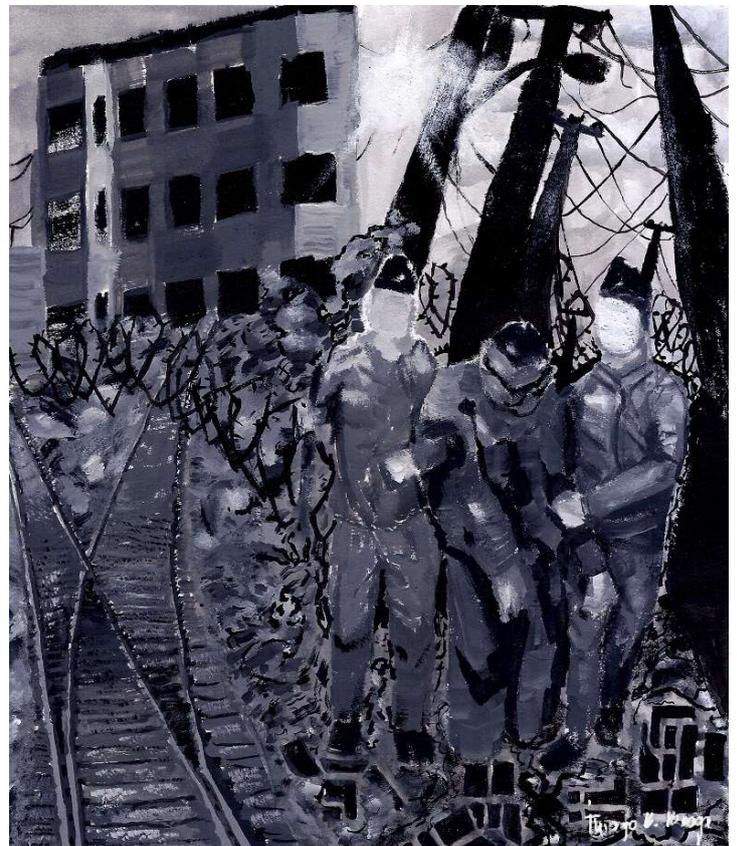


Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC
V. 11 • Nº 23 • Jan.- Mar. (2021) • ISSN 2596-2817

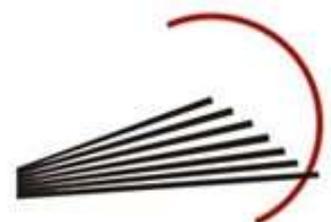
Temática Livre | Dossiê Literatura e Cidade



Joseane Prezotto
Débora Raquel Faria
(Organizadoras)



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ



PPGLETRAS
UFC

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC

V. 11 • Nº 23 • Jan.- Mar. (2021)

ISSN 2596-2817



Temática Livre
Dossiê Literatura e Cidade

Joseane Prezotto
Débora Raquel Faria
(organizadoras)

