto valor estético, elevando o ensaio à categoria de obra de arte (GOMEZ-MARTÍNEZ, 1981). O ensaio é, por consequência, o gênero textual para autores experientes, densos, originais e profundos, ao mesmo tempo que pode ser o “gênero dos principiantes, daqueles que nem sempre têm o domínio técnico dos gêneros científicos” (PAVIANI, 2009, s/p). O ensaio é, portanto, um texto que serve àqueles que preferem a liberdade de expressão e cujo objetivo não é ensinar ou doutrinar, mas sugerir, pois, um ensaísta não quer convencer ninguém, mas explicar um juízo de valor, por meio de uma reflexão tendo por base seu contexto e sua historicidade. Também não lhe interessa abordar um assunto na sua totalidade, mas provar seu pensamento e *dejar constancia de su reflexión, que puede ser profunda o superficial, pero nunca exhaustiva; no intenta agotar las posibilidades de un tema, pero aporta una idea de cómo propone que percibamos su postura* (CRUZ, 1997, p. 10).

Ao lermos os ensaios de Sabato logo compreendemos que estamos diante de um autor que não tinha medo (ou vergonha) de expor opiniões e defender pontos de vista, algumas vezes, polêmicos. Era, portanto, um escritor movido pela paixão e pela emoção e para o qual a escrita foi um meio fundamental para expressar o caos no qual sempre se debateu. Em seus ensaios fica evidente a sua preocupação com o ser humano em geral e com o homem comum, em especial. Usando, em alguns momentos, a voz do personagem Bruno (seu alter ego), *de Sobre heroes y tumbas* (1961), Sabato reflete sobre o bem e o mal e o fato de que na maior parte do tempo as pessoas utilizam máscaras que mudam conforme as circunstâncias da vida. No entanto, para o escritor argentino, os seres humanos, apesar de estarem sempre oscilando entre a santidade e o pecado, não podem ser classificados como anjos ou demônios porque *el hombre es capaz de las peores atrocidades, pero también es capaz de los más grandes y puros heroísmos* (SABATO, 2000, p. 63). *La resistencia* centra-se, portanto, em apontar os problemas da modernidade, alertando principalmente os jovens para os perigos que os rondam. E o mais importante, os temas abordados por Sabato, em 2000, continuam atuais, existindo neles um apelo frenético à reflexão e à resistência.

Já os textos de Affonso Romano de Sant’Anna têm um estilo menos beligerante, com traços do humor característicos dos habitantes de sua terra natal, Minas Gerais. Contudo, esse humor não impede que ele também aponte questões que o mobilizam e para as quais quer dirigir o olhar de seu leitor. Sant’Anna preocupa-se, por exemplo, com o distanciamento da poesia em relação ao seu público, dizendo que ela começou “a conversar consigo mesma” (SANT’ANNA, 2015, s/p). Do mesmo modo, argumenta em favor da necessidade de abrir espaço para novos escritores/poetas, lembrando que a “poesia brasileira não é só Drummond e Cabral” e que por conta desse equívoco “alguns poetas imigraram para a poesia alheia abandonando a sua possível poesia” (SANT’ANNA, 2015, s/p). Mas, sempre otimista, Sant’Anna acredita que a boa obra resiste a tudo: “ao desleixo dos autores e à prepotência de certos tradutores e editores” (SANT’ANNA, 2015, s/p). Assim, nos ensaios do autor mineiro, as notas autobiográficas estão a serviço do texto, iluminando as reflexões que elas podem provocar. **Entre o Leitor e autor** é um livro de ensaios, mas também é uma conversa entre Sant’Anna e seus leitores; uma conversa sobre o prazer de ler e de escrever ou, como diz o autor, uma “paixão de ler. Ler a paixão” (SANT’ANNA, 2015, s/p), na qual a partir de suas memórias têm-se o privilégio de conhecer não só um pouco da sua história como a de grandes nomes da literatura brasileira.

Portanto, o ensaio é um gênero no qual a subjetividade na seleção e interpretação das ideias é essencial. Seu valor está na relação direta da autenticidade demonstrada pelo ensaísta e será mais relevante quanto com mais precisão represente o homem de carne e osso que pulsa em suas páginas. São textos que se situam na realidade do autor e este não cria um mundo diferente, mas analisa uma parte de sua própria realidade, assim como tudo o que o rodeia, surpreende, interessa ou o aborrece. Em razão disso, o ensaio é um discurso reflexivo, livre e crítico no qual o ensaísta escolhe um fato do mundo tendo como ponto de partida o seu ponto de vista e sua experiência de vida. Os ensaios de Ernesto Sabato e Affonso Romano de Sant’Anna têm esses atributos, e nos dois livros analisados, apesar da distância de 15 anos que os separam, encontramos uma frutífera reflexão sobre questões

relacionadas com a contemporaneidade, o prazer da escrita e o papel da literatura em um mundo em rápida e constante transformação.

REFERÊNCIAS

- CRUZ, María Elena Arenas. *Hacia una teoría general del ensayo: construcción del texto ensayístico*. Castilla- La Mancha, España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, v. 19, 1997.
- FIGUEIREDO, Adriana do Carmo. A arte de ensaiar com uma perspectiva científica. **Revista Palimpsesto**: nº 15, ano II, 2012. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num15/estudos/palimpsesto15estudos01.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2016.
- GIL-ALBARELLOS, Susana. *Breve delimitación histórico-teórica del ensayo*. Castilla: Estudios de literatura, nº 23, 1998.
- GOMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. *Teoría del Ensayo*. Salamanca: Edic. Universidad de Salamanca, 1981.
- PAVIANI, Jayme. O ensaio como gênero textual. V **Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais – O ensino em foco**. Caxias do Sul, agosto 2009. Disponível em: <https://www.escrevendoofuturo.org.br/EscrevendoFuturo/arquivos/65/o_ensaio_como_genero_textual.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2016.
- SABATO, Ernesto. *La resistencia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación).
- SANTA'ANNA, Affonso Romano. *Trajetória poética e ensaios*. São Paulo: UNESP (Edição digital), 2014.
- SANTA'ANNA, Affonso Romano. *Entre leitor e autor*. Rio de Janeiro: Rocco (Edição Digital), 2015.
- SCHARA, J. C., et al. *Comunicación, teoría, práctica y antología*. México, D. F.: Universidad del Valle de México, 1994.
- WEINBERG, Liliana. El ensayo latino-americano entre la forma de la moral y la moral de la forma. **Cuadernos del CILHA**, ano 8; n. 9, 2007a.
- WEINBERG, Liliana. *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI, 2007b.

ENTRE A CEGUEIRA E A LUCIDEZ: UM DIÁLOGO COM O ESTOICISMO

*Between blindness and lucidity: a
dialogue with Stoicism*

Pedro Nunes de Castro¹

Há homens, dizia meu mestre, que vão da poética à filosofia, outros que vão da filosofia à poética. O inevitável é ir de um ao outro, nisto como em tudo.

Antônio Machado, **Juan de Mairena I** (1998)

Abstract: *This article continues in the perspective of other studies that highlighted the fruitful interaction of the work of José Saramago with the philosophy. One of the most relevant works, which identifies contributions to Saramago's Philosophical Heritage present in the Saramagian fiction, was published by Salzani and Vanhoutte (2018). In order to add new components to the aforementioned work, we compare the narratives of the Portuguese writer to Stoic philosophy. This, in its ethical scope, outlines guidelines for human beings to achieve eudaimonia, that is, peace of mind or happiness. Turning to the Blindness Essay (1995), we intend to bring to light the dialogue with these norms, through convergences and divergences. The relevance of this research also lies in the fact that highlighting the interaction between the narrative and the philosophical text adds new elements to the criticism of the novel. Also, in order to achieve this goal, we refer to Kristeva (1974) and Bakhtin (1981) who advocate intertextuality and dialogism as one of the inherent characteristics of literature.*

Keywords: *Blindness, Reason, Passions, Intertextuality, Dialogism.*

Resumo: Este artigo prossegue no viés de outros estudos que evidenciaram a interação profícua da obra de José Saramago com a filosofia. Uma das mais relevantes pesquisas, que identifica contribuições sobre o *patrimônio filosófico* presente na ficção saramaguiana foi publicada por Salzani e Vanhoutte (2018). No intuito de acrescentar novos componentes ao trabalho supracitado, cotejamos as narrativas do escritor português à filosofia estoica, que, em seu âmbito ético, delineia diretrizes para o ser humano alcançar a *eudaimonia*, isto é, a paz de espírito ou felicidade. Fixando-nos em **Ensaio sobre a cegueira** (1995), pretendemos trazer a lume o diálogo com essas normas, através de convergências e divergências. A relevância desta pesquisa reside também no fato de que realçar a interação entre o texto narrativo e o filosófico acrescenta novos elementos à crítica do romance. E para efetivarmos esse objetivo, referenciamos-nos em Kristeva (1974) e Bakhtin (1981) que preconizam a intertextualidade e o dialogismo como uma das características inerentes à literatura.

Palavras-chave: Cegueira. Razão. Paixões. Intertextualidade. Dialogismo.

INTRODUÇÃO

A pesquisa em tela assente com a visão de que as áreas de saber da literatura e da filosofia complementam-se, uma vez que abordam temáticas concernentes à condição humana. Benedito Nunes sustenta a existência de uma relação *transaccional* entre elas, isto é, “sem que cada qual esteja acima ou abaixo de sua parceira” (NUNES, 2009, p. 29). Embasando-nos nesta perspectiva, frisamos

¹ Graduado em Filosofia, doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC; cursou Pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC. E-mail: <pedro.nunesdecastro@gmail.com>.

que, desde os filósofos antigos, consolidou-se a parceria: Platão redigiu seus textos em forma de diálogos; o autor de **A República** e outros pensadores expuseram suas teorias recorrendo a metáforas, tais como Heráclito e a imagem do rio. De outro lado, a dramaturgia de Sófocles, Eurípedes e Ésquilo versa sobre temas filosóficos, por excelência. Subscrevendo a epígrafe do heterônimo de Antônio Machado (1998), conjecturamos que transitar da filosofia à literatura e vice-versa é um interessante meio de expressar as respectivas visões de mundo, dado que, em sua profundidade, tais âmbitos de saber unificam-se, porém emergem e se manifestam sob distintas formas.

Sustentamos que a obra de Saramago comprova a proposição acima, porquanto há um livro organizado por Salzani e Vanhoutte (2018), que identifica importantes contribuições sobre o *patrimônio filosófico* presente na ficção saramaguiana. Ademais, na fase de criação de **Ensaio sobre a cegueira** (1995), o autor imaginou-o na categoria de *conto filosófico* (SARAMAGO, 1997a). E um dos motes predominantes de sua literatura é o autoconhecimento. Ele se condensa na metáfora da viagem à ilha desconhecida cujo ponto de chegada é também um ponto de partida: para o périplo da transformação. Portanto, a reflexão sobre o autoconhecimento, nos livros do escritor lusitano, traz embutido o viés ético.

E o estoicismo, corrente filosófica fundada por Zenão de Cítio (334 a.c.- 264 a.c) na Grécia, divide-se em três fases: o antigo, o médio e o romano. Na última fase, a romana, enfatizou-se o estudo da ética, fundamentando-se na compreensão de que o conhecimento detém uma finalidade precípua: tornar os seres humanos virtuosos. Respaldamo-nos nessa verve comum do texto literário e do filosófico para evidenciarmos o diálogo entre eles.

Para cumprirmos tal propósito, referenciamos-nos, enquanto aporte metodológico, em Kristeva e Bakhtin. A autora de **Introdução à semanálise** (1974) define a intertextualidade.

Em Bakhtine, (...) os dois eixos, por ele denominados *diálogo* e *ambivalência*, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas esta falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtine é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*.² (KRISTEVA, 1974, p. 64, grifo da autora)

A nossa pesquisa fundamenta-se nessa teoria, uma vez que um dos objetivos basilares é distinguir, no mosaico da ficção saramaguiana, absorções da filosofia estoica. Acrescentamos à metodologia um conceito complementar difundido por Bakhtin, o dialogismo.

As relações dialógicas são possíveis não apenas entre enunciações integrais (relativamente), mas o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive a uma palavra isolada caso esta não seja interpretada como palavra impessoal da língua, mas como signo da posição interpretativa de um outro, como representante do enunciado de um outro, ou seja, se ouvimos nela a voz do outro. Por isto, as relações dialógicas podem penetrar no âmago do enunciado, inclusive no íntimo de uma palavra isolada se nela se chocam dialogicamente duas vozes (...). (BAKHTIN, 1981, p. 159-160)

Frisamos que a relação dialógica tem como condição essencial a divergência entre os discursos, porquanto as vozes *se chocam*. E o presente artigo tem no tópico das divergências com a filosofia estoica o seu fio condutor, conquanto não deixaremos de apontar eventuais convergências. Bakhtin também consignou a perspectiva de que apontar a mensagem e o interlocutor implícitos amplia o quadro de análise, adicionando novos elementos à pesquisa.

Apesar das diferenças substanciais, todos esses fenômenos [estilização, paródia, skaz, diálogo] têm um traço em comum: aqui a palavra tem duplo sentido, voltando-se para o objeto do discurso enquanto palavra comum e para *um outro discurso*, para o *discurso de um outro*. Se desconhecemos a existência desse segundo contexto do discurso do outro e começarmos a interpretar a estilização ou a paródia como interpretamos o discurso comum voltado exclusivamente para o seu objeto, não entenderemos verdadeiramente esses

² O que reforça a existência do diálogo da literatura com a filosofia é o exemplo intertextual que a pesquisadora apresenta: entre Lautréamont (1846 - 1870) e Pascal (1623 - 1662).

Ou seja, a obra em questão poderá ser apreendida sob prismas inéditos, o que agregará componentes significativos à fortuna crítica. Para concretizarmos este desígnio em **Ensaio sobre a cegueira**, selecionamos dois conteúdos estoicos complementares: a valorização da razão e a libertação das paixões, cotejando-os com o romance³.

A RAZÃO ESTÁ CEGA

Apregoamos que o **Ensaio sobre a cegueira** (1995) estabelece uma relação dialógica com o estoicismo principalmente no que tange às teorias no âmbito da ética. Entretanto, existem outras circunstâncias que conectam o texto literário ao filosófico. Sêneca, pensador da terceira fase estoica, faz um relato cujos componentes intertextuais com o romance em tela são nítidos.

O filósofo revela a Lucílio que permaneceu residindo com a sua ex-mulher Harpaste por ter assumido o encargo da tutela: “Ora a boba perdeu subitamente a vista. Podes não acreditar, mas a verdade é que a infeliz não percebe que está cega” (SÊNECA, 2004, p. 170). Ressaltamos uma das convergências, uma vez que na ficção as personagens também se tornaram invisíveis abruptamente: o primeiro cego diante do semáforo, o cego ladrão depois de estacionar o carro, a rapariga dos óculos escuros após a relação sexual, entre outros. Sêneca prossegue: “De vez em quando pede ao escravo que a trata que a leve para outra sala, porque a casa está toda às escuras!” (SÊNECA, 2004, p. 170). O pensador, em sua narração aparentemente descritiva, acrescenta uma questão filosófica de suma importância que também está presente na ficção saramaguiana. Harpaste negava a sua cegueira ao alegar a escuridão da casa. E o discurso romanescos aventa que uma das causas da epidemia reside na falta de consciência da própria cegueira. Esse é um juízo transmitido por Perrone-Moisés. “As personagens desse livro cegam porque denegam a própria cegueira” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 106). Alicerçados nessas duas equivalências, elencamos o episódio contado por Sêneca como uma das fontes originadoras da narrativa em análise⁴.

No que tange às teorias estoicas, ressaltamos que um dos objetivos centrais da respectiva ética é o delineamento de diretrizes para que o ser humano alcance a *eudaimonia*, isto é, a felicidade. Para o estoicismo esse conceito é idêntico à virtude e à sabedoria, portanto, apenas o sábio é um ser virtuoso e, por consequência, feliz (SCHOFIELD, 2006). Consoante Brennan, o pórtico compartilha do pressuposto aristotélico de “que todos os seres humanos desejam ser felizes, e que a felicidade é o nosso fim, ou seja, que é aquilo pelo qual fazemos tudo o que fazemos. Eles [estoicos] também declaram o que é a felicidade: consiste em seguir a própria natureza” (BRENNAN, 2010, p. 47). A fórmula de *seguir a própria natureza* é um dos tópicos mais relevantes e é também traduzido por: *viver de acordo com a razão*.

Para que assimilamos essa norma, migramos para o âmbito da física. Segundo os estoicos, o universo é um todo orgânico e harmônico, animado e governado por uma força denominada *logos*. E uma das suas características é a racionalidade. Para obtermos a desejada paz de espírito é necessário estar em harmonia com ela, por isto, o *summum bonum* é viver de acordo com a *physis*, natureza, isto é, de acordo com a razão (REALE, 1994). O dicionário de filosofia, em uma das definições para o verbete “estoicismo”, assevera: “Conceito de uma razão divina que rege o mundo e todas as coisas do mundo, segundo uma ordem necessária e perfeita” (ABBAGNANO, 2007, p. 438). Esta razão

³ Concebemos a existência, na obra de Saramago, de outras temáticas estoicas, tais como, o debate sobre a existência do destino. Este conteúdo foi abordado em outro artigo (CASTRO; CARDOSO, 2017) a partir da narrativa **O ano da morte de Ricardo Reis** (1988). Seguimos, naquela ocasião, uma fundamentação metodológica similar à que expomos acima, por entendermos ter sido a mais apropriada.

⁴ Aditamos um excerto que comprova o diálogo do escritor português com Sêneca já em um dos seus primeiros romances, **Manual de pintura e caligrafia** (1985). “Nenhum Sêneca pode administrar hoje a SPQR. (Sêneca, Lucius Annaeus Seneca [4-65], nasceu em Córdova, filósofo latino, foi preceptor de Nero, depois caiu em desgraça e recebeu dele ordem para se suicidar, abrindo as veias. Tratados: “Da tranquilidade da Alma”, “Da brevidade da Vida”, “Questões Naturais”, “Cartas a Lucilius” (SARAMAGO, 1985, p. 63).

divina é o mencionado *logos*, vocábulo que os estoicos herdaram de Heráclito para denominar a entidade que governa o universo. Para o pórtico, ele é um princípio que permeia todos os seres e todo o cosmos e faz deste um “organismo” contínuo, uno e indivisível: é o “princípio espiritual, que dá forma a todo o universo” (REALE, 2011, p. 18). Adicionamos informações através da fonte romana.

A substância do universo é dócil e maleável – a razão que a rege não tem em si nenhum motivo de fazer o mal; não tem maldade, não faz mal nenhum e dela nada recebe nenhum dano. Tudo se produz e completa de acordo com ela. (AURÉLIO, 1980, p. 283)

Sem esgotarmos as nuances que abrangem a concepção sobre a razão, é possível depreender alguns princípios éticos. Um deles, mencionado por Marco Aurélio, refere-se à existência do mal. Dada a premissa de que o universo é uma unidade contínua e indivisível, é inadequado analisar os acontecimentos isoladamente. Ao apreciá-los de uma forma global, deduziremos que estão contribuindo para o bem da totalidade. “*Desde la perspectiva del todo, nada de lo que acontece a un hombre es perjudicial, ni para él ni para el todo*” (LONG, 1994, p. 178). Por conseguinte, assevera-se que o mal não existe. “O sofrimento não é, portanto, um mal em si, ele só aparece na superfície do real” (DUHOT, 2006, p. 63). Desponta, assim, o finalismo ou a teleologia estoica que consiste em presumir que os eventos são resultantes da vontade divina e por isso, benignos⁵ (DUHOT, 2006).

Dessa *imago mundi* que desemboca na ética, eclodem diversas ramificações interpretativas. Epicteto foi um dos que alertou para tal possibilidade e, por consequência, para as distintas maneiras que as regras poderão repercutir no cotidiano. “Com efeito, parte-se desses princípios sobre os quais todos estão de acordo e chega-se a controvérsias porque não se os aplica corretamente” (EPICTETO apud DUHOT, 2006, p. 137).

Uma das linhas argumentativas sustenta que diante do quadro de que tudo é perfeito, logo, o melhor possível; e necessário, portanto não pode ser modificado, quaisquer ações se tornam supérfluas. A atitude apropriada ao sábio é manter a serenidade perante as circunstâncias exteriores. “Por não terem admitido outra técnica que a da transformação de si mesmo, incitaram involuntariamente seus adeptos a deixar o mundo tal como está” (CHATELET, 1973, p. 180). De acordo com essa perspectiva, o que ocorre na exterioridade do ser humano não deveria afetar a paz interior. “Nada pode perturbar a lisa superfície de seu ânimo; ele [o sábio] não participa das vicissitudes do mundo, não se apaixona por ele, é, tal como Zeus, o espectador que vê o seu inevitável produzir-se” (SEVERINO, 1984, p. 173). A pessoa virtuosa detém uma intensa força introspectiva que a imuniza face aos acontecimentos extrínsecos. Essa é apenas uma das possíveis conclusões das diretrizes estoicas, dado que esta corrente filosófica reverberou em toda história da filosofia, ciências humanas e literatura. Voltaire (1694 – 1778) dialoga com a interpretação acima exposta e, ao mesmo tempo, ironiza a máxima estoica de que vivemos no “melhor dos mundos possíveis” (VOLTAIRE, s.d., p. 220). Dada a multiplicidade hermenêutica registrada, reconhecemos a existência de outros prismas, por vezes diametralmente opostos⁶.

Porém, notamos que o **Ensaio sobre a cegueira** (1995) se alinha à verve do autor de “Cândido, ou o otimismo”. As personagens, em consequência da epidemia, foram submetidas à quarentena e isto as afundou a níveis de degradação inimagináveis. No entanto, por vezes, os acometidos pela cegueira aderiram à opinião preconizada de que o mal não existe, permanecendo inertes perante a catástrofe.

Os cegos manifestaram conformismo quanto à perda da liberdade. “Bem vistas as coisas, nem se está mal de todo. Desde que a comida não venha a faltar, sem ela é que não se pode viver, é como

⁵ Quanto à existência do mal, há uma única exceção, o mal moral, derivado exclusivamente do interior do ser humano, onde habitam a virtude e os vícios.

⁶ Hirschberger é um dos autores que interpretou as diretrizes estoicas de forma diferente. “O estoico não pode, se quiser ser virtuoso, cultivar o isolamento, mas deve decidir-se pela vida ativa” (HIRSCHBERGER, 1965, p. 276). Gazolla expõe compreensão similar. “(...) a apatia não deve ser entendida como ausência de ação, e nem a *ataraxia* como alheamento diante da vida” (GAZOLLA, 1999, p. 170).

estar num hotel” (SARAMAGO, 1995, p. 109)⁷. Transcorrido algum tempo, quando o grupo de cegos malvados monopolizou o acesso à parca alimentação, o tom de resignação acompanhou a dureza das circunstâncias. “Houve quem não deixasse de lembrar aos impacientes que o pouco sempre é melhor do que o nada, além disso, pela hora que devia ser, o almoço já não demoraria” (p. 148). Ou seja, salvo isoladas exceções, eles não esboçaram reações significativas para desvencilharem-se do jugo algoz. Salientamos, portanto, que a cegueira está conectada a essa atitude passiva, tanto que o médico constata que a condição deles é como “se nos tivessem atado de pés e mãos” (p. 76). E a fortuna crítica endossa este prisma. “Não ver é não andar, e este romance acaba por ser uma visão crítica da imobilidade” (SEIXO, 1999, p. 110). Este viés interpretativo se intensifica, pois durante as disputas e golpes, relata-se que “um deles via-se que desistira mesmo de tudo porque já havia sido estrangulado” (p. 187). Portanto, a inação é equiparada à morte. “[...] ao encontro da bala que substituirá uma cegueira por outra” (p. 107). E a condição de cegos, por sua vez, também equivale à de mortos. “Na morte a cegueira é igual para todos” (p. 204); O que os mortos e os cegos têm em comum é o fato de não agirem. “[...] estar morto é estar cego” (p. 111).

Para ratificarmos a compreensão de que a “visão” dos cegos representa adesão a uma específica interpretação do estoicismo, recorremos a outra narrativa de Saramago. Em **Todos os nomes** (1997) o Sr. José, em suas peripécias decorrentes da busca da mulher desconhecida, encontra-se no colégio, isolado e faminto, no entanto o narrador informa. “(...) o Sr. José respondeu à necessidade com *estas palavras estoicas*, Ora, um dia não são dias, não se morre por passar umas horas sem comer” (SARAMAGO, 1997, p. 103, grifo nosso). Dada a equivalência do contexto em que a frase é proferida, poderíamos transpô-la ao *Ensaio sobre a cegueira* precedendo às sentenças acima. Façamos o teste diante de um provérbio extraído do romance. Um dos cegos proferiu *estas palavras estoicas*. “Assim como não há bem que dure sempre, também não há mal que sempre dure” (pp. 123-4). Notamos que a declaração – estoica – de **Todos os nomes**, propicia consolação diante de uma adversidade e as do **Ensaio** detêm idêntica finalidade. Ademais, o contexto desta última afirmação reforça a alusão ao estoicismo, pois se menciona que em um “passado remoto” (p. 123), o que entendemos como uma alusão aos pensadores antigos, ditados semelhantes traduziram o espírito otimista das pessoas.

Retomando as teorias estoicas, informamos que é a razão que singulariza o ser humano, pois Zenão herdou dos cínicos “*la noción, fundamental para todo el estoicismo, de que la verdadera naturaleza o physis de un hombre consiste en su racionalidad*” (LONG, 1984, p. 114). Portanto, essa filosofia atribui ao uso da razão a magna peculiaridade do ser humano. E uma das suas funções precípuas é a conservação da vida. Ela é responsável pelo instinto da autopreservação também denominada como apropriação de si, *oikeiosis*. Rist consente que esse princípio é basilar: “*Pohlenz tiene ciertamente razón al creer que la oikeiosis es fundamental para el estoicismo desde el principio*” (RIST, 1995, pp. 80-81). Diógenes ratifica que o impulso axial do ser vivo, atribuído pela natureza, é o da sobrevivência e que se manifesta quando ele rejeita o nocivo e se refugia no vantajoso e semelhante (LAERTIUS, 1988). A formação de comunidades entre as espécies se coaduna ao instinto de preservação, pois a vida contém em si a própria defesa e resguardo. Consoante Brennan, “A *oikeiosis* implica que orientemos nossos impulsos à preservação daquilo que reconhecemos como nosso ser” (BRENNAN, 2010, p. 158). Este autor acrescenta que o pórtico considera o dever de ampliar o escopo daquilo que se entende por nosso ser, isto é, não nos ocuparmos apenas da preservação enquanto indivíduos, mas humanidade, uma vez que cada pessoa constitui-se uma pequena parcela do cosmos (BRENNAN, 2010).

No romance saramaguiano, por sua vez, este princípio estoico está em primeiro plano. Desde o alastramento da epidemia, durante e após a quarentena, sobressai a luta pela sobrevivência. Com a progressão da narrativa, acentuam-se as condições inóspitas, qualquer alimento era “disputado no meio de socos” (p. 220), e a morte incorpora-se à rotina dos cegos. O discurso romanescos explicita o princípio da *oikeiosis*: durante o incêndio, o narrador descreve o desespero das personagens: “Evidentemente, muitos destes cegos estão a ser pisados, empurrados, esmurrados, é o efeito do

⁷ Todas as referências do romance **Ensaio sobre a cegueira** (1995) são do mesmo ano e edição, sendo identificadas doravante apenas pelo número da página.

pânico, um efeito natural, pode-se dizer, a natureza animal é mesmo assim” (p. 208). Destacamos a conexão da narrativa com o pórtico ao endossar a conservação da vida como um efeito natural. No entanto, como é uma relação dialógica, o **Ensaio sobre a cegueira** se aproxima do estoicismo para dele se distanciar.

Em seu comentário sobre o romance o ficcionista contesta. “Se a finalidade da razão é conservar a vida, então a humanidade hoje está andando – racionalmente – contra a sua própria razão” (SARAMAGO, 2010, p. 297-8). Essa assertiva condensa, no que tange a este conteúdo, o dialogismo que o romance estabelece com a ética estoica. Os episódios põem em dúvida a concepção de razão manifestada pelos estoicos, porquanto sobressai a autodestruição da vida. Compreendemos assim, a cegueira física como um recurso formal do qual o autor utiliza-se para apontar a cegueira da razão. Realçamos outros elementos que corroboram este viés.

Além do lugar para onde os cegos foram transportados, um manicômio obsoleto, a similaridade dos homens com os animais é emblemática. Embora este paralelo seja recorrente na literatura universal, ressaltamos que, em toda narrativa, há cerca de vinte e cinco comparações, sendo que elas se referem a comportamentos nefastos, tais como, as sessões de tortura através de abusos sexuais. “Os cegos relincharam, deram patadas no chão” (p. 176); “Os homens a ir de umas para outras, resfolegando como porcos” (p. 184). Ou seja, na quarentena mesclaram-se as duas naturezas – a humana e a animal, sobrepondo-se o instinto à razão. “Gritos, relinchos e risadas” (p. 175); “Torciam-se de risos, davam patadas” (p. 173). E os episódios retratados conduzem a determinados resultados que as palavras da única vidente denunciam. “Se não lhes acudirmos, não tardarão a transformar-se em animais, pior ainda, animais cegos” (p. 134). A mulher do médico adverte que a cegueira extrapolou a sobreposição do instinto à razão e fez emergir a crueldade. Os “infelizes cegos” (p. 123) submergiram à onda de desumanidade que destroçava a, já instável, sensibilidade do mundo.

Saramago subverte o culto à razão, que é um dos aspectos já intensamente assinalados pela fortuna crítica ao analisar este romance. Ele contesta o denominado hiper-racionalismo⁸. Aderimos a esta perspectiva, no entanto, o que aditamos de singular é que esta refutação se destina, em última instância, ao estoicismo. A divergência da narrativa com a filosofia estoica tem seu ponto nodal no fato de que a razão não está conservando a vida, ao contrário do que o pórtico assegura⁹.

No próximo item, desenvolveremos um conteúdo que se concatena a este, o de que devemos marginalizar as emoções e paixões.

A MULHER QUE CHOROU

Ampliando o escopo de análise, ressaltamos o caráter complementar entre as diretrizes. A assertiva de que devemos viver de acordo com a razão remete ao preceito de alijar as paixões e as emoções. O dicionário de filosofia subscreve essa norma ao definir o estoicismo. “Condenação total de todas as emoções e exaltação da apatia como ideal do sábio” (ABAGNANNO, 2007, p. 438). Esta é a regra: a apatia como meio para ser feliz.

As paixões são para o espírito, na acepção estoica, tão nefastas quanto as doenças o são ao corpo: “Somente uma alma sem paixão pode fazer os homens perfeitamente felizes, ao passo que uma

⁸ Barbosa apontou a conexão da cegueira com a racionalidade exacerbada. “Se as trevas são comumente associadas à ignorância, a luz é associada à razão. Sabe-se também que o branco é a junção de todas as cores, de todas as luzes, portanto, torna-se possível o entendimento dessa cegueira como causada pelo excesso de razão, que oferece aos olhos contemporâneos tanto e tão diferenciados estímulos visuais que não há possibilidade de se compreender realmente nada” (BARBOSA, 2009, p. 139). Rouanet, em “A deusa razão” define hiper-racionalismo. “(...) a razão narcísica, que se julga soberana com relação a seu Outro, em qualquer de suas figuras” (ROUANET, 1996, p. 291).

⁹ Entendemos que, embora o conceito que os gregos tinham por razão não seja idêntico ao que moderna e hodiernamente se concebe por este termo, há intersecções entre ambos. Aditamos o dado de que, na compreensão do pórtico, o *logos* é polivalente. Além do que já aludimos, ele “dirige a vida de todo homem singular” (ABBAGNANO, 1992, p. 31), e se constitui como a razão “pensante e cognoscente” (REALE, 2011, p. 18). Portanto, o *logos* é um princípio universal, mas também se encontra em cada ser humano em particular. Sêneca corrobora: “E a razão outra coisa não é senão uma parcela do espírito divino inserida no corpo do homem” (SÊNECA, 2004, p. 240). Acrescentamos também que o diálogo com o estoicismo recrudescer no conteúdo sobre as paixões, que será exposto no próximo tópico.

alma agitada, arrastada para longe de uma razão completa e segura, perde não apenas seu acordo consigo mesma, mas também a saúde” (ILDEFONSE, 2007, p. 144). Notamos a conexão com o item anterior: a alma apaixonada afasta-se da razão, por isso desarmoniza-se com o universo e se atordoia. Sêneca ratifica tal antagonismo ao interrogar-se: “Quando nos será dada a faculdade de dominar todas as paixões, de submetê-las à nossa vontade, de poder enfim dizer esta palavra: ‘venci?’” (SÊNECA, 2004, p. 283). A vitória da razão é o pressuposto inarredável para o usufruto da felicidade, sabedoria ou virtude.

Os estoicos, inclusive, elaboraram uma taxonomia, classificando as paixões em primárias e secundárias. As primárias são dor, prazer, medo e desejo.

Desejo é a opinião de que alguma coisa futura é um bem de tal ordem que devemos buscá-la. Medo é a opinião de que alguma coisa futura é um mal de tal ordem que devemos evitá-la. Prazer é a opinião de que alguma coisa presente é um bem de tal ordem que devemos nos exaltar diante dela. Dor é a opinião de que alguma coisa presente é um mal de tal ordem que devemos nos deprimir diante dela. (BRENNAN, 2010, p. 100)

E, entre estas, o desejo é tido como um dos mais perniciosos¹⁰. Zenão de Cítio inquiriu o oráculo de como poderia ser o mais sábio possível e foi orientado que “teria de igualar-se aos mortos” (LAERTIUS, 1988, p. 181). Esta resposta denota dois sentidos, aprender com os ensinamentos dos que já partiram, mas também aproximar-se de uma vida sem desejos. Brennan explicita. “[...] o estoico parece ter se tornado alguém que se preocupa demais com os sentimentos – alguém que experimenta a dor diante de um desejo frustrado de um modo tão doloroso que teria optado por não desejar nada” (BRENNAN, 2010, p. 19-20). Os estoicos louvam o despojamento: viver com o mínimo – bens materiais, aspirações, sonhos – e assim limitar o território suscetível a eventuais frustrações. É uma das benesses da obtenção de êxito na minimização dos desejos é assemelhar-se aos deuses. “Aquilo que a filosofia me prometeu foi tornar-me igual à divindade. Foi esse o convite que recebi. Por isso vim. Respeite-se, portanto, a palavra dada” (SÊNECA, 2004, p. 165). Ou seja, erradicá-lo suscitará o resultado mais auspicioso que um ser humano poderá alcançar: a virtuosidade e a autossuficiência divina.

A etimologia nos auxilia no entendimento das teorias do pórtico. De acordo com o dicionário de latim, *passio* ou *passionis* significa “acção de suportar, acção de sofrer” (FERREIRA, 1994, p. 833). O que nos permite elaborar um silogismo: a) Paixão é sofrer; b) O sábio não sofre – é feliz –; logo c) O sábio não se deixa tomar pela paixão. Expondo na forma de um preceito: se queres ser sábio, afaste-se das paixões. Focando nessa diretriz, o grau de diversidade interpretativa é menor, na medida em que os estudiosos são unânimes em endossar que a resistência às paixões é a chave para a conquista da felicidade, consoante a filosofia em tela.

Na sequência, verificaremos, similarmente ao primeiro tópico, as incidências deste conteúdo em **Ensaio sobre a cegueira**. E partimos da compreensão de que a personagem se constitui “uma das dimensões fundamentais do romance” (TACCA, 1983, p. 121). As suas atitudes e personalidade propiciam oportunidades ao leitor de avaliar o seu próprio comportamento. Rosenfeld corrobora que a ficção é o: “[...] lugar em que o homem pode viver e contemplar através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo [...]” (ROSENFELD, 1981, p. 48). Adotando tal pressuposto, verificaremos a interação do romance com a ética estoica.

Já vimos que os acometidos pela epidemia cegaram abruptamente sem sinais de dor ou desconforto precedentes e que a condição de cegueira física apontava para a cegueira da razão. Em posição distinta, há apenas uma pessoa que passou incólume pelo contágio e imaginamos que esta condição da mulher do médico aponta igualmente para outra realidade.

Uma das pistas reside no fato de que os convivas notaram que algo a diferenciava. O cego ladrão, ferido da perna, destinatário dos cuidados da protagonista, profere a seguinte frase: “Eu sei que a senhora vê [...]. Não me queira enganar a senhora, eu bem sei que vê, mas esteja descansada que não digo a ninguém” (p. 75). A reparação dos óculos escuros ouviu a confiança e “ficou imóvel,

¹⁰ Há uma única exceção, um único desejo é benéfico: “[...] aderir à vontade divina, ou, o que é o mesmo, à natureza ou à razão” (DUHOT, 2006, p. 133).

serena, apenas perplexa porque não sentia nenhuma surpresa, era como se já o soubesse desde o primeiro dia” (p. 172). Ou seja, inferimos que foi o modo de ela intervir nas circunstâncias que a revelou vidente aos demais. Ela se transformou na guia do grupo, e inclusive suas palavras eram transformadas em “[...] máxima, em sentença, em doutrina, em regra de vida” (p. 119). Vislumbramos uma das contraposições dela em relação aos cegos. Eles permaneceram na passividade, como vimos, entretanto a mulher do médico tomou atitudes diversas: “Entre os cegos havia uma mulher que dava a impressão de estar ao mesmo tempo em toda parte, ajudando a carregar, fazendo como se guiasse os homens” (p. 91). Ela não se refugiou no conformismo, mas se empenhou em suplantar o cenário horripilante.

Progredindo no desígnio de realçar as peculiaridades dela, recordamos que todas personagens foram identificadas não por nomes, mas por traços singulares, tais como, o rapazinho estrábico, o velho da venda preta, a rapariga dos óculos escuros, sendo que alguns deles receberam dois predicativos. O cego ladrão também foi denominado como “o da perna”, devido ao ferimento que causou sua morte. A mulher do médico também recebeu um segundo predicativo, que está no título deste tópico, “[...] mas **a mulher que chorou** já lá vai adiante, é seu [do cão] dever ir atrás dela, nunca se sabe se não terá que enxugar outras lágrimas” (p. 295)[grifo nosso]. Ou seja, com a progressão da narrativa, a atitude de manifestar a emoção através do choro sobressaiu a ponto de defini-la. Reproduziremos algumas das inúmeras passagens que ratificam este enfoque.

Antes de serem recolhidos ao manicômio, descreve-se que ela “[...] lavou a louça, fez a cama, ordenou a casa de banho, não ficou o que se chama uma perfeição, mas na verdade teria sido crueldade exigir-lhe mais, com aquelas mãos a tremer e os olhos afogados de lágrimas” (p. 257). Durante a quarentena, ao presenciar a concretização do prometido inferno, ela “[...] suspirou, levou a mão aos olhos, necessitou fazê-lo porque estava a ver mal, mas não se assustou, sabia que eram só lágrimas” (p. 154). Após o incêndio, andando pela cidade, “Olhou-os com os olhos rasos de lágrimas, ali estavam, dependiam dela como as crianças dependem da mãe” (p. 218). Na busca por alimentação, ao se deparar com cadáveres no supermercado, a mulher do médico reagiu assim: “Quando saíram do corredor, os nervos dela foram-se abaixo de golpe, o choro tornou-se convulsão, não há nenhuma maneira de enxugar lágrimas como estas” (p. 298). Sobre estas passagens, ressaltamos que as manifestações emotivas se originaram por presenciar o sofrimento das outras pessoas e não pelo lamento das próprias agruras. Logo, a visão dela denota, além de perspicácia, altruísmo¹¹.

Dispondo destas informações sobre a protagonista, detectamos uma divergência com a filosofia estoica. Sob o prisma das paixões e emoções, *a mulher que chorou* é a antípoda do retrato do sábio delineado pelo estoicismo. Sêneca corrobora.

Forcejando e prosseguindo em direção às esferas superiores, ordenadas, intrépidas, que fluem num curso sereno e harmonioso, tranquilas, benignas, existente para o bem de todos, salutareis tanto a si quanto aos outros, [...] ele [o sábio] **não chorará por nada**”. (SÊNECA, 2000, p. 95) [grifo nosso]

As atitudes são diametralmente opostas, afinal ela, sem exageros, chorava por tudo: “[...] a mulher do médico está desfeita em lágrimas por obra de um pronome pessoal, de um advérbio, de um verbo, de um adjetivo” (p. 267). Pelo esquecimento em dar corda ao relógio, a reação foi esta: “Sem poder dominar-se, desatou num choro convulsivo, como se tivesse acabado de suceder a pior das desgraças” (p. 100). Entendemos que o diálogo se aprofunda com os estoicos, dado que o discurso romanescos reitera a contraposição: “Todos temos os nossos momentos de fraqueza, ainda o que nos vale é sermos capazes de chorar, o choro muitas vezes é uma salvação, há ocasiões que morreríamos se não chorássemos” (p. 101). Tais controvérsias estabelecidas claramente com a ética estoica ratificam a relação dialógica. Nas palavras de Kristeva, Bakhtin “[...] tem em vista a escritura como leitura do *corpus* literário anterior, o texto como absorção de, e réplica a um outro texto [...]” (KRISTEVA, 1974, p. 67, grifo da autora). É esta a tônica que estamos grifando entre ambos textos.

¹¹ O escritor explicita os motivos pelos quais ela permanece imune: “[...] não podia cegar, porque havia sido capaz de compaixão, de amor, de respeito, de manter um sentido de profunda dignidade na sua relação com os outros, porque, reconhecendo a debilidade do ser humano, foi capaz de compreender” (SARAMAGO, 2013, p. 44).

Ainda nesta temática, a interlocução aprofunda-se. Sêneca dedicou um livro à ira, uma das paixões derivadas do desejo, denominando-a como *loucura transitória*. A ira é a principal desestabilizadora da constância peculiar dos sábios, a mais intensa e indômita. E o romance contradiz a argumentação do pensador estoico, de acordo com o que visualizamos nas duas declarações abaixo.