Universidade Federal do Ceará – UFC
Programa de Pós-Graduação em Letras

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTRELACES

ORGANIZAÇÃO

Joseane Prezotto - UFC

Débora Raquel Faria– UFPR

EDITORES-GERENTES

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC

Orlando Luiz Araújo – UFC

Yuri Brunello – UFC

EDITORA-CHEFE

Francisca Kellyane Cunha Pereira – UFC

CONSELHO EDITORIAL

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC

Bárbara Costa Ribeiro – UFC

Crislay Micaely Crisóstomo Maia – UFC

Edson da Silva Nascimento – UFC

Emanuel Régis G. Gonçalves – UFC

CONSELHO EDITORIAL

Euclides V. de P. e N. Holanda – UFC

Francisca Kellyane C. Pereira – UFC

Gabriela Ramos Souza - UFC

José Bezerra de Souza – UFC

Karine Costa Miranda – UFC

Kessya Steicy Batista Silva – UFC

Licilange Gomes Alves – UFC

Mariana Antonia S. Carvalho – UFC

Matheus Araújo de Souza Silva – UFC

Nathalia Bezerra da Silva Ferreira – UFC

Orlando Luiz Araújo – UFC

Valéria Correia Lourenço – UFC

Yuri Brunello – UFC

ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

José Leite Jr. – UFC

Sandra Mara Alves da Silva – UFC

CONSELHO CONSULTIVO

Alan Bezerra Torres – IFCE

Andrea Mazzucchi – Università Degli

Sudi di Napoli

Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ

Antonio Augusto Nery - UFPR

Benedito Antunes – UNESP

Benigna Soares Lessa Neta – IFCE

Carlos Eduardo de O. Bezerra – Unilab

Cassia Alves da Silva – IFRN

Cid Ottoni Bylaardt – UFC

Cristiane Navarrete Tolomei – UFMA

Constantino Luz de Medeiros – UFMG

Danielle Mendes Pereira – UFRJ

Edson Santos Silva – UNICENTRO

Elena Lombardi – University of

Oxford

Francesco Guardiani – University of

Toronto

Giorgio De Marchis – Università Degli

Studi Roma Tre

Harlon Homem L. Sousa – UESPI

José Roberto de Andrade – IFBA

Kall Lyws Barroso Sales – UFSC

Leonildo Cerqueira Miranda – UFC

Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA

Marco Berisso, Università di Genova

(Italia)

Margarida Pontes Timbó – FLJ

Maria Aparecida de O. Silva – USP

Maria Eleuda Carvalho – UFT

Maria Elisalene Alves dos Santos – UVA

Marília Angélica Braga do Nascimento – IFRN

Matteo Palumbo – Università Degli Studi di

Napoli

Miguel Leocádio Araújo Neto – UECE

Nicolai Henrique Dianim Brion – IFCE

Nicole Gounalis – Stanford University

Pauliane Targino da Silva Bruno – UECE

Roberto Acízelo Souza – UERJ

Roseli Barros Cunha – UFC

Rubens da Cunha – UFRB

Sandro Bochenek – UEL

Sarah Maria Borges Carneiro – IFCE

Terezinha Oliveira – UEM

Tiago Barbosa Souza – UFPI

Tito Lívio Cruz Romão – UFC

Yuri Brunello – UFC

NOSSA CAPA

A imagem de capa é fruto de um convite das organizadoras ao artista Thiago Bragança Braga (@torresdetransmissão). A ilustração, intitulada “Sem Descanso”, dialoga diretamente com a pesquisa de mestrado de Débora Raquel Faria. O mote é a “arquitetura hostil” e como ela molda espaços e determina as relações dos sujeitos com a cidade e entre si. Dessa forma, acreditamos ser também emblemática do conjunto dos artigos deste volume, que fazem emergir, das produções literárias, identidades construídas em resposta a pressões espaciais, históricas e sociais, sem escamotear sua verdadeira face e suas consequências.

SUMÁRIO

<i>Apresentação</i>	08
Joseane Prezotto Débora Raquel Faria	
<i>Barroco e antropofagia: um estudo da peça Na aldeia de Guaraparim de José de Anchieta</i>	14
Aline Layane Souto da Silva Samuel Anderson de Oliveira Lima	
<i>A graciosa flor da árvore dos Cubas</i>	34
Sheyla Maria Lima Oliveira	
<i>Experimental na imprensa alternativa: Flor do Mal e Navilouca</i>	46
Isis Rost	
<i>A arte de resistir nos ensaios de Ernesto Sabato</i>	68
Margarete Hülsendeger	
<i>Édipo em um fim de mundo de sertão: tragédia e problemas sociais na adaptação de Gianfrancesco Guarnieri e Fernando Peixoto</i>	83
Mateus Dagios	
<i>Narrar o (im)possível: a memória reconstruída em La Douleur, de Marguerite Duras</i>	101
Isabela Bosi	
<i>Opressão e Resistência: a construção espacial nos discursos de 1984 e O ano de 1993</i>	113
Fernângela Diniz da Silva	
<i>A trajetória transcultural de Nãozinha de Jesus na obra de Mia Couto</i>	128
José Aldo Ribeiro de Sousa	
<i>Narrativa angolana e moçambicana: desfazendo fronteiras hegemônicas</i>	148
Marta Pedro Matsimbe Sandra Maria Pereira do Sacramento	
<i>O duplo lugar de fala em As Parceiras, de Lya Luft</i>	163
Maria Juliana de Jesus Santos Carlos Magno Gomes	
<i>Tramando existências: subjetividade e resistência em A mulher dos pés descalços, de Scholastique Mukasonga</i>	176
Mariana Souza Paim	