El hombre no es, pues, ávido de venganza por naturaleza, y, por conseguinte, si la ira es ávida de venganza, dedúcese que no está conforme con la naturaleza del hombre. (SÊNECA, 1952, p. 404)

Mataste para vingar-nos, para vingar as mulheres tinha de ser uma mulher, disse a rapariga dos óculos escuros, e a vingança, sendo justa, é coisa humana, se a vítima não tiver um direito sobre o carrasco, então não haverá justiça, nem humanidade, acrescentou a mulher do primeiro cego. (SARAMAGO, 2010, p. 245)

São fragmentos que se opõem claramente. Para Sêneca, a vingança e a natureza humana estão dissociadas. Já o **Ensaio** expõe a contradita preconizando que elas estão imbricadas, se a vingança for justa é humana. Novamente o contraponto refere-se à mulher do médico, que se vingou do grupo de cegos opressores. Para matar, ela o fez “furiosamente” (p. 185), “[...] dando voz à cólera que sentiu subir dentro de si” (p. 191). Esta é mais uma demonstração de que ela não aderiu aos preceitos estoicos, no que tange às emoções e paixões, embora tenha se destacado como uma pessoa sábia, que contribuiu positivamente na convivência.

Prosseguimos a análise, demarcando algumas disparidades entre a protagonista e as demais personagens. “Também a mulher do médico, mas essa chorava olhando-os, chorava por todos eles” (p. 243). Este excerto demonstra que os cegos detinham uma atitude oposta à da mulher do médico, pois ela compensa a apatia dos seus convivas. Notamos uma adesão dos “infelizes invisuais” (p. 224) ao preceito de extirpar as emoções, pois “não faziam gestos, [...] quase não moviam o corpo¹²” (p. 101). Ademais, existem algumas identificações entre o que Sêneca prescreve como correto e a realidade da cegueira: “[...] isso tudo é evitado pelo sábio, que não sabe viver nem em função da esperança nem do medo” (SÊNECA, 2000, p. 97). “A cegueira também é isto, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança” (p. 204). Portanto, sobreleva-se uma identificação entre a cegueira e a racionalidade estoica. Utiliza-se do ditado popular, “Olhos que não veem, coração que não sente” (p. 250) para chancelar a conexão. A protagonista ratifica, “[...] porque os sentimentos com que temos vivido e que nos fizeram viver como éramos, foi de termos olhos que nasceram, sem olhos os sentimentos vão tornar-se diferentes” (p. 241- 242). Após a quarentena, no diálogo com o escritor, a mulher do médico defende que “temos sentimentos a menos” (p. 277). Ou seja, há uma conexão entre a falta de sentimentos e a cegueira e vice-versa, pois a falta de olhos transforma os sentimentos.

E além de todas as contestações ao estoicismo, chega-se à conclusão de que a atitude dos cegos não produz a prometida felicidade. Eles são denominados como “pobres infelizes” (p. 196), “infeliz gente” (p. 205), em diversas circunstâncias, sendo que há um momento em que a seção dos contagiados é identificada por “infeliz camarata” (p. 163), entre outras denominações similares. Uma das poucas vezes em que a palavra felicidade é pronunciada durante toda a narrativa é nos instantes em que as primeiras personagens recuperam a vista, “[...] a felicidade de voltar a ver” (p. 308). Ou seja, às contestações já explanadas, adiciona-se a de que a adesão aos preceitos do estoicismo não propicia o resultado afiançado.

As divergências da narrativa em relação ao pórtico podem ser sintetizadas na asserção de que, enquanto ele diagnostica que o mal, a ausência de virtude, está no fato de a razão ser obsedada pelas

¹² Uma das exceções que se alegaria é que eles também choraram, principalmente quando se descobriam invisuais. Mas a emoção deles é peculiar: “Como provavelmente só os cegos podem chorar, as lágrimas correndo simplesmente, como de uma fonte” (p. 121). Para demonstrarmos a vertente estoica a que os cegos aderiram, recorreremos novamente a outra narrativa do mesmo autor. Em **As intermitências da morte** há uma atitude denominada pelo narrador como estoica. “[...] estejamos certos de que metade da população do país correrá a buscar um lenço para enxugar as lágrimas e de que a outra metade, talvez de temperamento estoico, as irá deixar correr pela cara abaixo, em silêncio” (SARAMAGO, 2005, p. 81). Ou seja, de acordo com a narrativa há um típico comportamento que é estoico e se identifica com os cegos do **Ensaio**.

paixões e emoções. “Tratava-se, com efeito, de explicar o importantíssimo fenômeno da vida moral, pela qual a razão é obnubilada, *cegada* e até mesmo arrastada por motivos irracionais presentes dentro de nós” (REALE, 1994, p. 357, grifo nosso). De outro lado, a narrativa manifesta que o prejuízo reside exatamente na minimização delas. Saramago concorda que existe o mal, a ausência de virtude, mas para ele não é por causa das emoções que obnubilam a razão, mas pela falta das emoções e paixões. Para os estoicos as paixões são irracionais e cegam o espírito. Entretanto, para o **Ensaio**, as emoções são a salvação¹³.

Sant’Anna, ao dissertar sobre as categorias bakhtinianas, frisa que *desentranhar* determinadas vozes do texto literário corresponde a conhecer “o outro lado da verdade” (SANT’ANNA, 2007, p. 29). Inferimos, a partir dessa expressão, que a identificação da filosofia estoica como uma das camadas sobrepostas que constituem a ficção de Saramago origina uma ampliação do quadro em estudo, o que poderá desencadear outros estudos sobre esta temática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendemos que transitar da ficção de Saramago à filosofia estoica contribui para o autoconhecimento. À eventual alegação de anacronismo requestamos que o prêmio Nobel em Literatura não está visando exclusivamente aos estoicos originários, mas à interpretação que, hodiernamente, é feita de seus preceitos, dado que esta corrente filosófica reverberou no decorrer da história até a contemporaneidade.

Sem negligenciarmos o viés ético, salientamos que, além de retratar as condições inóspitas evidenciada por **Ensaio sobre a cegueira**, familiar ao arguto leitor, tivemos o objetivo de discorrer sobre as suas causas, uma vez que o conhecimento delas, favorece no desencadeamento do outro polo mencionado por Saramago, o da transformação. Em entrevista a Juan Arias, o ficcionista ratifica. É claro que tudo quanto possamos fazer para compreender melhor quem somos é muito bom, mas se, neste caso, compreensão significa quase que aceitar que o homem é assim mesmo, isso não se pode, porque existe uma coisa chamada ética que devemos ter sempre presente e que deve pautar as nossas ações (SARAMAGO, 2003, p. 27).

Portanto, as atitudes das personagens dos cegos, “infelizes contaminados” (p. 118) e da mulher do médico condensam o que somos e naquilo que podemos nos transformar. Esta temática está presente em toda obra saramaguiana e, de certa forma, entre os grandes assuntos da literatura universal. Dessa forma, o **Ensaio sobre a cegueira** é também um ensaio sobre a visão, sobre a vida, sobre a morte, sobre o sofrimento e sobre a salvação.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **História da filosofia**. Tradução de António B. Coelho. 4. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

_____. **Dicionário de Filosofia**. Tradução da primeira edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AURÉLIO, Marco. **Meditações**. Tradução de Jaime Bruna. In: Antologia de textos. Tradução e notas de Agostinho Silva *et al.*; estudos introdutórios de E. Joyau e G. Ribbeck. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores). p. 261-319.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

¹³ Notamos que o romance expõe uma visão semelhante à que Saramago manifestou em um texto de não-ficção. Em *O caderno* (2009), ele confidenciou. “Intento ser, à minha maneira, um estoico prático, mas a indiferença, como condição de felicidade, nunca teve lugar na minha vida, e se é certo que busco obstinadamente o sossego do espírito, também é certo que não me libertei nem pretendo libertar-me das paixões” (SARAMAGO, 2009, p. 114).

- BARBOSA, Francisco L. **Mito e literatura na obra de José Saramago**. Araraquara: UNESP, 2009. (Tese)
- BRENNAN, Tad. **A vida estoica: emoções, obrigações e destino**. Tradução de Marcelo Consentino. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- CASTRO, Pedro Nunes de; CARDOSO, Rosane Maria. O ano da vida e da morte do estoico Ricardo Reis. **Veredas**, Revista da Associação Internacional de Lusitanistas. n. 27, p. 158-175, jan-jun, 2017.
- CHATELET, François; AUBENQUE, Pierre. **História da filosofia: ideias, doutrinas**. 2. ed. Tradução de Maria José de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.
- DUHOT, Jean-Joël. **Epicteto e a sabedoria estoica**. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- FERREIRA, Antônio Gomes. **Dicionário Latim-Português**. Porto, Portugal: Porto Editora, 1994.
- GAZOLLA, Rachel. **Ofício do filósofo estoico: o duplo registro do discurso da Stoa**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- HIRSCHBERGER, Johannes. **História da filosofia na antiguidade**. Tradução e prefácio de Alexandre Correia. São Paulo: Herder, 1965.
- ILDEFONSE, Frédérique. **Os estóicos I: Zenão; Cleantes; Crísipo**. Tradução de Mauro Pinheiro. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia H. França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAERTIUS, Diógenes. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Tradução do grego, introdução e notas de Mário Gama Cury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.
- LONG, Antony A. **La filosofia helenística: estoicos, epicúreos, escépticos**. Versão em espanhol de P. Jordán de Urries. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- MACHADO, Antonio. **Juan de Mairena I**. Edição de Antonio Fernandez Ferrer. 3.ed. Madrid: Edições Cátedra S.A., 1998.
- NUNES, Benedito. Poesia e filosofia: uma transa. In: ROHDEN, Luiz; PIRES, Cecília. **Filosofia e Literatura: uma relação transacional**. Ijuí: UNIJUÍ, 2009. p. 17-36.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Formas e usos da negação na ficção histórica de José Saramago. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane. **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- REALE, Giovanni. **História da Filosofia Antiga**. Tradução de Marcelo Perine; Henrique C. de Lima Vaz. São Paulo: Loyola, 1994. Vol. III.
- _____. **Estoicismo, ceticismo e ecletismo**. Tradução de Marcelo Perine. Nova edição corrigida. São Paulo: Edições Loyola, 2011.
- RIST, J. M. **La filosofia estoica**. Barcelona: Crítica, 1995.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: _____; CÂNDIDO, Antônio *et al.* **A personagem de ficção**. 6. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. p. 9-49.
- ROUANET, Sérgio P. A deusa razão. In: NOVAES, Adauto (org.) **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília, DF: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996. p. 285 – 299.
- SALZANI, Carlo. VANHOUTTE, Kristof (eds.). **Saramago's Philosophical Heritage**. Palgrave Macmillan, 2018. Disponível em:
<<https://www.palgrave.com/us/book/9783319919225#aboutBook>>.

- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007. (Série Princípios)
- SARAMAGO, José. **Manual de Pintura e caligrafia**. Prefácio de Luís de Sousa Rebelo. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.
- _____. **O ano da morte de Ricardo Reis**. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.
- _____. Entrevista a Juan Arias. **José Saramago: o amor possível**. Tradução de Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Manati, 2003.
- _____. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **O Caderno: textos escritos para blog setembro de 2008 – março de 2009**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. Fernando Gómez Aguilera (sel. e org.) – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. Da estátua à pedra: o autor explica-se. In: _____. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: Ed. UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013. p. 25-52.
- SCHOFIELD, Malcolm. **Ética estoica**. In: WOOD, Brad (org.). *Os estoicos*. Tradução de Paulo F. T. Ferreira e Raul Fiker. São Paulo: Odysseus Editores, 2006. p. 259-284.
- SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago**: o essencial e outros ensaios. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- SÊNECA. Lúcio Aneu. **Cartas a Lucílio**. Tradução, prefácio e notas de J. A. Segurado e Campos. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- _____. **Tratados filosóficos**. Tradução de Pedro Fernández de Navarrete. Buenos Aires: El Ateneo Editorial, 1952.
- _____. Da tranquilidade da alma. In: **Antologia de textos**. Traduções e notas de Agostinho da Silva et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- _____. **Sobre a Divina Providência e Sobre a firmeza do homem sábio**. Tradução, introdução e notas de Ricardo da Cunha Lima. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- SEVERINO, Emanuele. **A filosofia antiga**. Tradução de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1984.
- TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. 2. ed. rev. aum. Livraria Almedina: Coimbra, 1983.
- VOLTAIRE. Cândido ou o optimismo. In: _____. **Contos e novelas**. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Editora Globo, s.d.

A PERSPECTIVA DA TEORIA SOCIAL DA EDIÇÃO PARA DESBRAVAR A OBRA TIPOGRÁFICA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

*The perspective of the Social Theory of
the Edition to explore the typographic
work of João Cabral de Melo Neto*

Priscila Monteiro¹

Abstract: *The passage of João Cabral de Melo Neto through the world of Graphic Arts has not drawn academic attention. Although nearly eighty years have distanced us from the beginning of his critical fortune, few theorists have mentioned the “O Livro Inconsútil” beyond anecdotal curiosity. However, parallel to the life of vice-consul in Barcelona, for six years Cabral sustained an editorial project to publish poetry. Mastering typographic techniques to construct traditional and concrete objects such as books is part of a learning that requires craftsmanship and self-reflection, characteristics that are also present in the formal and linguistic rigor in his poetry, especially in the productions after this experience. Textual Criticism offers tools to understand situations such as this, in which one of the most studied authors in the Lusophone World has a nearly unknown creative aspect. D. F. McKenzie's Social Theory of Editing and Jerome McGann's concept of bibliographic code highlight the processes of bibliographic meaning as part of the networks of meaning that structure textual forms. This theory, therefore, dialogues with Cabral's editorial practices, since he acted as editor, typographer, printer, translator and poet, composing and printing by hand hundreds of copies of the fourteen works he published – being two of his own authorship, in a self-publishing process. The relaunch of the unknown **Aniki Bobó** also demonstrates the necessity of knowing this facet of the poet. The origin of the academic thought's lack of interest in recognizing graphic-Cabral as part of his literary process is also explained by this theory. According to the authors, it is necessary to integrate the process of production and formal reception with the historicity of cultural objects beyond the semiotic and hermeneutic approaches; since it is from the appreciation of the specific materiality of each studied edition that the bibliography can help literary criticism to broaden its approaches further than the exclusive comparison between texts. Thus, it is possible to find importance in handling the first editions printed by “O Livro Inconsútil” in order to recognize in them non-bibliographic textual forms as part of the textualization, as well as to perceive what changes in the later editions, consumed by the majority of the reading public. For McKenzie, the Sociology of Texts must embrace different media and documentary supports, to do so he claims that criticism should broaden its interpretative principles so rooted in the literate dominant culture of the printed world. The central hypothesis is that the specific material form that a work takes belongs to the early stage of socialization of this work, so its reproduction and transmission should be part of the reading keys when researching artistic creations of any nature, since they are, above all, cultural artifacts.*

Keywords: *O Livro Inconsútil; Aniki bobó; D.F. McKenzie; bibliographic code; Brazilian handmade book.*

¹ Priscila Oliveira Monteiro Moreira é graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e doutoranda em Materialidades da Literatura pela Universidade de Coimbra. Atua como professora de Redação em Porto Alegre e Novo Hamburgo. E-mail: <priscilaommoreira@gmail.com>.

Resumo: A passagem de João Cabral de Melo Neto pelo mundo das Artes Gráficas não chamou a atenção acadêmica. Embora quase oitenta anos nos distanciem desde o início de sua fortuna crítica, poucos foram os teóricos que mencionaram com profundidade o período de “O Livro Inconsútil” para além da curiosidade anedótica. Paralelo à vida de vice-cônsul em Barcelona, ao longo de seis anos Cabral sustentou um projeto editorial a fim de publicar poesia. Dominar técnicas tipográficas para construir objetos tradicionais e concretos como livros é parte de um aprendizado que exige artesanato e autorreflexão, características igualmente presentes no rigor formal e linguístico na poesia desse autor, sobretudo nas produções posteriores a essa experiência. A Crítica Textual oferece ferramentas para compreender situações como essa, em que um dos autores mais estudados pelo mundo lusófono tem uma faceta criativa sua praticamente inédita. A Teoria Social da Edição, de D.F. McKenzie, e o conceito de código bibliográfico, de Jerome McGann, colocam em evidência os processos de significação bibliográfica como parte das redes de sentido que estruturam as formas textuais. Essa teoria, portanto, dialoga com as práticas editoriais de Cabral, tendo em vista que atuou como editor, tipógrafo, impressor, tradutor e poeta, compondo e imprimindo à mão centenas de exemplares das catorze obras que publicou – sendo duas delas de sua autoria. O relançamento do desconhecido **Aniki bobó** também demonstra a necessidade de conhecer esta faceta do poeta. A origem do desinteresse do pensamento acadêmico em reconhecer Cabral-gráfico como parte do seu processo literário também é explicada pela Teoria. Segundo os autores, é preciso integrar processo de produção e de recepção formal à historicidade dos objetos culturais para além das abordagens semióticas e hermenêuticas, pois é a partir da valorização da materialidade específica de cada edição estudada que a bibliografia pode auxiliar a crítica literária a ampliar suas abordagens para além da exclusiva comparação entre textos. Assim, é possível encontrar importância em manusear as primeiras edições impressas pelo O Livro Inconsútil a fim de reconhecer nelas formas textuais não bibliográficas como parte da textualização, bem como perceber o que se modifica nas edições posteriores, consumidas pela maior parte do público-leitor. Para McKenzie, a Sociologia dos Textos deve abarcar diferentes mídias e suportes documentais, para isso reivindica que a crítica seja capaz de alargar seus princípios interpretativos tão arraigados na cultura dominante letrada do mundo impresso. A hipótese central é que a forma material específica que uma obra assume pertence ao estágio inicial de socialização dessa obra, logo sua reprodução e transmissão deveriam fazer parte das chaves de leitura quando pesquisamos criações artísticas de qualquer natureza, já que são, sobretudo, artefatos culturais.

Palavras-Chave: O Livro Inconsútil; **Aniki bobó**; D.F. McKenzie; código bibliográfico; livro artesanal brasileiro.

INTRODUÇÃO

A fortuna crítica reconhece que João Cabral de Melo Neto promoveu um projeto editorial chamado “O Livro Inconsútil”, mas são poucas as referências que apresentam essa vertente sua com profundidade. Parte da correspondência publicada do poeta faz menção a esse período; uma entrevista concedida aos Cadernos do Instituto Moreira Salles fornece algumas curiosidades; algumas outras pistas podem ser encontradas em fontes indiretas, como a recepção da tradução de Joan Brossa no Brasil, além da autobiografia de Antoni Tàpies.² Ainda que dois levantamentos sobre livros artesanais tenham mencionado os impressos por Cabral, suas abordagens são limitadas pela escassez de

² Ver BROSSA, Joan. **Joan Brossa**: Desde Barcelona ao Novo Mundo. Catálogo. Rio de Janeiro, Institut Ramon Lull; Fundació Joan Brossa, 2006; ver FARRÉS, Ramon. “La recepció del poeta catalán Joan Brossa en Brasil”. **Meta: Journal des Traducteurs**, v. 60, n. 1, abr. 2015, p. 158–172; ver TÀPIES, Antoni. **Memoria personal**: Fragment per una autobiografia. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2010; ver SÜSSEKIND, Flora (org.). **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001; ver CASTRO, Ruy (org.). **Querido poeta**: Correspondência de Vinícius de Moraes. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

informações e de exemplares.³ Os dados dispersos apresentam pouca profundidade: era sediada em Barcelona no final dos anos 1940, a prensa obtida era uma Minerva, seu mestre foi Enric Tormo, o nome “inconsútil” teria sido dado por Bandeira devido à junção de cadernos sem costura. A respeito deste tópico raro, predominam pedaços soltos e pontos correlacionáveis de uma experiência que, todavia, durou seis anos.

Dado que os livros artesanais produzidos eram numerados e destinados a integrar bibliotecas particulares, as ferramentas analíticas disponíveis permaneceram limitadas já que apenas um público seletivo teve acesso às edições, consequentemente criando certo vácuo temático sobre a relação do poeta com as Artes Gráficas, que perdura até hoje. Foi desse modo que a crítica cabralina foi surpreendida recentemente com a republicação de um título até então desconhecido pelo seu público especializado: **Aniki bobó** (de 1958, republicado pela Verso Editora em 2016). Esse é um título ausente da pretensa completude de suas obras completas, assim como não figura sequer em suas coletâneas nem em suas antologias. **Aniki** foi excluído pelo próprio autor de seu repertório poético, a seguir sucessivamente obliterado nas compilações subsequentes.

Zila Mamede, a pesquisadora que mais exaustivamente inventariou as publicações feitas por e sobre JCMN, já em 1976 pergunta ao autor por esse livro. A resposta vem com uma cópia xerocada do exemplar e, por estar em branco e preto, não demonstrava a combinação de cores originais, razão pela qual o poeta comenta sobre os coloridos:

Este texto foi uma brincadeira minha com [Aloisio] A. Magalhães. Ele fez os desenhos e eu escrevi as ilustrações, interpretando os desenhos (que são coloridos). Aniki bobó, me disse Aloisio, é o nome de um brinquedo de criança de Pernambuco (de que não me lembro). Ele fez os desenhos e me pediu para ilustrar com o texto. [...] É um texto abstrato, um jogo. (MAMEDE, 1987, p.111)

Arnaldo Saraiva foi o primeiro a sinalizar haver uma lacuna na obra completa de JCMN a respeito desse assunto. Em um breve artigo, questiona a ausência deste livro em uma publicação que pretendia abranger todo o repertório impresso do poeta:

quase todas as bibliografias e livros de estudos cabralinos o ignoram; mas **Aniki bobó** é um texto com marcas típicas do autor, que também o terá esquecido, pois nem o incluiu na miscelânea **Museu de tudo**. Um dia falei-lhe nele, quando ainda só por referência titular sabia da sua existência; e como o autor o desvalorizou, dando-o como um texto circunstancial e “sem interesse”, escrito para um “negócio” de Aloisio Magalhães [de *O Gráfico Amador*], que imaginei um catálogo, não insisti, ficando até sem saber a razão do estranho título. (SARAIVA, 2014, p.79)

Ao ter acesso a um dos únicos trinta exemplares originais, o crítico encontra intertextos com o cinema português – já que o título remete a um filme homônimo – e com a própria poética do autor brasileiro. Embora **Pregão turístico de Recife** (1956) tenha sido igualmente impresso pelo grupo liderado por Magalhães, este foi incluído em **Poemas reunidos** (no mesmo ano do lançamento de *O Gráfico Amador*), ao passo que **Aniki bobó** não foi mencionado em nenhuma coletânea futura, tampouco as organizadas pelo poeta. O apagamento identificado por Saraiva abre para uma questão relevante acerca do juízo de valor envolvido nos livros organizados por Melo Neto, uma vez que estamos falando de um entusiasta manifesto da teoria literária, que, inclusive, organizou volumes temáticos de sua obra, como **Poesia crítica** (1982) e aventurou-se a analisar pintura, como nos estudos sobre Joan Miró (1950), e literatura, como em **Poesia e composição** (1952) em sua prosa. Eclipsar a importância de **Aniki** indica um discurso autoral criado a fim de reforçar formas de triagem julgadas como “aceitáveis” ou não a respeito de suas criações, sendo o próprio autor um criador de discursos a respeito da sua produção.

³ Catarina Helena Knychala (1980) foi a primeira acadêmica a considerar Melo Neto um artista gráfico em sua dissertação de mestrado sobre o livro de arte brasileiro; apesar do esforço descritivo, Knychala teve pouco acesso aos exemplares, consequentemente foi pouco precisa. Por sua vez, Gisela Creni (2013) fez um detalhado mapeamento de editores artesanais brasileiros, identificando o poeta como um deles; ela esclareceu, todavia, que a seção sobre “O Livro Inconsútil” é precária porque sua fonte de pesquisa estava baseada em entrevistas, que forneceram pouquíssimos dados.

Ainda sobre tal “redescoberta”, o título relançado traz em sua materialidade física o traço bibliófilo da edição primeira: mantém as mesmas medidas no corte do papel, utiliza da mesma disposição imagética nas paginações, ocupa a mancha gráfica e imprime em cores idênticas ao original. Estas características são relevantes, pois a imagem fac-símile demonstra a composição gráfica envolvida – a exemplo do jogo de cores, que Mamede não pode constatar –, e amplia a interpretação para além do estritamente escrito. Em ensaio inaugural para esta nova edição, Sérgio Alcides afirma que a inversão de o texto ilustrar a imagem perturba a crítica estabelecida, tanto é que afirma se tratar de um “livro do artista de [Magalhães], não do poeta” (2016, p.13). Para Alcides, não é possível conceber que Cabral fizesse livros que não de poesia sua. Assim, admite o incômodo:

Em **Aniki bobó**, o texto de Cabral não é um fim em si mesmo; está a serviço do traço de Aloisio: é a decoração do livro. *Isso nos deixa embrulhados num problema imprevisto*, que pode ter mais consequências do que avistamos inicialmente. Porque, a princípio, tudo começa de maneira bem inconsequente: o poeta vê as gravuras do artista, acha-se interessado, surge a ideia de uma publicação, um texto é rascunhado de repente – e logo o gráfico se vê unido ao tipográfico. Mas o resultado não confirma a simplicidade dessa narrativa quando observado com atenção. (ALCIDES in Melo Neto & Magalhães, 2016, p.13-14) [grifos meus]

Finaliza afirmando: “A pesquisa das relações entre esses ecos e a poética de Cabral nos anos 1950 é o maior desafio deste achado [que é a republicação de **Aniki**]” (op. cit., 2016, p.23). Penso que este ensaio represente a síntese do espanto sobre a relação de Cabral com tipografia que, até então, parecia quase inédita.

Na mesma reedição, no ensaio “Dualismo ao quadrado”, Augusto Massi provoca:

Até mesmo um crítico empenhado como Antonio Carlos Secchin [...] na mais recente reedição de **João Cabral: uma fala só lâmina**, não dedica nenhuma linha a **Aniki bobó**. Tal fato chama ainda mais nossa atenção, pois o volume traz um “caderno de imagens”, no qual são produzidas várias capas, desde os livros iniciais de João Cabral, **Pedra do sono** (1942) e **O engenheiro** (1945), passando pelas tiragens artesanais de **Psicologia da composição** (1947) e **O cão sem plumas** (1950), criadas pelo próprio poeta-tipógrafo, até capas mais recentes e com projetos gráficos claramente comerciais. (MASSI in Melo Neto & Magalhães, p.28)

Massi concorda que o resgate editorial da obra seja importante, pois, entre outras coisas, “nos permite repensar que motivos justificariam sua exclusão da **Obra completa**. [...] Passado meio século, talvez esteja na hora de a crítica rediscutir a leitura proposta pelo autor” (op. cit., p.29). Assim fecha seu argumento: “Penso que esse período histórico, decisivo na trajetória biográfica de João Cabral [pois estava afastado de sua prática consular devido à perseguição política] e ponto de virada em sua poética, ainda não foi devidamente estudado” (op. cit., p.34).

Convém clarificar: **Aniki bobó** não pertence a O Livro Inconsútil,⁴ mas é possível travar um diálogo com os livros impressos por Cabral. Apesar de não existir mais fisicamente como tipografia quando O Gráfico Amador foi criado em 1954, o interesse de Cabral pelas Artes Gráficas permaneceu, pois, além de ministrar oficinas para Aloisio Magalhães e demais fundadores do coletivo, ele foi também considerado seu preceptor por Guilherme Cunha Lima, que refez a trajetória do grupo.⁵ **Aniki** representa o nó de tensão sobre o apagamento a respeito da produção artesanais e a certeza evidente do envolvimento do poeta com o mundo dos impressos.

OLI não se limitou à temporada em Barcelona e seguiu existindo como um projeto intelectual; prova disso está na data de publicação do último título, **O marinheiro e a noiva**, de Joel Silveira, de 1953: a primeira publicação de OLI, em 1947 (a saber, **Psicologia da composição**), é assinada com o mesmo clichê que estampa o colofão do livro de Silveira. Apesar de manter o projeto gráfico de assinar com clichê, a data já não confere ao período de existência da tipografia, uma vez que Cabral ora afirma que ela teria sido desfeita em 1951, quando o diplomata partira para Londres, ora informa que foi vendida para um convento em Petrópolis no início dos anos 1950, sem especificar data. Na

⁴ Por vezes, o projeto será retomado por suas iniciais, a saber, OLI.

⁵ Cunha Lima (2014) esboça que as produções gráficas de Cabral poderiam representar uma poética autoral; apesar de ser o primeiro a levantar a questão, o autor não aprofunda a hipótese, pois seu foco de pesquisa é O Gráfico Amador.

verdade, o livro de Silveira foi impresso no Rio de Janeiro, durante o período de afastamento não remunerado do cargo consular, quando Cabral atuava como tradutor *freelancer* e *ghost writer* jornalístico⁶, mas essa informação destoa da definição inicial sobre a OLI, que teria acontecido apenas em Barcelona. Só foi possível constatar esse desencontro sobre data e local da última obra em relação aos outros títulos publicados porque conjuguei: a) manuseio dos livros artesanais; b) leitura de cartas da época; c) informações biográficas concedidas pelo autor; d) estudos realizados sobre o poeta. Conjuguar interpretações sem prescindir da condição material de circulação de um texto é o princípio do conceito de “código bibliográfico” erigido pela Teoria Social da Edição, que desdobra a seguir.

Cumprir clarificar que a crítica cabralina é tão canônica e tradicional quanto sua obra. Entender que pode haver nela um *ponto cego* é a partida para compreender que os livros artesanais de Cabral não seriam encontrados, mesmos por seus leitores mais atentos, sem que os encantos da linguagem textual fossem extrapolados e confrontados, já que o ponto de virada pode estar justamente nas formas iniciais de apresentação de cada título – ou seja, naquelas que foram impressas manualmente, primeiras edições não catalogáveis. Portanto, é possível aprofundar-se na poesia de João Cabral em antologias ou em obras parcialmente completas atendo-se a questões filológicas e hermenêuticas, mas a consequência dessa espécie de herança estruturalista é ignorar as condições materiais de existência de cada texto, e desconhecer **Aniki bobó** mesmo 50 anos depois de seu lançamento.

Para desbravar as obras tipográficas impressas por OLI, é preciso conhecer que os objetos de circulação de obras literária são relevantes e que passam despercebidos na maioria das vezes, pois estamos habituados a enxergá-los, em relação a apresentação de textos, quase como uma entidade onipresente – o que a Literatura Comparada, as Artes Dramáticas e as Visuais, a Oralidade e Crítica Textual demonstram há tempos ser questionável. Apenas ao conjuguar diferentes áreas acadêmicas é que a presença física do livro salta aos olhos como portador significativo para a constituição de uma mensagem. A partir deste viés e confiando que a literatura brasileira poderia beneficiar-se com teóricos de outras áreas do saber, apresento a seção a seguir.

SOCIOLOGIA DOS TEXTOS PARA COMPREENDER CABRAL-TIPÓGRAFO-IMPRESSOR

Resgatar a forma original de circulação de um texto é princípio fundamental para a Teoria Social da Edição ou Sociologia dos Textos, formulada por Donald Francis McKenzie. Professor emérito em Oxford, McKenzie nasceu na Nova Zelândia, mas foi na Inglaterra dos anos 1980 que pode sistematizar seus estudos, levando para o centro do debate literário a instanciação bibliográfica, publicando lá sua teoria de maior fôlego – que, no entanto, é principalmente retomada a partir de outros teóricos consentâneos às suas hipóteses, como Roger Chartier e Robert Darnton. Apesar de ser reconhecido sobretudo por historiadores, teóricos da literatura como Johanna Drucker e Hans Ulrich Gumbrecht dialogam com suas proposições, assim como Jerome McGann, que, por certo, é quem atualiza seus pensamentos com maior congruência, pois, assim como Chartier, Darnton, Drucker e Gumbrecht, McGann já enunciava ideias semelhantes antes da formulação da teoria em si.

No contexto específico em que foi formulada, a Teoria Social da Edição buscava valorizar a produção acadêmica de edições críticas, além de opor-se à teoria intencionalista como critério absoluto de fixação do texto. *Bibliography and the Sociology of Texts* (2004 [1986, 1999]) constituiu-se de conferências proferidas na inauguração da Biblioteca Britânica, quando o autor ministrava disciplinas de Crítica Textual. Ao demonstrar a relevância das relações simbólicas a partir de múltiplas materialidades, como edições e formatos distintos de apresentação de um mesmo texto, McKenzie reformula a tradição da bibliografia material inglesa contra as definições unicamente semânticas dos textos, confrontando e complementando questões abertas pelo Estruturalismo e pelo *New Criticism*. Segundo o autor, ambos períodos são movimentos baseados na soberania dos textos, mas que desprezam as formas de circulação que, segundo ele, demonstrariam uma outra

⁶ As atividades de JCMN neste período estão registradas em: CARVALHO, Ricardo. Do catalão ao português: João Cabral tradutor. *Rev. Let.*, São Paulo, v. 49, p. 137-149, jan./jun. 2009.

camada interpretativa possível, razão pela qual essa teoria também pode ser chamada de Nova Bibliografia. Para o professor, há duas certezas: as formas de circulação também constroem sentidos, e a noção de texto excede escrita e suporte, lugares onde o pensamento acadêmico costuma embasar, majoritariamente, suas certezas. Em sua, as teorias literárias seriam beneficiadas se, ao invés de valorizar apenas o código linguístico, considerassem relevantes os veículos de circulação de textos e contemplassem também código bibliográfico, ou seja, sua condição como fenômeno cultural.

McKenzie afirma que processos de significação bibliográfica fazem parte das redes de sentido que estruturam as formas textuais, portanto os textos não podem ser lidos isoladamente, como se existissem em um estado natural quando chegam a nossas mãos. Essa seria uma perspectiva ingênua. Antes de tudo, textos são criações sustentadas por artefatos concretos, ou seja, são objetos construídos socialmente; desse modo, a historicidade dos textos, para além das perspectivas interpretativas, dá-se a partir da valorização da materialidade específica de cada edição estudada.

A Sociologia do Livro dialoga e complementa sua História, bem como demonstra a relevância do meio impresso, razão pela qual se compreende por que tal teoria tem sido mais bem aceita por historiadores do livro e profissionais da Comunicação Social do que pelos estudiosos das Letras. Jerome McGann postula que as Letras estão assentadas na lógica do código linguístico, mas que deveriam abrir-se à hipótese de um código bibliográfico capaz de compreender que as formas iniciais de circulação de um texto declaram algo sobre a própria condição de existência daquele texto. Essa seria a condição de existência de qualquer texto: livre na interpretação, mas enraizado na matéria, ainda quando se trata de um texto digital. Em estudos recentes, o professor norte-americano reforça a necessidade de aplicarmos o código bibliográfico também para livros digitais, pois a perspectiva bibliográfica auxiliaria a crítica literária a ampliar suas abordagens para além da exclusiva comparação entre textos. Trata-se, portanto, de uma teoria multidisciplinar que une outras áreas do conhecimento – a saber, a História do Livro, as Artes Gráficas, a Filosofia da Linguagem, os Estudos de Tradução, a Crítica Textual, os Estudos Comparados, a Programação Digital, enfim, uma vasta gama de combinações possíveis.

Aplicando a formulação ao caso brasileiro mote deste artigo, é possível observar a central importância de manusear as primeiras edições concebidas por Cabral a fim de reconhecer a relevância para o percurso autoral. É apenas através do contato com originais que se manifesta o cuidado com a ocupação da mancha gráfica; o toque macio do fio de linho escolhido como superfície de impressão, expresso também pela marca d'água; a força conferida na prensa contra o papel; a combinação de tintas ou a monocromia; um erro ortográfico corrigido à mão depois de finalizada a impressão. **Psicologia da composição e O cão sem plumas** impressos por “O Livro Inconsútil” são, textualmente, idênticos aos que estão em edições de maior circulação, mas seus componentes físicos artesanais demonstram o cuidado do autor em cada detalhe na construção daquele exemplar.

Um dos fatores pelos quais o grande público desconhece essa experiência editorial é a já citada proposta excludente do livro artesanal que, quando confrontada com o modelo comercial – essencialmente mais democrático –, demonstra o poder limitado de alcance das pequenas tiragens; outro fator foi reforçado pelo próprio autor, que criou uma espécie de “causo” em torno da fundação de seu projeto editorial. Em sua anedota biográfica, Cabral teria apenas obedecido a uma prescrição médica que recomendava práticas de exercícios físicos a fim de atenuar as dores de cabeça; o poeta teria encontrado na tipografia uma resolução, já que a força exigida pela prensa equivaleria a exercícios manuais. Para tanto, teria adquirido uma prensa e uma (completa) família de tipos metálicos e, assim, iniciou sua incursão gráfica. Em suas palavras:

Nunca fui exatamente um editor. Só editei livros de amigos. Eu ia atrás deles, pedia a obra e editava. Entre os anos 40 e o início da década de 50, imprimi catorze trabalhos. Eu gostava daquilo. [...] Em Barcelona, eu comprei uma prensa Minerva, manual, por razões terapêuticas. Eu andava com problemas de saúde e o médico me aconselhou a fazer ginástica. Em vez de fazer ginástica sueca, eu resolvi comprar uma prensa manual. Trabalhar nela era quase a mesma coisa que fazer exercícios. (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1996, p.22)

Até mesmo o prefácio da reedição de **Aniki bobó** reforça essa decisão de compra da prensa como mera prescrição médica, demonstrando que até a mais atual proposta de leitura sobre este tópico tem dificuldades de relacionar uma experiência tipográfica com a outra – dado que uma ocorre na Europa e a outra em Pernambuco uma década depois. Essa história foi recontada em diversas entrevistas, assim, o assunto passou a ser um tema indiscreto, dado que a motivação inicial seria quase um detalhe de privacidade clínica. As cartas inéditas do autor, depositadas na Fundação Rui Barbosa, no entanto, apresentam um jovem entusiasmado com cada aprendizado material no período em que se apropriava das técnicas tipográficas, o que conflita com o discurso proferido tardiamente e que foi assimilado pela crítica.

Acima de tudo, essa anedota simplificou a importância da editora e foi um caminho tomado para desconversar, afinal parece ingênuo acreditar que, de 1947 a 1953 (ou seja, um curto intervalo de tempo), João Cabral tivesse imprimido quatorze títulos de livros de poesia – com uma clara proposta de divulgar brasileiros no exterior e de apresentar catalães para o Brasil – apenas para se distrair. Também parece limitado concordar que se exercitar fisicamente equivale a aprender tipografia, técnicas de impressão e edição de livros, até porque essas são habilidades que envolvem apenas cognição e motricidade fina; enfim, parece quase uma piada. Se inicialmente a motivação era realizar um tratamento terapêutico, na medida em que o aprendizado técnico foi dominado, erigiu-se um projeto intelectual que buscava compilar escritores de língua portuguesa para, inclusive, promover revistas literárias, informação que suas correspondências da época também revelam⁷.

Ardiloso ao desconversar, Cabral esquivava-se com razão do tópico, afinal foi a tipografia que lhe causou mais dores de cabeça quando em 1952, provocou o inquérito e o afastamento do seu cargo devido a desconfiança da subversão de tal atividade. Na Tribuna da Imprensa, Carlos Lacerda inclusive especulou que, em Londres, a tipografia teria servido para imprimir boletins do Partido Comunista inglês.⁸

Enfim, é possível considerar que a fortuna crítica de um autor seja enriquecida quando aliada às formas de publicação de um original, sobretudo quando tratamos de um autor que criou, por si, as condições de publicação de sua obra e a de outrem. Voltar para as primeiras edições parece necessário para compreender o fenômeno dos livros artesanais de Melo Neto, assim como a autopublicação e a gestão de um projeto intelectual como uma editora sem fins comerciais. Ou seja, construir livros seria um ato literal e metafórico simultaneamente, em uma convergência de pura metalinguagem.

A Teoria Social da Edição permite agregar uma camada de atualização ao *status* do literário, transbordar a interpretação que é apenas textual. É como se ela fosse capaz de retirar a perspectiva aurática do livro enquanto objeto sacro e também retirá-lo de um lugar de suposta funcionalidade neutra por apenas veicular mensagens. A partir da Sociologia dos Textos é possível vestir uma lente concreta, material e dialógica para além do texto, assim como valorizar impressões artesanais ao refazer o traço fantasmagórico apagado pela edição comercial. O desconforto causado pelas formulações de McKenzie arremessa o pesquisador para o chão da gráfica, ao lado do tipógrafo, junto com a caixa de tipos, com as letras uma a uma por alinhar, para o sujo das tintas por debaixo das unhas, para a grossa pilha de papel para guilhotinar. É praticamente marxismo aplicado às Letras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Projetar a especificidade material dos objetos que veiculam textos amplia os significados envolvidos em sua compreensão, sobretudo quando se trata de livros artesanais que, a seguir, foram publicados comercialmente. Por essa razão, a pesquisa em acervo e a reprodução fac-símile de obras são práticas relevantes, a exemplo da versão xerocada de **Aniki bobó** recebida por Zila Mamede que, por seu conteúdo textual apenas, não chamou a atenção, mas que, quando relançado mantendo

⁷ Ver MONTEIRO, P. O. M.; ATHAYDE, M. A. “O cavalo de todas as cores” de João Cabral e Alberto de Serpa: uma revista trimestral de um número só. *Via Atlântica* (USP), v. 1, p. 41-58, 2017.

⁸ Ver Fernanda GALVE. “O navegar do poeta João Cabral no oceano das palavras proibidas (1952-64)”. *VERINOTIO: Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, n. 21, ano XI, abr., 2016.

características originais, surpreendeu a crítica e abriu precedente para desbravar as incursões tipográficas de João Cabral de Melo Neto.

Considerar que um dos autores mais estudados pelo mundo lusófono tenha, ainda hoje, uma faceta criativa sua praticamente inédita é difícil de aceitar frente ao tanto que já foi escrito sobre ele. Cumpre clarificar que a crítica foi alijada de ferramentas que pudessem elucidar tal percurso anteriormente, dado que é preciso reunir os exemplares de *O Livro Inconsútil* a fim de observar sua concretude material. Apenas uma biblioteca pública possui os quatorze títulos criados e impressos por Cabral, a saber a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin na Universidade de São Paulo, que herdou o acervo do colecionador e bibliófilo. Ao migrar para formatos de maior circulação como os livros comerciais, a obra de Cabral popularizou-se, mas, à revelia de seus títulos, no que dizem respeito às suas incursões gráficas, suas obras completas são incompletas, pois se baseiam apenas no conteúdo estritamente linguístico, ignorando a forma de publicação inicial. Para conhecer a temporada do poeta como editor, impressor e tipógrafo é essencial reaver o conceito de publicação original da natureza artesanal das edições inconsúteis, distantes da maioria de seu público-leitor. A *Teoria Social da Edição*, portanto, dialoga com as práticas de João Cabral em seu projeto editorial e revela-se como uma estratégia de leitura válida para atualizar a percepção de seu legado.