Transgressões na experiência da maternidade em Com Armas Sonolentas: uma linhagem matrilinear marcada pelo trauma e pela alienação.....194
Erica Schlude Wels

O pensamento de Ailton Krenak: voz intelectual indígena no Brasil.....214
Randra Kevelyn Barbosa Barros

O Legado Traumático da Escravidão em Torto Arado.....229
Joyce Fernandes

Dossiê Literatura e Cidade

A figuração da cidade em Os versos satânicos, de Salman Rushdie.....250
Erimar Wanderson da Cunha Cruz

La narración viva de ciudades hispanoamericanas: del espacio urbano visto al imaginado.....271
Eulálio Marques Borges

A flanêrie noturna: de Baudelaire e Rimbaud a Roberto Piva.....288
Rangel Gomes de Andrade

A representação da cidade de Camapuã-MS no poema Torrão Amado.....309
Erick Leite
Altamir Botoso

Gabriele D'Annunzio: cidade e ruína decadentista.....322
Júlia Ferreira Lobão Diniz

O olhar do outro: narrativas de estrangeiros sobre Porto Alegre335
Júlio César Bittencourt Francisco

Linhas retas futuristas, Aldo Palazzeschi e o mundo circular.....355
Eric da Silva Santiago

APRESENTAÇÃO

A equipe da revista Entrelaces traz, neste volume, como tem sido sua missão, reflexões teoricamente ancoradas e de notável sensibilidade. Renovamos, assim, nosso convite ao continuado exercício crítico. Abaixo apresentamos brevemente os artigos incluídos neste número, para aguçar a curiosidade do/a leitor/a, sem a pretensão de dar conta da complexidade das análises propostas. Na primeira parte, estão os artigos de temática livre. Gostaríamos de chamar a atenção, no entanto, para o fato de que, como emblema do momento atual, tais contribuições unem-se pela constância de temas como violência, silenciamento, opressão e, em resposta a estes, a resistência, a afirmação de identidades, a construção da memória individual e coletiva. Revela-se aí o compromisso dos pesquisadores das Letras em tratar a literatura como fenômeno social e, mesmo, ato político.

Na sequência, estão os artigos que compõem o minidossiê Literatura e Cidade, para o qual convidamos trabalhos que explorassem a literatura como processo de leitura e registro da cidade. Os artigos selecionados compõem um conjunto plural e interessante sobre a subjetividade de nossas experiências no espaço urbano. As obras literárias analisadas retratam o espaço além da mera descrição e adicionam camadas sociais, psicológicas, históricas e estilísticas a cada visão de cidade.

Refletir a experiência dos sujeitos no espaço urbano foi também o que inspirou o artista Thiago Bragança Braga em sua ilustração, capa deste volume. A obra remete ao conceito de arquitetura hostil e reverbera alguns de seus elementos: o frio da rua, a sujeira, o corpo que vai perdendo sua tangibilidade, a violência dos espaços e dos aparatos privados e estatais. Nas palavras do ilustrador: “penso que é uma das formas de se ver o efeito do neoliberalismo como forma de gerir as cidades e nossa relação com o outro.” Portanto, o tema proposto para o minidossiê, e os temas recorrentes neste volume: violência, opressão, marginalização e resistência, encontram-se aí entrelaçados em expressão visual.