REFERÊNCIAS

ALCIDES, Sérgio; MASSI, Augusto. In: Melo Neto, J. C.; Magalhães, A. **Aniki bobó**. Rio de Janeiro: Verso Editora, 2016.

CADERNOS de Literatura Brasileira. **João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.1, p.1-131, mar. de 1996.

CRENI, Gisela. **Editores artesanais brasileiros**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca. Nacional, 2013.

CUNHA LIMA, Guilherme. **O Gráfico Amador**: As origens da moderna tipografia brasileira. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2 ed, 2014.

FARRÉS, Ramon. *La recepción del poeta catalán Joan Brossa en Brasil*. **Meta: Journal des Traducteurs**, n. 60.1: 158-172, *Les Presses de l'Université de Montréal*. [Versão eletrônica] Acesso em 8 de out. de 2015, disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/meta/2015/v60/n1/?resume=1>>.

GALVE, Fernanda. O navegar do poeta João Cabral no oceano das palavras proibidas (1952-64). **Verinotio**: Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas, n. 21, ano XI, abr., 2016. Disponível em: <<http://www.verinotio.org/sistema/index.php/verinotio/article/view/237>>. Acesso em: 8 out. 2018.

KNYCHALA, Catarina Helena. **O livro de arte brasileiro**. Dissertação de mestrado – Departamento de Biblioteconomia da Universidade de Brasília, 1980. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9607/6/1980_Catarina%20Helena%20Knychala.pdf>. Acesso em: 13 out. 2015.

MAMEDE, Zila. **Civil geometria**: Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982. São Paulo: Nobel/ EDUSP, 1987.

MCGANN, Jerome. **Black riders**: The visible language of Modernism. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

MCGANN, Jerome. **The textual condition**. Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1991.

MCKENZIE, D. F. **Bibliography and the sociology of texts**. Cambridge University Press, 2004 [1986, 1999].

MCKENZIE, D. F. **Making meaning**: “Printers of the mind” and other essays. University of Massachusetts Press, 2002.

MONTEIRO, P. O. M.; ATHAYDE, M. A. “O cavalo de todas as cores” de João Cabral e Alberto de Serpa: uma revista trimestral de um número só. **Via Atlântica (USP)**, v. 1, p. 41-58, 2017, Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/131982>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

SARAIVA, Arnaldo. *Aniki bobó*, um texto esquecido, ignorado ou desprezado. In: **Dar a ver e a se ver no extremo**: O poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto. Porto: CITCEM/FLUP, Edições Afrontamento, 2014.

**O TEOR TESTEMUNHAL NO
TEATRO DOCUMENTAL:
APORIA ENTRE A
REPRESENTAÇÃO DO REAL
E O LABOR
MEMORIALÍSTICO, ANÁLISE
DA OBRA *PROYECTO
1980/2000, EL TIEMPO QUE
HEREDÉ***

*Lo testimonial en el teatro documental:
la paradoja entre la representación de
lo real y el labor memorialístico,
análisis de la obra Proyecto 1980/2000,
el tiempo que heredé*

Rafael da Silveira Falcão¹

Resumen: *Proyecto 1980/2000 el tiempo que heredé*, es una obra teatral peruana dirigida por Sebastián Rubio y Cláudia Tangoa. Su debut tuvo lugar en 2012 en el festival de artes escénicas MALI (Museo de Arte de Lima). La obra se caracteriza como un teatro documental y se inspiró en el proceso de construcción escénica de *Mi vida después*, de Lola Arias (dramaturgo argentino), que se estrenó en 2009 y se presentó no solo en Argentina, sino también en Chile, Uruguay, Brasil, México, entre otros. Si, por un lado, estoy interesado en el espacio político que está pensando en el teatro desde y hacia América Latina, por el otro, estoy interesado en comprender cómo los sujetos y los sujetos lidian con su propia historia, con sus traumas, con el tiempo histórico que los ha tocado vivir, y de esto continuamente renunciar a sus identidades. Ambos intereses convergen en el estudio del contenido / función del testigo en el teatro, que como tal tiene una estructura específica que delimita la experiencia humana de indagar sobre sus orígenes y recrearlos, en un intento de constituir narrativas que puedan entender su camino y las implicaciones sociales del encuentro de estas historias. Los testimonios de los artistas intérpretes o ejecutantes en la obra aluden a un período de violencia política y terrorismo que ha impactado a la población peruana durante dos décadas y que directa o indirectamente continúa impactando. Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 11), avanza en la reflexión dejada por Walter Benjamin en 1936, que frente a los procesos de construcción de mitos y estetización de la política, el arte debe ser politizado. Para Seligmann-Silva no es suficiente politizar el arte, el arte político todavía sirve para cualquier propósito. Su propuesta es que es necesario tener en cuenta el paralelismo entre política y arte / literatura de manera crítica. En este sentido, comienzo el estudio de la obra de teatro, desde su espacio de publicación / circulación, es decir, en un análisis del "**GESTOS** - Revista de teoría y práctica del teatro hispano", el objetivo aquí era entender cuál era el espacio político en el que se insertó el texto de la obra *Proyecto 1980/2000 el tiempo que heredé*, para luego analizar el texto de la obra misma. Este movimiento de análisis surge porque comparto el debate de que hablar sobre arte y literatura, estrictamente en términos técnicos, no es suficiente para entenderlo. Es necesario precisamente buscar un lugar para ambos en el contexto de

¹ Mestrando no programa de pós-graduação mestrado interdisciplinar em estudos latino-americanos. Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). E-mail: <rafadasilveirafalcao@gmail.com>.

las otras expresiones humanas, y los modelos de vida a los que estas expresiones, en su conjunto, dan soporte. Clifford Geertz (1997, p. 146) muestra que el proceso de asignar a los objetos de arte un significado cultural es siempre un proceso local, a pesar de que las cualidades intrínsecas que transforman la fuerza emocional en cosas concretas pueden ser universales. Se espera que como resultado del análisis del trabajo peruano, sea posible comprender cómo se articulan los diferentes mecanismos teórico-prácticos utilizados para abordar temas que involucran memoria, testimonio, representación e identidad.

Palabras-clave: *testimonio; teatro documental; literatura.*

Resumo: *Proyecto 1980/2000 el tiempo que heredé*, é uma obra de teatro peruana, dirigida por Sebastián Rubio y Cláudia Tangoa. Sua estreia ocorreu em 2012 no festival de artes performáticas do MALI (Museu de Arte de Lima). A obra se caracteriza enquanto teatro documental e foi inspirada no processo de construção cênica de *Mi vida después*, de Lola Arias (dramaturga argentina), peça que estreou em 2009 e foi apresentada não apenas na Argentina, mas também no Chile, Uruguai, Brasil, México, entre outros. Se por um lado, interesse-me pelo espaço político que é pensar o teatro desde e para América Latina, por outro, me interessa compreender como os sujeitos e sujeitas lidam com sua própria história, com seus traumas, com o tempo histórico que lhes tocou viver e a partir disso, continuamente, ressignificam as suas identidades. Ambos interesses convergem no estudo do teor/função testemunhal no teatro, que como tal, possui uma estrutura específica que delimita a experiência humana de indagar sobre suas origens e recriá-las, na tentativa de constituir narrativas que deem conta de entender o seu caminho e as implicaturas sociais do encontro dessas histórias. Os testemunhos dos *performers* na peça fazem alusão a um período de violência política e terrorismo que impactou durante duas décadas a vida a população peruana, e que direta ou indiretamente segue impactando. Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 11), avança na reflexão deixada por Walter Benjamin em 1936, de que frente a processos de construção de mitos e estetização da política, há que politizar a arte. Para Seligmann-Silva não basta politizar a arte, a arte política ainda serve a qualquer fim. Sua proposta é de que é necessário levar em consideração o paralelismo entre política e a arte/literatura de maneira crítica. Em tal sentido é que inicio o estudo da obra de teatro, a partir do seu espaço de publicação/circulação, ou seja, numa análise da **GESTOS** – Revista de teoria e prática do teatro hispânico, o objetivo aqui, foi entender qual o espaço político no qual o texto da obra *Proyecto 1980/2000 el tiempo que heredé*, estava inserido, para depois partir à análise do texto da obra propriamente dita. Este movimento de análise surge porque partilho do debate de que falar sobre arte e literatura, estritamente em termos técnicos não é suficiente para entendê-la. É necessário justamente, buscar um lugar para ambas no contexto das demais expressões humanas, e dos modelos de vida a que essas expressões, em seu conjunto, dão sustentação. Clifford Geertz (1997, p. 146), evidencia que o processo de atribuição aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local, mesmo que as qualidades intrínsecas que transformam a força emocional em coisas concretas possam ser universais. Espera-se que como resultado do exercício de análise da obra peruana, seja possível compreender como se articulam distintos mecanismos teórico-práticos utilizados na abordagem de questões que envolvem: memória, testemunho, representação e identidade.

Palavras-chave: *testemunho; teatro documental; literatura.*

INTRODUÇÃO

Neste artigo pretendo apresentar uma parte do estado atual de reflexão teórica do meu projeto de pesquisa. Sob orientação da professora Dr^a Débora Cota, pesquiso o teor testemunhal no teatro documental latino-americano, mais especificamente, faço a análise de uma obra de teatro documental

peruana, que inaugurou um espaço de reflexão e debate na dramaturgia limenha, segundo Roberto Angeles² (2010).

Intitulada *Proyecto 1980/2000, El tiempo que heredé* a obra de teatro peruana é dirigida por Sebastián Rubio³ y Cláudia Tangoa⁴. Sua estreia ocorreu em 2012/2013, no festival de artes performáticas do MALI (Museu de Arte de Lima). E seu texto foi publicado pela primeira vez na *Gestos – Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico: nuevas estrategias y memoria histórica*, em 2014. A obra se apresenta como teatro documental/testemunhal e foi inspirada no processo de construção cênica de *Mi vida después* (2009), de Lola Arias (dramaturga argentina). Em *Mi vida después*, seis atores nascidos no final da década de setenta e princípio da década de oitenta reconstróem a juventude de seus pais a partir de fragmentos de memória contidos em fotos, cartas, fitas de vídeo, roupas, relatos e memórias apagadas.

A obra argentina questiona os limites entre o real e a ficção, o encontro entre gerações, o *remake*, outro termo utilizado pela autora, como forma de reviver o passado e modificar o futuro, o cruzamento entre contexto histórico e história privada. Tais elementos se mantêm na obra peruana, e são percebidos através da disposição de uma “Linha do tempo”, não linear, que é responsável pela organização dos “fatos históricos”, mas não somente, também é possível encontrar algumas experiências particulares. Tais fatos dispostos em uma linha do tempo, relativamente linear, é um recurso simbólico-pragmático, porque a linha do tempo compõe estruturalmente o texto e o cenário da peça.

Este recurso supostamente legitima o discurso memorialístico, quase que jornalístico, do espaço da recordação. As datas vão desde 1980 a 2014. Até o momento leio este espaço como uma prática de organização da memória cultural/coletiva que se desenvolve de acordo com o movimento/ritmo das recordações, num exercício de ida e volta, aproximações e distanciamentos constantes, que são marcados todo tempo por instâncias dialéticas: lembrar | esquecer; memória cultural | memória pessoal; *testimonio* | testemunho; realidade | ficção; política | arte.

No *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*, participam cinco jovens que cresceram durante o período de violência interna no Peru, familiares de personalidades-chave desta época, são eles: Manolo Jaime, filho da secretária de Vladimiro Montesinos⁵; Lettor Acosta, filho de um militar e afilhado do ex-presidente Alan García; Sebastián Kouri, filho do ex-congressista Alberto Kouri; Amanda Hume, filha do jornalista Gilberto Hume; e Carolina Oyague, irmã de uma das estudantes desaparecidas no caso La Cantuta. Eles se reúnem ao redor de uma mesa para compartilhar suas biografias, compartilhem e, o mais importante, reconstróem suas percepções de mundo, e consequentemente, reconstróem o contexto socio-histórico que lhes coube viver.

É importante deixar claro que o repertório de enunciados presentes na peça não é representativo de todos os setores envolvidos no conflito armado interno. Conforme já apontou Lucero Carroll Medina Hú, em sua tese de mestrado intitulada *La ficción de nuestros padres: lo político del testimonio de hijos en el teatro documental posconflicto en las obras El rumor del incendio (México) y Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé (Perú)* (2018), estão ausentes neste projeto de teatro documental/testemunhal os discursos referentes ao Sendero Luminoso, e ao MRTA (Movimento Revolucionário Túpac Amaru). Além disso, outra observação sobre este projeto é a de que torna possível o encontro de sujeitos que no convívio social não puderam confluir, e é a partir do movimento de re-memoração que as diferentes narrativas se encontram, já sob o contexto do pós-conflito, aponta Lucero (2018). Pode-se imaginar que apenas o fato de reunir estes testemunhos já confere caráter político à obra, uma vez que torna possível algo que não sucedeu em seu momento. Entretanto, a que mecanismos ou propósitos responde a confluência destes enunciados? Para tentar

² César Roberto Ángeles Tafur (1953), é dramaturgo, diretor de teatro, professor de teatro e de teatro na Pontifícia Universidade Católica do Peru (PUCP).

³ Sebastián Rubio, ator e diretor (Lima, 1985). Formado em Artes Cênicas pela Pontifícia Universidade Católica do Peru (PUCP).

⁴ Claudia Tangoa, diretora e professora de teatro (Lima, 1986). Formada pela Pontifícia Universidade Católica do Peru (PUCP).

⁵ Vladimiro Lenin Montesinos Torres é um político e militar peruano. Chefe do Serviço de Inteligência Nacional do Peru e assessor presidencial entre 1990 e 2000, durante o governo de Alberto Fujimori.

responder a essa questão, é necessário traçar um paralelo estrutural e semântico sobre o que se diz e como se diz no texto.

Para entender o fenômeno do testemunho enquanto um acontecimento no teatro documental, recorro a diversos autores, mais principalmente a Márcio Seligmann-Silva nas suas considerações sobre a tradição do testemunho da Shoah, e as manifestações testemunhais na América-latina. Também recorro a Giorgio Agamben e suas reflexões a respeito do arquivo e do testemunho, cruzando seu referencial teórico ao de Pilar Calveiro, a autora trata do testemunho e da memória no relato histórico.

O TEOR TESTEMUNHAL: APORIA SOBRE REPRESENTAÇÃO DO REAL

O objetivo deste trabalho, e de alguns outros trabalhos que estudam manifestações testemunhais, não é a busca pela verdade no discurso – a razão pode se vender ao poder não coercitivo do melhor argumento –, ou muito menos, o real. Ainda que, muito frequentemente, o estado de presença dos sujeitos testemunhantes no teatro documentário gere um cadafalso, é dizer, diferentemente de outros espaços no qual o testemunho se manifesta, o teatro faz com que no processo de recepção da obra, seja por críticos, ou pelo público em geral, atribua-se um valor de verdade a priori aos testemunhos. Esse fenômeno se dá porque o testemunho alcança o público, diretamente, a presença do sujeito testemunhante converte o testemunho num acontecimento. Entretanto, com relação ao testemunho, é importante levar em consideração que,

ele é inerente à língua como tal, precisamente porque atesta o fato de que só através de uma impotência tem lugar uma potência de dizer, a sua autoridade não depende de uma verdade fatural, da conformidade entre o dito e os fatos, entre a memória e o acontecido, mas, sim, depende da relação imemorable entre o indizível e o dizível, entre o fora e o dentro da língua. A autoridade da testemunha reside no fato de poder falar unicamente em nome de um não poder dizer, ou seja, no seu ser sujeito. O testemunho não garante a verdade fatural do enunciado conservado no arquivo, mas a sua não-arquivabilidade, a sua exterioridade com respeito ao arquivo; ou melhor, da sua necessária subtração – enquanto existência de uma língua – tanto perante a memória quanto perante o esquecimento. (AGAMBEN, 2008, p. 157)

Ao apresentar o testemunho como um território limiar, um espaço entre o dito e os fatos, a memória e o acontecimento, mas principalmente, entre o indizível e o dizível, Agamben nos dá a entender que o testemunho extrapola a narrativa pessoal, ou seja, o biográfico. É difícil cogitar que algo possa existir apenas na impossibilidade da sua existência, porque não lhe é, por exemplo, permitido existir na língua. Para o autor, o sujeito testemunhante é enxergado como um espaço vazio, um espaço que pode, ou não, ser preenchido por um indivíduo, no qual o sujeito do testemunho estaria constitutivamente cindido, só tendo consistência na desconexão e na separação (2008, p. 151), ou seja, é um sujeito de uma dessubjetivação.

Esse sujeito cindido, que desde o registro de um vazio bidimensional composto de potência e impotência, embora não tenha pretensão de valor por si, e que assim como o testemunho do sobrevivente é verdadeiro, ele tem razão de ser unicamente se vier a integrar a ausência de quem não pode, ou não pôde, dar testemunho (2008, p. 151). O autor chama essa imbricação de registro de vozes de quem está presente e de quem está ausente, de quem pode e de quem não pode existir no ato testemunhal, ou existe como impossibilidade, de unidade-diferença. Esta categoria é tida por Agamben como indissociável ao testemunho, visto como um fenômeno enunciativo.

Para o filósofo italiano, as dimensões da potência e da impotência, dizem respeito a operadores de subjetivação e dessubjetivação, respectivamente. À potência lhe é atribuído o caráter de possibilidade (poder ser), e o caráter de contingência (poder não ser), enquanto à impotência é atribuído o caráter de impossibilidade [não (poder ser)], e o caráter de necessidade [não (poder não ser)] (2008, p. 147-151). Para Agamben “o testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer” (2008, p. 147). Deste modo, uma das possibilidades hermenêuticas de

compreensão desse processo é imaginar que o real irrompe no testemunho através do atravessamento da impotência – aqui compreendida como impedimento/obrigação – no sujeito que enuncia.

Para que a análise da peça de teatro *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* possa avançar, é preciso ter estabelecido alguns postulados, tais como, a obra faz referência a um período histórico, e o faz através dos testemunhos destes cinco jovens. Eles e elas não são os testemunhantes diretos, são familiares de personalidades políticas diretamente envolvidas no conflito armado interno, ou, como a maioria da bibliografia peruana nomeia, terrorismo de Estado. Seus enunciados se constroem a partir do pessoal, de um lugar muito específico e singular, do filho de, da filha de, da irmã de. Portanto, é pertinente a reflexão de Pilar Calveiro no que diz respeito a uma necessidade de se abordar eticamente o testemunho histórico, e o caracteriza como:

Testimonio es una construcción reflexiva de una experiencia particular; la del sobreviviente, con capacidades distintas de descripción e interrogación, según sea el caso. [...] Reflexionar sobre las propias responsabilidades en lugar de construir discursos auto-justificatorios, así como tener consciencia del otro que escucha y darle un lugar de consideración. (CALVEIRO, 2006. p. 82-84)

Seus respectivos depoimentos precisam ser divididos em duas categorias, em duas modalidades enunciativas, na qual nenhuma deve ser entendida como superior à outra, são apenas distintas. Seriam elas, por um lado, um enunciado sem a direta relação a uma verdade fática, porque não há registro de impedimento de dizer, ou uma obrigação que atravessasse o dizível. Na qual, entende-se e nota-se muito claramente a força do caráter subjetivo da narrativa pessoal, e poderia interessar-nos os efeitos de sentido e/ou estéticos que esta modalidade poderia gerar. Por outro lado, há uma modalidade de enunciado que se estabelece ativa e diretamente com os conhecimentos prévios do público da obra, mas, principalmente, se relaciona, desde a enunciação, a sujeitos que foram impedidos de dizer.

Neste ponto, distingue-se narrativa pessoal e testemunho. A intenção não é diminuir, ou de alguma forma subtrair importância ou atenção ao sofrimento de quem manifesta uma necessidade de narrar, ambos espaços são válidos, tanto o da narrativa pessoal, quanto o do testemunho, mas o objetivo é justamente o de desvelar e desfazer o lugar comum em que é posto o testemunho quanto é associado, única e estritamente, à narrativa pessoal. A narrativa pessoal está presente no testemunho, mas nem toda narrativa pessoal pode ser considerada testemunhal.

Nessa perspectiva, também o significado de “testemunha” torna-se transparente, e os três termos que em latim expressam a ideia do testemunho adquirem, cada um deles, a sua fisionomia própria. Se *testis* indica a testemunha enquanto intervém como terceira na disputa entre dois sujeitos, e *superstes* é quem viveu até o fundo uma experiência, sobreviveu à mesma e pode, portanto, referi-la aos outros, *auctor* indica a testemunha enquanto o seu testemunho pressupõe sempre algo – fato, coisa ou palavra – que lhe preexiste, e cuja realidade e força devem ser convalidadas ou certificadas. [...] O testemunho sempre é, pois, um ato de “autor”, implicando sempre uma dualidade essencial, em que são integradas e passam a valer uma insuficiência ou uma incapacidade. (AGAMBEN, 2008, p. 150)

Pode-se testemunhar – a princípio – de três maneiras, o testemunho do *superstes*, alguém que sobreviveu a uma situação-limite, e, portanto, pode contá-la. O testemunho do *testis*, alguém que não envolvido no fato, presencia uma situação e compartilha desde a sua observação. O testemunho *auctor*, ou testemunha solidária, é a testemunha que se solidariza com um testemunho preexistente.

ANÁLISE DA OBRA *PROYECTO 1980/2000, EL TIEMPO QUE HEREDÉ*

Segundo os diretores do *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* a obra se constrói sob a égide do testemunho. Para podermos compreender e debater sobre esse argumento, é preciso observar de que maneira de organizam os testemunhos na obra. Para isso, veremos agora, uma síntese dos enunciados desses jovens. O primeiro ponto é que todos eles possuem uma estrutura praticamente regular, que começa com a apresentação da configuração familiar dos seus respectivos nascimentos,

por exemplo, *MANOLO: Julio de 1984, llega a la puerta de la casa de mi madre, mi 'tía' Violeta. Llega a anunciar que ella también está embarazada de mi padre. Febrero de 1985, nazco yo, un mes después, mi hermana Andrea* (RUBIO; TANGO, 2014, p. 153). Em seguida, perpassam a infância e a adolescência, relacionando situações íntimas com o contexto sócio histórico, lê-se na fala de *LETTOR: En 1999, el congreso habilita la re-reelección de Alberto Fujimori. En ese mismo año, mi familia pasaba por una crisis económica y decide mudarse de Jesús María a Zarate* (RUBIO; TANGO, 2014, p. 155). À medida que o texto avança, vão se apresentando algumas situações conflitosas,

SEBASTIÁN: Yo también tuve una discusión con mi padre, fue en el 2011. Bueno, yo tengo una banda y se nos presentó la oportunidad de tocar fuera del país. Me emocioné mucho y decidí dejar atrás muchas cosas para dedicarme enteramente a la música. Dejé la universidad y un par de negocios que tenía. Mi papá se preocupó mucho, lo cual es comprensible; se molestó y se negó a ayudarme. A raíz de eso, tuvimos una discusión fuerte y fue la única vez en esos 11 años que tocamos en el tema del vídeo. Le dije que como pudo haberlo hecho, tuvo una oportunidad de hacer algo bueno por el país y en cambio de eso nos falló. Lo que yo hubiese hecho de estar en su posición. Pero bueno, yo lo perdono porque pienso que todos podemos equivocarnos y podemos corregir nuestros errores. (RUBIO; TANGO, 2014, p. 170)

Tenho total compreensão de que a leitora e/ou o leitor deste artigo podem ser perguntar se os trechos trazidos aqui não estão fora de contexto, uma vez que são uma amostragem dos enunciados. A raiz disso, aconselho, sempre que possível, a leitura integral do texto da peça. Meu interesse é o de buscar pontos específicos nos enunciados que me permitam relacionar tais amostragens com o todo da obra e com os enunciados dos demais participantes do projeto. Para entender o conflito que se apresenta na citação de Sebastián, é necessário saber que ele é filho de um ex-congressista peruano, e que seu pai foi identificado, através de gravações de vídeo, recebendo propina. Rumo ao final, as/os jovens indagam sobre o futuro,

AMANDA: La verdad es que no sé qué será de mi vida dentro de 10 años. Hace 10 años me hice esa pregunta y no estoy ni cerca de donde pensé que estaría. Tengo 31, dentro de 10 habré pasado los 40. Solo sé que para entonces espero haber encontrado las condiciones para formar mi propia familia y vivir en Lima. Lo demás, si soy directora, productora, si sigo desempleada o si mi carrera de actuación por fin me da de comer, ya no me estresa tanto. 10 años no son muchos y 40 tampoco. (RUBIO; TANGO, 2014, p. 174)

Com reflexões sobre o futuro de cada um é que a peça termina, e cabe aqui ressaltar que esta mesma estrutura está presente na obra *Mi vida Después* (2009), da dramaturga argentina Lola Arias⁶. Mas o objetivo de exemplificar os enunciados é observar que eles desvelam e de que maneira a categoria de testemunho, desde as reflexões de Agamben e Calveiro, nos ajuda a ler a obra. Tendo o testemunho como um ato de reflexionar que não passa por uma busca autojustificativa, e que observa o lugar do outro, segundo Calveiro. E, para Agamben, é o registro de uma impotência que incide sobre uma potência de ser. Os enunciados de Manolo, Sebastián, Amanda e Lettor não necessariamente são testemunhais, na medida em que não trazem consigo nenhum deslocamento dos seus operadores subjetivacionais, e mesmo quando há a tentativa de transposição, de deslocamento do sujeito para o coletivo, através dos enunciados que situam seus conflitos pessoais no contexto social, tal relação não se dá de maneira direta, não há, ao menos na minha análise, a possibilidade de haver um espaço entre o enunciado e o acontecimento na maneira como estão apresentados no texto.

A exceção dessas narrativas pessoais é a jovem Carolina. Em 18 de julho de 1992, nove estudantes e um professor da *Univeridad La Cantura*, dentre eles a irmã de Carolina, foram sequestrados e executados por um esquadrão de aniquilamento do serviço de inteligência do Exército peruano, denominado Destacamento Colina.

⁶ <<http://lolaarias.com/>>.

CAROLINA: No recuerdo bien el día, solo recuerdo que era diciembre de 1992. Hacía varios meses que mi familia había presentado un Hábeas Corpus para determinar el paradero de mi hermana que estaba desaparecida desde la madrugada del 18 de julio de ese año. Lo único que sabíamos era que un destacamento militar había irrumpido en su universidad, secuestrándola junto a otros estudiantes y un profesor. Esa tarde, llegó a casa mi tío José, traía la respuesta del Poder Judicial. Daba muchas vueltas y no quería decirnos a mamá ni a mí. Leí el documento. Era absurdo leer que ella no existía, que mi hermana no existía para el Estado. Empecé a alzar la voz mientras conversaba con mis padres: "No puede ser, cómo que no existió. ¿Quién durmió en el cuarto de al lado? ¿Quién compartió nuestras vidas todos años? Si para ellos no existe es porque se les debe haber perdido la documentación y tenemos que llevar su partida de nacimiento, su libreta electoral, su carnet universitario y demostrar que existe porque no es posible que te desaparezcán de un solo plumazo, ¿verdad?" Aquella noche debí comprender la magnitud de todo y decidí que no quedaría impune. Que mientras yo estuviera viva, haría todo lo posible para que se hiciera justicia, para que me dijeran dónde estaba y me devolvieran los restos de mi hermana. Dentro mío quise convencerme de que estaba en una pesadilla, en un mundo paralelo, absurdo, que pronto despertaría, que nada de esto estaba pasando, pero pasó. (RUBIO; TANGO, 2014, p. 161-162)

O testemunho aglutina o sujeito na medida em que “as categorias da modalidade não se fundamentam – segundo tese Kantiana – no sujeito, nem derivam dele” (AGAMBEN, 2008, p. 148). As categorias modais são as trazidas anteriormente, a saber, a possibilidade, a contingência, a impossibilidade e a necessidade; é dizer que o sujeito é o que se opõe nos processos em que tais modalidades interagem (2008, p. 148), tal sujeito se fragmenta sob a interação dessas modalidades, que, por sua vez, versam sobre o que o sujeito poderia ou não dizer, o ser vivo em relação ao ser que fala. Carolina não é constituída apenas pela possibilidade da sua enunciação, ela é o lugar do jogo de poder, na qual o indizível manifesta-se na ausência da sua irmã, no medo velado dos seus pais, na tentativa de silenciamento do Estado, o impedimento de enunciar dos outros sujeitos implicados, no que hoje se conhece como o caso *La Cantuta*. O testemunho dela é a impossibilidade de um testemunho outro.

Dentro desta proposta de leitura, é importante relembrar que pouco, ou nenhum resultado traz a discussão pura e simplesmente conteudista da obra. Entretanto, é inegável que a apresentação do conteúdo testemunhal, mesmo que, segundo os diretores do projeto, não tenha surgido com uma intencionalidade política, mas que ao apresentar um conjunto de narrativas pessoais que são a todo momento, atravessadas pelo contexto sócio-político dos jovens, gera um efeito de autenticidade e, consequentemente, político. As narrativas pessoais cobram autenticidade ao fazerem referência a contextos externos à obra, o que corrobora à proposição de Lukács, na qual pergunta-se:

O elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra, e em que medida? Ou seria o elemento sociológico na forma dramática apenas a possibilidade de realização do valor estético [...] mas não determinante dele? (LUKÁCS, *apud* CÂNDIDO, 2006. p.13)

A narrativa pessoal no teatro possibilita a realização do valor estético, ou o determina? Ao menos, no *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* o elemento histórico-social pode, em certa medida, ser significativo para a construção de um valor estético nas narrativas pessoais, uma espécie de estética do real mais do que uma função ou teor testemunhal propriamente ditos; isso acontece porque as referências a contextos sócio-históricos pretendem organizar – às vezes, sem relação direta – as narrativas pessoais. Além disso, o jogar com a memória cultural do público sobre a estrutura sócio-histórica, produz um constante processo de resignificação desse elemento, que geralmente acarreta a validação ou refutação da autenticidade, da capacidade de exprimir o “real” na obra.

A partir disso, depreendem-se algumas questões. Qual a importância desse efeito de autenticidade para além dos estudos de recepção? No que isso difere este tipo de obra de outras, principalmente no teatro? Se articula da mesma forma na abordagem das narrativas pessoais e do testemunho? Com relação ao testemunho, acredito que não seja determinante da estética da sua criação, como já apontado por Márcio Seligmann-Silva (2003), o testemunho na América Latina não

questiona os limites e possibilidades da representação. Por outro lado, as narrativas pessoais parecem que sim, justamente ao propor a representação do “real”; não estou tecendo nenhum juízo valorativo, ou dizendo que as narrativas pessoais alcançaram a representação do “real”, muito pelo contrário, estou apenas reconhecendo que, desde o biodrama, o teatro do oprimido, o teatro documental, à pedagogia da não-ficção, há um exercício de tentar exprimir o “real” no teatro Latino-americano, através das narrativas pessoais, um jogo com as possibilidades do representar.

Mas poderíamos supor que não existe efeito de autenticidade no teatro documental, se não houver narrativa pessoal ou testemunho? Não necessariamente, uma obra construída sobre diferentes arquivos, como, por exemplo, reportagens, ainda cobra um efeito de autenticidade, sem necessariamente a presença de um sujeito diretamente envolvido. Com essa conclusão, acredito que o efeito de autenticidade seja determinante da estética documental, e esse efeito advém de distintos dispositivos e com distintos objetivos.

Dentro do gênero de teatro documental, a ferramenta mais comum de atribuição de autenticidade é fazer com que o público participe dos acontecimentos. Isso se faz na obra, através do tempo histórico, as duas décadas que compreenderam o período do conflito armado interno no Peru, objeto de reconstrução dos jovens, foi vivida, experienciada, pela maioria das pessoas que assistiram ao espetáculo. Ao tentar entender o testemunho enquanto um fenômeno dual, ou seja, formado por duas instâncias que se protofundam, assim como posto por diversos autores, entre eles, Levi, Pilar Calveiro e Márcio Seligman-Silva. Estas duas categorias que o compõem são indissociáveis.

Para Levi, o testemunho substitui ou tenta dar conta, de alguma maneira, de uma falta originária, que pode ser entendida como uma ausência, uma perda, um vazio. Neste aspecto o autor entende que – aqui eu fico com a dúvida se a taxionomia conceitual do autor se refere à composição do testemunho por parte do testemunhante, ou se ele analisa a atribuição de sentido pelo receptor. Ele enxerga dois caminhos possíveis: a lamentação e a sobriedade nos testemunhos. De modo parecido, Pilar Calveiro alude a Edgar Morin, ao proporem um entendimento do lugar do sujeito testemunhante, através da utilização da experiência e da construção de uma racionalidade autocrítica, sobre essa experiência. Na qual a utilização da experiência passa pelo transcendental, pelas experiências do corpo e pelo mundo da vida. E a racionalidade autocrítica passa pelo empírico, pelas experiências da cultura e o mundo da ciência. Logo, tanto a lamentação como a utilização da experiência podem existir como caráter testemunhal, sem necessária relação com sobriedade do discurso ou sua racionalização autocrítica. Entretanto, no que se refere ao estudo do testemunho, não é possível entender a sobriedade do discurso testemunhal sem levar em consideração seu aspecto de lamentação. Ou, realizar um projeto cênico que considere a racionalidade autocrítica isolada à utilização da experiência dos sujeitos.

Como dito anteriormente, não é o objetivo buscar a verdade ou o real nos testemunhos, mas, então, como estudar os aspectos históricos do testemunho, sem considerar o universo simbólico-sensível de quem testemunha? Nesse sentido a racionalização autocrítica manifesta-se como irrupções do real na experiência do sujeito testemunhante. Por exemplo, vamos tentar ler o testemunho de Lettor sob a ótica deste raciocínio, na CENA 14: *APAGÓN* (cada ator acende um fósforo e ilumina seu rosto enquanto diz o seu texto)

LETTOR: Yo estaba internado en la Clínica San Juan de Dios, no sabía nada. 15 años después, gracias a Gisela Valcárcel que actuó en la película Tarata de Fabrizio Aguillar, me enteré qué pasó, y hace 3 años supe donde quedaba cuando fui a comer a Manolos. [...] Gracias a la película Tarata que me enteré para qué servían los masking tape en las ventanas. Era para que el vidrio no explote con las bombas.

SEBASTIÁN: A mí, mi mamá siempre me dijo que los masking tape en la ventana, servían para los temblores.

AMANDA: A mí, mi papá me llevó a ver el Banco de Crédito destrozado. Recuerdo que pregunté por qué habían puesto la bomba en la calle donde vivía la gente y no en la esquina donde estaba el banco, y me explico: “Eso es el terrorismo y el terror no tiene sentido.” (RUBIO; TANGO, 2014, p. 165-166)

À raiz da discussão anterior, não é possível saber, por exemplo, se Lettor estava internado na época do atentado em *Tarata*, ou se ele viu o filme que menciona, ou se foi após três anos que ele soube qual era o local de explosão da bomba, no momento, a única perspectiva testemunhos desses eventos é o próprio Lettor. Todos esses elementos de recordação dizem respeito à experiência particular dele. Contudo, a referência ao filme lançado em 2009, ao uso de *masking tape* nas janelas, elemento que conecta com os testemunhos de Sebastián e Amanda, e, principalmente, o episódio *Tarata* que foi a explosão de um carro bomba no bairro de Miraflores em 16 de julho de 1992, cuja autoria foi assumida pelo grupo Sendero Luminoso, sendo este, o primeiro de uma série de ataques que culminaram na morte de 40 pessoas⁷.

O efeito de autenticidade emerge justamente na possibilidade que o leitor/público tem de visitar sua própria experiência particular, e neste movimento completá-la, ressignificá-la, identificando os elementos da experiência social que é compartilhada entre testemunho e o próprio leitor/público. A partir desta relação identifica-se uma comunidade que se forma pela diversidade das experiências vividas e dos sentidos atribuídos a essas experiências.

Poderia parecer uma contradição, primeiro, digo que não é possível buscar o real ou a verdade no testemunho, mas depois enfatizo justamente os aspectos factuais dele. Mas a meu ver, o giro conceitual é justamente este. O testemunho a priori não descreve um evento, o contato da descrição desse evento com outra descrição gera intersubjetivamente uma aproximação ao evento testemunhado. Essas considerações estão pautadas em estruturas testemunhais específicas, como é o caso da obra em análise, ou seja, é polifônica, possui um contexto histórico aglutinador etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até o momento, parece-me que há divergência na definição do testemunho, diversas propostas artísticas referem-se conceitualmente ao testemunho, quando em seu *corpus* o material encontrado diz mais respeito ao biográfico, ou a narrativa pessoal, do que ao testemunho em si. Um dos fatores que contribuem para que isso aconteça é a permeabilidade do testemunho, e a possibilidade de sua manifestação em diferentes gêneros proporciona um embate de perspectivas. Inclino-me a ler o *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* como uma obra documental que articula narrativas pessoais e testemunho, que, sob o espaço privilegiado do teatro, tenta estabelecer um diálogo necessário.

Preocupar-se pelo tempo que herdamos tem de vir acompanhado de uma proposta de intervenção, ao menos uma preocupação de não querer perpetuar o mesmo contexto histórico-social à outra geração, do contrário, induz a uma atribuição passiva do sujeito frente ao contexto sócio histórico. Pergunto, terão as/os jovens analisado de maneira responsiva o que fazem com o tempo que herdaram? Somos resultado também das nossas ações frente ao tempo que nos coube viver. Isso implica questionar nossas atitudes; tenham sido elas proativas ou condescendentes, sem intenção de realizar nenhum juízo valorativo, muito menos relativizar, ou terminar por culpabilizar as vítimas por estarem inseridas em contextos de violência, seja ele o conflito armado peruano, seja ele qual for. O que tento esboçar é que herdamos o “*Tempo*”, mas também o constituímos, não existe sujeito alheio ao seu espaço-tempo, é uma ação profundadora, e isso não quer dizer que seja uma relação equitativa, muito pelo contrário, inclusive um excelente termômetro de violência é medir o quanto podemos intervir no nosso contexto sócio-histórico, já dizia Foucault, toda estrutura de poder que não permite oposição é um regime de violência. O testemunho é exatamente o registro de quem sobrevive, nem todas/os conseguem.

Além do *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*, há uma série de obras teatrais dentro do que podemos chamar de circuito testemunhal de teatro limenho, que estão sob o signo do “projeto”. A exemplo *Proyecto Empleadas*, dirigida por Rodrigo Benza; *Proyecto Maternidades*, direção de Leonor Estrada e Maricarmen Gutiérrez. Segundo o dicionário da língua portuguesa online Aurélio⁸, a palavra “projeto” (substantivo masculino), de raiz etimológica latina em *projectus.us.* significa:

⁷ Disponível em <https://es.wikipedia.org/wiki/Atentado_de_Tarata_de_1992>. Acesso em 10 de novembro de 2019, às 20:56>.

⁸ <<https://www.dicio.com.br/projeto/>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

plano – planejamento que se faz com a intenção de realizar ou desenvolver alguma coisa; esquema – noção inicial, escrita e detalhada, do que se pretende desenvolver; aquilo que se pretende realizar, de acordo com esse esquema; *escritura provisória de um texto* (destaque meu). Dentro destas acepções, não me parece coincidência que mais de uma obra testemunhal esteja vinculada a um signo que remete a um processo provisório de escrita do texto. Ao contrário da conceitualização do teatro contemporâneo pós-dramático, em que, para Hans-Thies Lehmann⁹, o texto da obra é um elemento a mais na construção do sentido, não o único ou o primordial, é um elemento que depende da interação com demais elementos cênicos, como, por exemplo, o corpo dos atores e o espaço. No teatro documental o texto, mesmo que considerado em um constante processo de elaboração, ou seja, uma escritura provisória do testemunho, permanece sendo o principal detentor do sentido na obra.

Talvez o teatro documental seja o espaço que permita ir além da perspectiva unidirecional do “tempo sócio-histórico” → “sujeito” e nos permita enfrentar a narrativa do “sujeito” → “tempo sócio-histórico”. Na tentativa de exemplificar, trago uma das principais críticas com relação ao Teatro de Augusto Boal, que era a polarização “opressor” → “oprimido” (unidirecional), na qual, por exemplo, as lacunas poderiam ser preenchidas por um “empresário (detentor dos meios de produção)” → “operário”, entretanto, este mesmo operário que está numa relação de opressão laboral, em que sua força de trabalho é explorada, e, ele poucas ou nenhuma possibilidade tem de transformar sua condição social, este mesmo operário em casa, pratica violência doméstica. Essa reflexão foi elaborada por Julián Boal, filho de Augusto Boal, no posfácio do livro *Teatro do Oprimido*, publicado em 2015.

Romper com um posicionamento maniqueísta de atribuição de sentido ao tempo histórico que se herda é necessário para deslocar os testemunhos dos cinco jovens envolvidos no projeto, do lugar saturado que é a exacerbação da experiência utilizada no testemunho, para, além disso, buscar identificar quais aspectos se manifestam no exercício de atribuição de um estado de racionalização autocrítica aos mesmos testemunhos. Segundo Pilar Calveiro, no seu texto *Testimonio y memoria en el relato histórico* (2006), aludindo a Edgar Morin, o lugar do sujeito testemunhante passa pelo mundo da vida, pelas experiências do corpo, pelo transcendental (utilização da experiência), e, passa também pelo empírico, pelas experiências da cultura, e pelo mundo da ciência (racionalização autocrítica). Dentro da lógica desse duplo embasamento, é que busco identificar, no texto, qual é a racionalização autocrítica dos jovens sobre o impacto das suas experiências no passado, na sua configuração de presente, ou se a utilização das suas experiências está a serviço da busca de um futuro, mais do que uma necessidade de compreensão do presente.

Até o momento a maioria esmagadora das fontes secundárias que se propuseram a discutir a obra, o fizeram no sentido “tempo sócio histórico” → “sujeito”, na medida em que buscaram e reforçaram a verossimilitude nos testemunhos, a representação do “real”. Atribuir o caráter de documento aos testemunhos, dentro da lógica do trabalho com a fonte no Teatro Documental, permite inverter esta relação e perguntar, por que os *performers* dizem “vivo por reivindicar meu tempo cálido” (RUBIO; TANGO, 2014, p. 172).

Não é sobre tentar que o caráter testemunhal da obra dê conta de todas as possibilidades de acesso à “realidade” dos fatos de maneira analítica. Para tal, contamos com as contribuições de áreas de conhecimento científico específicas, como a história, a sociologia, a antropologia, entre outras. É sobre descobrir perspectivas da realidade através dos testemunhos, que não seriam possíveis de outra maneira.

Inclino-me a pensar a obra até o momento como uma possibilidade de conexão, não algo em si, mas um mundo distinto de regras também distintas, e que nos permite ver algo que está mais além. Assim como o signo linguístico arbitrário é a ausência do objeto/ser, partilho do pensamento de que a representação não é o fato, mesmo se tratando do teor testemunhal do discurso. Mas é a única possibilidade de nomear, de acessar uma memória, de trazer à tona algo sensível, ainda que seja o vazio, um silêncio. Ainda que a única possibilidade de memória possível seja o esquecimento.

⁹ Crítico e professor de teatro alemão, nascido em 1944.

Outra reflexão sobre a peça, é como ela articulou um novo espaço no cenário dramatúrgico limenho, sobre isso, Roberto Ángeles nos aclara que

Es extraño no encontrar una abundante producción en esta dramaturgia que incluya los temas de Sendero Luminoso, la violencia y la violación de los derechos humanos que se produjeron entre los 80 y el 92. Tal vez nos dio temor hablar sobre ello en voz alta, en un contexto político en el cual muchos fueron detenidos y privados de su libertad por hablar o preocuparse por dicha realidad y, finalmente, fueron acusados de apología o algo similar. (ÁNGELES, 2010, p. 11)

A maneira que a tímida produção dramatúrgica sobre o conflito armado encontrou para emergir nos teatros peruanos foi através do teatro documental. Nos anos de 1970, o governo de Allende e a ditadura chilena de 1973 também foram responsáveis pelo estabelecimento do gênero *testimonio* na América Latina. Nas atas do “Colóquio sobre literatura chilena de la resistencia y del exilio”, publicadas em 12 de janeiro-fevereiro de 1979 na revista da *Casa de las Américas*, encontram-se passagens preciosas quanto à definição e historicização do gênero *testimonio*. A literatura de *testimonio* existe também no contexto da contra-história, da denúncia e da busca pela justiça. A questão do mediador do testemunho complexifica a literatura de *testimonio*, na medida em que essa literatura muitas vezes apresenta a “voz” de indivíduos analfabetos, essa transcrição, essa passagem para a cultura da escrita, já implica uma “redução” e “domesticação” do “outro”.

Fernando de Trazegnies em seu artigo “*La verdad ficta*”, publicado no livro *História, memória y ficción* (1996), chama a atenção com duas colocações, a primeira delas tece uma crítica sobre o debate do caráter do “real” atribuído ao testemunho enquanto estrutura de representação (conexão) à uma “realidade” que também é ficção, e ajuda a construir um argumento que permite analisar a realidade na ficção e a ficção do real de outra forma, segundo ele, *toda representación, aun aquella considerada como más realista o rigurosa, implica, entonces, una cierta dosis de invención, de irrealidad* (TRAZEGNIES, 1996, p. 40). A segunda, diz que *La representación, para ser tal, tiene que deconstruir la realidad y crear un mundo distinto* (TRAZEGNIES, 1996, p. 39).

Ambas proposições corroboram com o posicionamento desta pesquisa, ao compreender que o testemunho pode ser abordado desde a sua materialidade textual, mas também através da configuração de uma nova instância, um espaço que a todo momento nos remete a um lugar outro, um tempo outro, uma experiência outra, um contínuo vazamento do estado de presença, que se concretiza por meio da estrutura de representação.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha** (Homo Sacer III). Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ÁNGELES, A. (Org.). **Dramaturgia peruana II**. Lima, 2010.

ARIAS, L. **Mi vida después**. Buenos Aires, AR. Disponível em: <<http://lolaarias.com/proyectos/mi-vida-despues/>>. Acesso em: 12 jun. 2019.

CALVEIRO, P. *Testimonio y memoria en el relato histórico*. **Acta Poética**, México, v.2, n.27, p. 65-86, otoño. 2006.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 9ª Edição revista pelo autor; Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre azul; 2006.

GEERTZ, C. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

HÚ, L. C. M. **La ficción de nuestros padres: lo político del testimonio de hijos en el teatro documental posconflicto en las obras El rumor del incendio (México) y Proyecto 1980-2000: el**

tiempo que heredé (Perú). 2018. 132 f. Tese (Mestrado em Literatura Hispano-americana) – Pontificia Universidade Católica do Peru, Lima, 2018.

RUBIO, S; TANGO, C. *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*. **Revista GESTOS Teoría y Práctica del Teatro Hispánico: nuevas estrategias y memoria histórica**, California, v.29, n.58, p. 152-174, nov. 2014.

RUBIO, S; TANGO, C. *Sobre el tiempo que heredamos*. **Revista GESTOS Teoría y Práctica del Teatro Hispánico: nuevas estrategias y memoria histórica**, California, v.29, n.58, p. 149-151, nov. 2014.

SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **História, Memória e Literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

TRAZEGNIES, F. D. *La verdad ficta*. In: LEMLIJ, M; MILLONES, L. (Ed.). **História, memoria y ficción**. Lima: Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, 1996. p.37-49.

VILLEGAS, J. (Ed.). **Revista GESTOS Teoría y Práctica del Teatro Hispánico**. California, v.23, n.45, abr. 2008.

VILLEGAS, J. (Ed.). **Revista GESTOS Teoría y Práctica del Teatro Hispánico: en los escenarios del mundo hispánico**, 2013, California, v.29, n.57, abr. 2014.

VILLEGAS, J. (Ed.). **Revista GESTOS Teoría y Práctica del Teatro Hispánico: nuevas estrategias y memoria histórica**, California, v.29, n.58, nov. 2014.

VILLEGAS, J. (Ed.). **Revista GESTOS Teoría y Práctica del Teatro Hispánico: gestos transitorios: presente, pasado y futuro de las teorías sobre el teatro**, California, v.30, n.60, nov. 2015.

AMPLIAÇÃO DA LEITURA E CONTRADIÇÕES DA IMPrensa ABOLICIONISTA BRASILEIRA: O CASO DA *GAZETA DE NOTÍCIAS*

*Ampliación de la lectura y
contradicciones de la prensa
abolicionista brasileña: el caso de la
Gazeta de Notícias*

William Moreno Boenavides¹

Resumen: La *Gazeta de Notícias* fue lo más grande de los periódicos brasileños identificados con el movimiento abolicionista de fines del siglo XIX. A principios de la década de 1880, ya tenía entre veintidós y veinticuatro mil copias diarias (*Gazeta de Notícias*, 08/03/1881, p. 1). Además, se destacó por implementar la venta única en un momento en que los otros periódicos comerciales solo se vendían a través de suscripciones (RAMOS, 2010, p. 40-41), bastante inaccesibles debido a la falta de trabajo fijo con pagos regulares (FRANCO, 1976). Aún teniendo un precio considerado bajo en relación a los demás, la *Gazeta de Notícias* fue entendida tanto por sus contemporáneos como por los estudiosos de la literatura y la prensa brasileñas, una publicación ejemplar sobre la búsqueda de la ampliación del público lector y por la modernización de sus prácticas comerciales (SODRÉ (1969), BARBOSA (2010), RAMOS (2005 y 2010) y CRESTANI (2014)). En este artículo, analizo la relación de *Gazeta de Notícias* con el movimiento abolicionista de la época, así como sus rasgos considerados modernos con respecto a la búsqueda de un mayor número de lectores. Desde una perspectiva crítica, me centro en las contradicciones presentes. Se revelan al estudiar cómo el periódico aprovechó la esclavitud para anunciar alquileres y ventas de esclavos (*Gazeta de Notícias*, 13/06/1888, p. 3), así como aprovechar la fuerza laboral del trabajo infantil para la distribución de sus ejemplares (ARAÚJO, 1889, Kindle position 11121 y BARBOSA, 2010, p. 80). También destaco que el precio de venta de la publicación fue mucho más alto que los comentarios principales sobre eso, y una suscripción mensual puede costar, por ejemplo, alrededor del cincuenta por ciento del salario de un albañil en el periodo (ALENCASTRO, 1988, 43-44; 55). Por lo tanto, desde el caso de *Gazeta de Notícias*, propongo el debate sobre cómo no solo la cultura, sino también su transmisión no está libre de barbarie, en las conocidas palabras de Walter Benjamin (1994), en este momento crucial de la cultura brasileña, donde las contradicciones de la esclavitud se cruzan con las de la lectura.

Mots-clef: esclavitud; prensa; siglo XIX; *Gazeta de Notícias*; lectura.

Resumo: A *Gazeta de Notícias* foi o maior entre os periódicos brasileiros identificados com o movimento abolicionista de fins do século XIX. No início da década de 1880, já rodava entre vinte e dois e vinte e quatro mil exemplares diários (*Gazeta de Notícias*, 03/08/1881, p. 1). Além disso, notabilizou-se por implementar a venda avulsa num período em que os demais jornais comerciais só eram vendidos por meio de assinaturas (RAMOS, 2010, p. 40-41) bastante inacessíveis pela falta de trabalhos fixos com pagamentos regulares (FRANCO, 1976). Tendo ainda um preço considerado baixo em relação aos demais, a *Gazeta de Notícias* foi entendida, tanto pelos seus contemporâneos quanto por estudiosos(as) da literatura e da imprensa brasileira, um periódico exemplar no que diz

¹ Doutor em Letras pela UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Professor do IFSC (Instituto Federal de Santa Catarina). E-mail: <williamboenavides@gmail.com.br>.

respeito à busca pela ampliação do público leitor e pela modernização de suas práticas comerciais (SODRÉ (1969), BARBOSA (2010), RAMOS (2005 e 2010) e CRESTANI (2014)). Neste trabalho, analiso a relação da **Gazeta de Notícias** com o movimento abolicionista da época, bem como seus traços considerados modernos no que tange à busca por maior público leitor. Numa perspectiva crítica, concentro-me nas contradições aí presentes. Elas se revelam pelo estudo do modo como o periódico valia-se da escravidão para veicular anúncios de aluguéis e vendas de escravizados (**Gazeta de Notícias**, 13/06/1888, p. 3), bem como aproveitava-se da mão-de-obra infantil para distribuição de seus exemplares (ARAÚJO, 1889, posição Kindle 11121 e BARBOSA, 2010, p. 80). Destaco ainda que o preço de venda do periódico era bem maior do que os principais comentários sobre isso deixam entrever, podendo uma assinatura mensal custar, por exemplo, cerca de cinquenta por cento do salário de um servente de pedreiro no período (ALENCASTRO, 1988, p. 43-44; 55). Assim sendo, a partir do caso da **Gazeta de Notícias**, proponho o debate sobre o modo como não só a cultura, mas também sua transmissão não está isenta de barbárie, nas conhecidas palavras de Walter Benjamin (1994), nesse momento crucial da cultura brasileira em que as contradições da escravidão se cruzam com as da leitura.

Palavras-Chave: escravidão; imprensa; século XIX; **Gazeta de Notícias**; leitura.

INTRODUÇÃO

Entre os anos de 1883 e 1887, quase diariamente, o jornal **Gazeta de Notícias** veiculou a série Balas de Estalo. Nela, que em geral ocupava a segunda página do periódico, os autores revezavam-se, sendo que todos usavam pseudônimos. No início, os pseudônimos e os autores (designados entre parênteses) eram os seguintes: Lulu Sênior (Ferreira de Araújo), Zig-Zag e João Tesourinha (ambos assinados por Henrique Chaves), Décio e Publicola (assinados por Demerval da Fonseca), Lélío (Machado de Assis), Mercurio e Blick (assinados por Capistrano de Abreu) e José do Egito (Valentim Magalhães). Mais tarde, ingressaram Confúcio, Ly e Carolus, que ainda não foram identificados (RAMOS, 2005, p. 117). A política, a religião, produções artísticas e literárias, a ciência, a economia eram assuntos abordados pelos autores por meio de seus pseudônimos que enfatizavam a forma como cada um desses setores realizava-se no Brasil. Importante observar que a publicação de toda a série, com os textos de todos os pseudônimos, ainda não foi realizada. Com exceção da participação machadiana, que é conhecida desde 1958, com a publicação das Crônicas de Lélío por Raimundo Magalhães Júnior, trata-se de material inédito. O acesso ao conjunto, no entanto, está assegurado pela digitalização das edições do jornal **Gazeta de Notícias** realizada pela Biblioteca Nacional e disponibilizada no sítio da **Hemeroteca Digital Brasileira**. A presente pesquisa, tendo partido do estudo da referida série, encontrou no seu suporte elementos de investigação que serão parcialmente apresentados agora.

A **Gazeta de Notícias** foi o maior entre os periódicos brasileiros identificados com o movimento abolicionista de fins do século XIX. No início da década de 1880, já rodava entre vinte e dois e vinte e quatro mil exemplares diários (**Gazeta de Notícias**, 03/08/1881, p. 1). Além disso, notabilizou-se por implementar a venda avulsa num período em que os demais jornais comerciais só eram vendidos por meio de assinaturas (RAMOS, 2010, p. 40-41) bastante inacessíveis pela falta de trabalhos fixos com pagamentos regulares (FRANCO, 1976). Tendo ainda um preço considerado baixo em relação aos demais, a **Gazeta de Notícias** foi entendida, tanto pelos seus contemporâneos quanto por estudiosos(as) da literatura e da imprensa brasileira, um periódico exemplar no que diz respeito à busca pela ampliação do público leitor e pela modernização de suas práticas comerciais (SODRÉ (1969), BARBOSA (2010), RAMOS (2005 e 2010) e CRESTANI (2014)). Neste trabalho, analiso a relação da **Gazeta de Notícias** com o movimento abolicionista da época, bem como seus traços considerados modernos no que tange à busca por maior público leitor. Numa perspectiva crítica, concentro-me nas contradições aí presentes. Elas se revelam pelo estudo do modo como o periódico valia-se da escravidão para veicular anúncios de aluguéis e vendas de escravizados (**Gazeta de Notícias**, 13/06/1888, p. 3), bem como aproveitava-se da mão-de-obra infantil para distribuição de

seus exemplares (ARAÚJO,1889, posição Kindle 11121 e BARBOSA, 2010, p. 80). Destaco ainda que o preço de venda do periódico era bem maior do que os principais comentários sobre isso deixam entrever, podendo uma assinatura mensal custar, por exemplo, cerca de cinquenta por cento do salário de um servente de pedreiro no período (ALENCASTRO, 1988, p. 43-44; 55). Assim sendo, a partir do caso da **Gazeta de Notícias**, proponho o debate sobre o modo como não só a cultura, mas também sua transmissão não está isenta de barbárie, nas conhecidas palavras de Walter Benjamin (1994), nesse momento crucial da cultura brasileira em que as contradições da escravidão se cruzam com as da leitura.

GAZETA DE NOTÍCIAS: ESCRAVIDÃO, MERCADO E LEITURA

Nos anos finais do séc. XIX, era pungente o debate sobre o que era considerado “novo”. A jovialidade e a juventude eram características muito destacadas para definir o jornal **Gazeta de Notícias**, bem com a série **Balas de estalo**. Nesse sentido, é produtivo acompanhar o desenrolar que a discussão em torno da “Nova Geração” teve na **Gazeta**. O conhecido texto de Machado de Assis, publicado na **Revista Brasileira** em 1879, rendeu uma polêmica entre Valentim Magalhães e Sílvio Romero (ambos referidos e criticados no ensaio machadiano). Rodrigo César Dias (2016, p. 40-51) reconstituiu tal polêmica. Ela se estendeu de 22 de dezembro de 1883 a 05 de fevereiro de 1884, sendo que foi referida e parodiada nas Balas de Estalo entre 30 de janeiro e 17 de fevereiro de 1884, pelos pseudônimos Lulu Sênior e Zig-Zag.

Entre os elementos recorrentemente definidos como modernos da **Gazeta de Notícias**, podemos destacar os seguintes: tiragem alta para os padrões da época: vinte quatro mil exemplares diários (**Gazeta de Notícias**, 03/08/1881); possibilidade de ser vendido avulso (enquanto os demais só eram acessíveis por assinatura); preço menor em comparação aos demais; relação com o abolicionismo, entre muitos outros. Observemos, contudo, as contradições de cada uma dessas características.

A alta tiragem, relacionada à possibilidade de ser vendida avulsa, dava-se em função do modo pelo qual era distribuída: vendida por crianças, tanto imigrantes (em geral italianos), quanto por filhos(as) de escravizados:

Os jornais são vendidos na estrada pública por crianças, os italianos [em sua] maioria, que anunciam em voz alta o título do jornal e os artigos principais do dia. Eles também são vendidos em quiosques, mercearias, estações ferroviárias R tabaco (sic), Outlets, etc. (ARAÚJO,1889, posição Kindle 11121) [minha tradução]

[Juntamente com os pequenos imigrantes], a venda avulsa de periódicos, como a **Gazeta de Notícias**, a partir de 1875, se faz com o grito estridente dos filhos de escravos que apregoam pelas ruas do Rio de Janeiro o novo jornal. (BARBOSA, 2010, p. 80)

Apesar da diferença de contexto em relação aos dias de hoje, podemos dizer que a **Gazeta de Notícias** participou da “longa história de exploração da mão de obra infantil” brasileira (RIZZINI, 2015, p. 377). Mais do que isso, teve nesse uso uma das bases para levar a cabo seu principal método de difusão, amplamente elogiado como traço modernizante.

O preço do periódico, também comumente destacado como baixo, em comparação com os demais, era assustadoramente alto. O preço médio da assinatura mensal da **Gazeta de Notícias** era de 1\$000 (um mil-réis) mensais, enquanto o preço médio da assinatura mensal do **Jornal do Comércio** era de 2\$500 (dois mil-réis e quinhentos). Para fins de análise, vejamos o que diz Alencastro (1988, p. 43-44; 55), sobre a variação do salário de um servente de pedreiro em meados da década de 1870 (entre 1875-1878). O autor afirma que ela é decrescente: caíram de pouco mais de 2\$000 (dois mil-réis) para cerca de 1\$500 (mil-réis e quinhentos). Ou seja, nem no “ápice” de sua trajetória salarial na década de 1870 essa categoria conseguiria sequer bancar a assinatura do **Jornal do Comércio** e precisaria destinar em torno de 50% da sua renda para assinar a própria **Gazeta de Notícias**, o mais barato periódico comercial do período.

A relação com a escravidão e com o movimento abolicionista foi outro ponto bastante contraditório dessa modernização da **Gazeta**. Além de ter sido um jornal reverenciado por abolicionistas, costumava se manifestar em momentos importantes da história da escravidão brasileira. Quando o Ceará aboliu a escravidão, a **Gazeta de Notícias** fez uma edição especial (em 25/03/1884) praticamente toda voltada à comemoração desse feito. Nessa edição, com diversos textos de escritores conhecidos da época, Machado de Assis, escreveu a singela frase: “O Ceará é uma estrela; é mister que o Brasil seja um sol” (**Gazeta de Notícias**, 25/03/1884, p. 1).

No ano seguinte, em função da discussão que originaria a Lei dos Sexagenários, os cronistas das Balas de Estalo se posicionaram, bem como outros colunistas da **Gazeta**, ironizando os artifícios usados para manter a escravidão no Brasil: João Bigode (**Gazeta de Notícias**, 28/03/1885), Lélío (**Gazeta de Notícias**, 03/04/1885), Ferreira de Araújo (**Gazeta de Notícias**, 30/03/1885 – nas “Cousas políticas” – outra série que assinava no mesmo jornal), assim como Valentim Magalhães (**Gazeta de Notícias**, em 28/03/1885 – na sua coluna “Notas à Margem”). A discussão em torno dessa lei durou 440 dias, sendo decretada em setembro de 1885. Em torno dela, diversas posições foram levantadas. Havia aquelas que não queriam que nenhuma lei interviesse na escravidão (“questão servil”, como era chamada), deixando que a Lei do Ventre Livre, de 1871, fosse moderadamente “resolvendo” a questão, com a morte dos escravizados nascidos antes dela; e também as que queriam a abolição imediata – a defesa da abolição ainda tinha suas variáveis, para alguns, deveria haver indenização para os proprietários... Parte dessa discussão será retomada em 1888 (MENDONÇA, 2008).

Gazeta de Notícias era tratada até com certa reverência pelos abolicionistas. A título de exemplo, vejamos que no jornal **Cidade do Rio**, em agosto de 1888, por ocasião do aniversário de treze anos da **Gazeta de Notícias**, José do Patrocínio escreve o seguinte (tendo sido o texto reproduzido posteriormente na própria **Gazeta de Notícias**):

Há no caráter do Dr. Ferreira de Araújo essas duas portas: numa está o amor; na outra a fera. [...]

Chefe da imprensa moderna, o Dr. Ferreira de Araújo preside à emancipação do jornalismo brasileiro do cativo da convenção.

Já se pode ser moço na Imprensa; já se pode dizer pela pena o que se diz conversando ou falando. A velha capa e a espada da encenação antiga estão a empoeirar para um canto da contrarregra, e, quando algum dos antigos jornalistas vem a público exibir a fraseologia do dramalhão, a gente não se ri somente porque deve respeito à velhice.

Depois do eclipse do Correio Mercantil, a imprensa só aprendeu a ser alegre com a alegria do Dr. Ferreira de Araújo. O seu estilo foi uma janela aberta para o oriente do jornalismo moderno e por ela entrou esse dia claro sonoro e primaveril, que vai se entornando também na alma do nosso povo.

(**Gazeta de Notícias**, 03/08/1888)

José do Patrocínio, segundo Joaquim Nabuco (2012, p. 211), foi o “representante” do espírito revolucionário” no abolicionismo. Para o autor, tal “espírito”, juntamente com o “espírito liberal e o espírito de governo fez a abolição”. Não se tratava, portanto, de opinião pouco exigente. Contudo, a relação da **Gazeta de Notícias** com a escravidão também apresentou grandes contradições. A despeito de seu posicionamento, de suas declarações e do reconhecimento que tinha como um jornal abolicionista, ela costumeiramente trazia anúncios de aluguéis e vendas de escravizados.

Nas últimas páginas do periódico, passadas as manchetes e as seções que faziam a “linha de frente” do jornal, eram veiculados anúncios diversos. Em **O Abolicionismo** (1883), Joaquim Nabuco já destacava a importância dos anúncios sobre a escravidão que circulavam na imprensa brasileira da época:

Quem chega ao Brasil e abre um dos nossos jornais encontra logo uma fotografia da escravidão atual, mais verdadeira do que qualquer pintura. Se o Brasil fosse destruído por um cataclismo, um só número, ao acaso, de qualquer dos grandes órgãos da Imprensa, bastaria para conservar para sempre as feições e os caracteres da escravidão, tal qual existe em nosso tempo. Não seriam precisos outros documentos para o historiador restaurá-la em toda a sua estrutura e segui-la em todas as suas influências. [...]

Mais de um livro estrangeiro de viagens, em que há impressões do Brasil, trazem a reprodução desses anúncios, como o melhor meio de ilustrar a escravidão local. Realmente não há documento antigo, preservado em hieróglifos nos papiros egípcios ou em caracteres góticos nos pergaminhos da Idade Média, em que se revele uma ordem social mais afastada da civilização moderna que esses tristes anúncios da escravidão, os quais nos parecem efêmeros, e forma, todavia, a principal feição da nossa História.

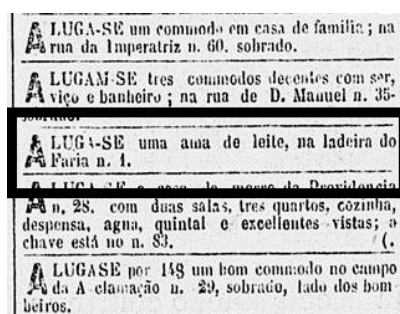
(NABUCO, 2002, p.85-86; 87)

Desenvolvido a partir de conferências proferidas por Gilberto Freyre logo depois de ter escrito **Casa-grande e Senzala** (1933), o estudo do sociólogo e historiador pernambucano sobre os anúncios dos escravizados nos periódicos brasileiros imperiais levou adiante o interesse sugerido por Joaquim Nabuco. **O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do séc. XIX** (1961) enfatizou os anúncios de escravizados fugidos, pois buscava destacar a violência sofrida por eles. Em tais anúncios, a descrição física era detalhada e as marcas das agressões sofridas auxiliavam na identificação do escravizado em fuga, assim como as deformações e enfermidades decorrentes do excesso de trabalho e da ausência de condições para cuidados higiênicos básicos. O autor também estudou os anúncios de venda, aluguel e troca de escravizados para detectar o que os senhores mais valorizavam nos escravizados, pois nesse tipo de anúncio as qualidades oferecidas ou pretendidas ganhavam destaque. Alguns desses elementos, junto com outros anúncios encontrados em sua pesquisa, antes da publicação de **O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do séc. XIX** foram analisados por Gilberto Freyre em **Sobrados e mocambos** (1936) com o intuito de demonstrar os modos de vida nos meios urbanos brasileiros, em meados do séc. XIX, perdendo sua aparência africana e tornando-se mais europeizados (FREYRE, 2012, 2002a e 2002b).

Com uma ênfase maior na própria materialidade do jornal, Lilia Moritz Schwarcz (1987) também estuda, no seu Retrato em branco e negro, as marcas de violência nos corpos dos escravos referidas nos anúncios dos periódicos, marcando sua objetificação como mercadoria. Detendo-se na imprensa paulista das últimas três décadas do séc. XIX, a historiadora enfatiza em sua análise os periódicos **A província de São Paulo** e o **Correio Paulistano**. Ela se detém tanto no modo como os escravizados apareciam nas diversas seções desses periódicos quanto nas alterações que tais representações sofreram ao longo desse período.

Nenhum dos estudos citados, contudo, detém-se em analisar os anúncios do jornal **Gazeta de Notícias**. Como era comum aos jornais não vinculados diretamente a nenhum partido político, a **Gazeta** mantinha-se principalmente por assinaturas, vendas e anúncios, tendo como fonte de renda subsidiária a oferta de serviços de impressão e tipografia, como observa-se nos próprios anúncios do periódico. Quem quisesse escrever na seção dos “a pedidos” do jornal, por exemplo, deveria pagar uma quantia que variava de acordo com o número de linhas e até com o espaço entre elas. Da mesma forma os anúncios, que chegavam a ocupar mais da metade da área do jornal. No mínimo, uma edição de seis páginas da **Gazeta** tinha duas delas inteiramente dedicadas aos anúncios, sendo que muitas vezes eram três. Em um lugar específico, em que não havia destaque individual para cada anúncio, a não ser pelo uso de capitular na primeira letra de cada um, ofereciam-se produtos e serviços variados, com um enorme destaque, no caso da **Gazeta de Notícias**, para os anúncios imobiliários, que iam de vendas de imóveis caros até aluguel de pequenos cômodos de uma casa. Em caixa alta, o título dessa parte do periódico era “ANNUNCIOS”. Misturados aos anúncios imobiliários e outros (como aluguéis e vendas de utensílios, que iam de pianos e roupas a arames farpados – novidade na época (**Gazeta de Notícias**, 30/09/1880, p. 4) – escravizados eram anunciados. Na **Gazeta** não encontrei anúncios de escravizados fugidos, com as características marcas de violência em seu corpo estudadas por Gilberto Freyre e Lilia Moritz Schwarcz, mas muitos anúncios de aluguel de escravizados. O mais surpreendente foi que esses anúncios não cessaram com a abolição. Percorrendo as páginas de anúncios do periódico, que eram as últimas, desde sua fundação, em 1875 até 1888, verifica-se (com espanto) que a **Gazeta de Notícias** publicou até o dia 13 de junho de 1888 (um mês, portanto, após a abolição oficial da escravidão no Brasil) anúncios de escravizados. Estes anúncios conviviam, inclusive, com anúncios de vagas de trabalho exclusivas para crianças.

Figura 1 — Anúncio de aluguel de uma ama de leite na *Gazeta de Notícias* um mês depois da abolição.



Fonte: *Gazeta de Notícias*, 13/06/1888, p. 3.

Pela data do último anúncio encontrado, exatamente um mês após a abolição oficial da escravidão no Brasil, supõe-se que se trata da prestação de serviço contratado um mês antes. A **Gazeta de Notícias**, em meio a suas matérias defendendo a abolição, teve na escravidão uma fonte de renda, mesmo que indireta, até o último momento que pode, formando assim, juntamente com sua destacada tiragem e preço “baixo” um intrincado e contraditório modo de se desenvolver, pois, assim como transcorreu com o Brasil, nutriu-se do atraso para alimentar essa modernização. Nada parece resumir tão bem a situação do que o conhecido texto de Walter Benjamin (1994, 225) [grifo meu]:

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são os que chamamos de bens culturais. Todos os bens materiais que o materialista histórico vê têm uma origem que ele não pode contemplar sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima de seus contemporâneos. Nunca houve um monumento de cultura que também não fosse um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não é, tampouco, o **processo de transmissão da cultura**. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.

Mesmo estando entre os jornais considerados abolicionistas, a **Gazeta de Notícias** expôs suas contradições no tocante justamente nos aspectos mais destacados de sua atuação, aqui sintetizadas na relação com o abolicionismo, da difusão da leitura e em seu aspecto comercial.

Em geral o texto de Benjamin citado acima é referido para analisar a produção cultural em si, aqui procurei destacar outro elemento do mesmo problema, que é o modo de transmissão da cultura, muitas vezes vista sempre pelo viés positivo, mesmo quando apresenta contradições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em trabalho anterior (BOENAVIDES, 2018), procurei destacar como a série **Balas de estalo** comentava e simultaneamente fazia parte de um tipo específico de modernização que se desenrolava no Brasil nas últimas décadas do século XIX. A continuidade do estudo levou à percepção de que a **Gazeta de Notícias**, que veiculou a série, também estava imersa nessa contraditória forma de modernização. Na reconstituição do referido contexto, a escravidão, como não é surpresa, mostrou-se central para entendermos o andamento lento e contraditório das mudanças. Nas palavras da socióloga Ângela Alonso (2002, p. 56) a opção pelas “vias lentas” era congênita ao Segundo Reinado, pois este surgiu ameaçado pela “desordem” do Período Regencial, considerada “revolucionária” pelas elites imperiais (ALONSO, 2002, p. 56). Estruturalmente, tal postura levou adiante a Monarquia, em oposição à República, e a escravidão, em oposição ao trabalho assalariado. Levou adiante também o domínio dos proprietários de terras mesmo com o crescimento da urbanização e com o desenvolvimento de novas atividades econômicas. A despeito disso, as últimas décadas do séc. XIX caracterizou-se por uma série de modificações no panorama social econômico e político. A partir da Lei do Ventre Livre, de 1871, levada a cabo pelo conservador Visconde de Rio Branco, diversas outras

medidas foram tomadas. Uma espécie de censo dos escravizados foi realizada, um imposto de importação interprovincial sobre eles foi criado, desestimulando o tráfico interno, além de um imposto sobre transmissões de propriedade, uma forma de incentivar a alforria em testamentos. Junto com isso, Rio Branco promoveu uma modernização da infraestrutura do país (ALONSO, 2002, p. 84-85).

A base dessas mudanças era reivindicada há décadas pelos liberais ou pelo menos por alguns de seus setores. O conjunto de alterações sociais as quais o Império não podia ignorar forçava à tomada de medidas que as acompanhassem. E essas medidas foram tomadas justamente pelos conservadores, que, aproveitando um momento de falta de unidade dos liberais, colocaram-nas em prática da forma mais segura possível para garantir o manutenção das instituições imperiais e os benefícios dos proprietários. Nesse contexto, as mudanças se deram sob a forma de uma “reforma controlada, [...] “sob tutela estamental” (ALONSO, 2002, p. 78). O maior bloco de reformas do Segundo Reinado é realizado sem colocar em risco a monarquia, afastando, temporariamente, o perigo republicano. Esse pode ser considerado o traço fundamental da derradeira crise do Segundo Reinado brasileiro, representado pelas crônicas das Balas de Estalo sob a forma de crítica ao modo como essas mudanças contraditórias se plasmavam no cotidiano brasileiro do período. Esse processo formou a modernização à brasileira. Esse tipo de modernização teve seus traços conjunturais marcados por aquilo que Ângela Alonso (2002, p. 78) chamou de uma experiência “frustrada”, tratou-se de uma “modernização incompleta”, maneira da elite política imperial “modernizar o país sob tutela estamental”. Já suas raízes históricas profundas foram delineadas pelo que Florestan Fernandes (2002) definiu como “modernização conservadora”, cujo marco principal se deu com a Independência do país. Para o sociólogo (FERNANDES, 2002, p. 1.522-1523), a Independência do Brasil foi um processo que se deu reforçando, em vez de negar, a “ordem social imperante” no Brasil Colônia, de modo que as elites nacionais “atuaram revolucionariamente ao nível das estruturas do poder político”, adaptando-as ao funcionamento da ordem social existente. Ou seja, na Independência política do país houve uma internalização, e não ruptura, das relações de exploração anteriormente vigentes.

Com essa ótica, analisar as dimensões materiais de circulação dos impressos do século XIX mostrou-se muito produtivo. No que diz respeito à leitura e ao ensino em geral no país àquela época, o analfabetismo e a ausência de educação universal laica em tudo contrasta com a França, no qual o quadro oposto (alfabetização ampla e laicização do ensino) implicou o aumento do público leitor e no fortalecimento dos folhetins. No Brasil, conforme Hélio de Seixas Guimarães (2004, p. 65-66):

Ao longo de todo o século XIX, os alfabetizados não ultrapassaram os 30% da população brasileira, e não se verificaram alterações de perfil e dimensão do leitorado [...]. Em 1872, apenas 18,6% da população livre e 15,7% da população total, incluindo escravos, sabiam ler e escrever, segundo dados do recenseamento; entre a população em idade escolar (6 a 15 anos), que somava 1.902.454 meninos e meninas, apenas 320.749 frequentavam escolas, ou seja, 16,9%. Já em 1890, a porcentagem diminuiu: apenas 14,8% sabiam ler e escrever. Ainda segundo o censo de 1872, que apurou uma população de quase 10 milhões de habitantes, apenas 12 mil frequentavam a educação secundária e havia 8 mil bacharéis no país².

A restrição de público talvez enfatizasse o privilégio da posição do cronista, aproximando-o, por esse aspecto, da elite local, cuja “homogeneidade ideológica” e distinção advinha muito do fato de formarem uma “ilha de letrados num mar de analfabetos” (CARVALHO, 2010, p. 21; 65). Dentro desse contexto, as formas que os não alfabetizados se valiam da cultura letrada são reveladoras do quão complexo era esse ambiente de letramento. Veja-se o exemplo trazido por Marialva Barbosa (2010). Ela relembra a história, transcorrida em 1886, de uma criança escravizada, de nome Eduarda, que, após ser espancada por sua proprietária, saiu pelas ruas com hematomas e várias marcas visíveis da tortura sofrida. A menina tencionava ir à Chefia de polícia, mas foi convencida por uma senhora na rua de, em vez disso, ir e à redação do jornal **Gazeta da tarde**, que pertencia ao abolicionista José do Patrocínio. Da redação desse jornal, ela foi encaminhada a uma vara de justiça, de onde, junto com

² O autor contrasta esses dados com o de países como Inglaterra, França e Estados Unidos, nos quais, em meados da década de 1870, o percentual de alfabetização variava de 70 a 90% (GUIMARÃES, 2004, p. 64).

outra escravizada do mesmo cativo, foi levada ao médico para ser tratada. Simultaneamente, Patrocínio divulgou o caso para diversos outros órgãos de imprensa. A partir disso, “Forma-se um cortejo com líderes abolicionistas e alguns jornalistas conduzindo as torturadas e que se dirige às redações dos principais jornais da cidade: **Vanguarda, Diário de Notícias, O Paiz, O Apóstolo, Gazeta de notícias e Jornal do Comércio**” (BARBOSA, 2010, p. 86-87). Mesmo os periódicos que não eram antiescravagistas, no dia seguinte estamparam a notícia em suas páginas, criticando a violência cometida. Note-se que Eduarda, embora alijada da possibilidade de leitura, fez uso do prestígio e da repercussão potencial dos órgãos de imprensa.

REFERÊNCIAS

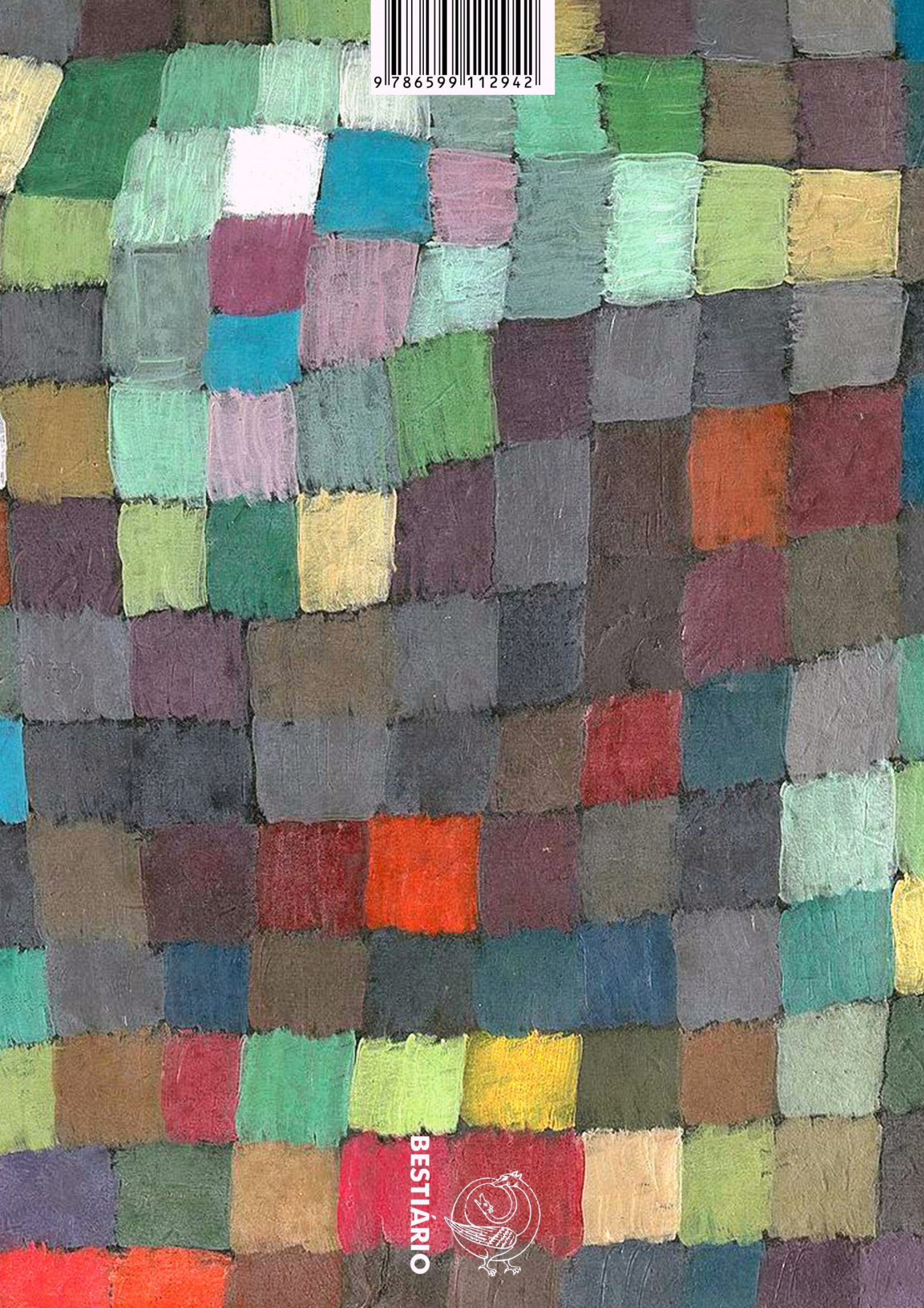
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Proletários e escravos: imigrantes portugueses e cativos africanos no Rio de Janeiro, 1850-1872. **Novos estudos**, nº 21, julho de 1988, p. 30-56.
- ALONSO, Ângela. **Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ARAÚJO, Ferreira de. *Press. In: SANTA-ANNA NERY, Frederico José de. (org.) Le Brésil en 1889: avec une carte de l'empire en chromolithographie, des tableaux statistiques, des graphiques et des cartes*. Paris: Charles Delagrave, 1889.
- BARBOSA, Marialva. **Histórica cultural da imprensa: Brasil, 1800-1900**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ed. – Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Obras escolhidas vol. 1 – São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOENAVIDES, William Moreno. **Modernização à brasileira nas Balas de Estalo**. 222 f. Tese de doutorado (Doutor em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.
- DIAS, Rodrigo César. **Beletrismo belicoso: uma polêmica literária no espelho paródico das “Balas de Estalo”**. 65 f. Porto Alegre, 2016. Monografia de conclusão de curso (Graduação em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.
- FERNANDES, Florestan. A revolução burguesa no Brasil. In.: SANTIAGO, Silviano (org.). **Intérpretes do Brasil**, volume 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- FREYRE, Gilberto. **O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do séc. XIX**. São Paulo: Global, 2012.
- _____. Casa-grande e Senzala. In: SANTIAGO, Silviano (org.). **Intérpretes do Brasil**, volume 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002a.
- _____. Sobrados e Mocambos. In: SANTIAGO, Silviano (org.). **Intérpretes do Brasil**, volume 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002b.
- HEMEROTECA DIGITAL. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 10 nov. 2018.
- MENDONÇA, Joseli Maria Nunes. **Entre a mão e os anéis: a Lei dos Sexagenários e os caminhos da abolição no Brasil**, Campinas, SP: Editora da Unicamp; Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2008.
- NABUCO, Joaquim. O abolicionismo. In: SANTIAGO, Silviano (org.). **Intérpretes do Brasil**, volume 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- RAMOS, Ana Flávia Cernic. **As máscaras de Lélío: ficção e realidade nas “Balas de Estalo de Machado de Assis**. 410 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2010.

RIZZINI, Irma. Pequenos trabalhadores do Brasil. *In*: PRIORE, Mary Del (org.). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Retrato em Branco e Negro**: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.



9786599112942



BESTIÁRIO