Aline Layane Souto da Silva e Samuel Anderson de Oliveira Lima nos trazem “Barroco e antropofagia: um estudo da peça Na aldeia de Guaraparim de

José de Anchieta”. Toda escrita em tupi-guarani entre 1589 a 1594, a obra evidenciaria o processo de "obnubilação", conceito tomado ao crítico Araripe Júnior, pelo qual o padre jesuíta espanhol, radicado no Brasil desde o início do processo de colonização destas terras e de seu povo, torna-se um “novo americano”. Os autores caracterizam o drama como produto do Barroco das Américas e, em diálogo crítico com Haroldo de Campos, propõem que se considere José de Anchieta como o primeiro literato antropófago, conforme a lição de Oswald de Andrade.

“A graciosa flor da árvore dos Cubas”, de Sheyla Maria Lima Oliveira, analisa o modo como Machado de Assis, em Memórias Póstumas de Brás Cubas, representa a infância do personagem. O artigo atenta para a linguagem cínica e irônica de Machado que demanda postura crítica do leitor em relação à questão do papel do ambiente doméstico na formação do caráter de Brás Cubas.

Isis Rost oferece-nos, em “Experimentalismo na imprensa alternativa: Flor do Mal e Navilouca”, um panorama reflexivo do universo da contracultura brasileira durante o processo ditatorial pós AI-5, focando nas duas publicações mencionadas em seu título, consideradas emblemáticas na difusão e estímulo do experimentalismo artístico da época. As revistas em questão promoveram, segundo a autora, vivência contracultural, através de experiências visuais, literárias e estéticas ainda pulsantes e à espera de novos leitores.

“A arte de resistir nos ensaios de Ernesto Sabato” é o tema desenvolvido por Margarete Hülsendeger. O artigo propõe uma análise da potência crítica da produção ensaística de Sabato. Seus pensamentos e anseios humanos e artísticos ganham contornos definidos pelo olhar da autora do artigo. O intelectual argentino, que leu, de modo pessimista, as relações humanas frente aos desafios dos tempos, compartilhou também sua visão da arte como transformadora dos seres e seus afetos e criadora de novos mundos.

“Édipo em um fim de mundo de sertão: tragédia e problemas sociais na adaptação de Gianfrancesco Guarnieri e Fernando Peixoto” de Mateus Dagios, explora a fértil seara da recepção/reescritura dos mitos gregos na/pela literatura brasileira. Parodiando o autor do artigo, reescrever é interpretar. E o texto em questão, uma adaptação/interpretação da mais conhecida tragédia ateniense,

escrito como roteiro televisivo em 1975, mas não produzido, recebe do autor uma abordagem firmada na teoria da Recepção. Assim, revela-se o engajamento social-humanista de Guarnieri e Peixoto, que atualizam, entre outros, o tema do poder por meio de uma contundente dramatização da questão agrária brasileira.

Ancorada em pensadores como Henri Bergson, Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, dentre outros, Isabela Bosi trata de memória, narrativa e testemunho, a partir da dor materializada no relato de Marguerite Duras, que espera, ao fim da Segunda Guerra Mundial, o retorno de seu marido. Seu artigo “Narrar o (im)possível: a memória reconstruída em *La Douleur*, de Marguerite Duras”, é uma comovente leitura da permanência da dor como *memento vitae* na obra da escritora francesa.

“Opressão e Resistência: a construção espacial nos discursos de 1984 e O ano de 1993” apresenta um estudo comparado, à luz da Semiótica Discursiva, da figurativização do espaço nas obras referidas de Orwell e Saramago. Também aqui, citando Fernângela Diniz da Silva, discute-se “o poder que a Literatura tem de nos revelar discursivamente as agruras de uma sociedade opressora.” As obras são analisadas visando relacionar a construção dos ambientes narrativos com os efeitos de sentido que carregam valores críticos e figurativos associados à opressão e resistência.

José Aldo Ribeiro de Sousa mobiliza, para tratar de “A trajetória transcultural de Nãozinha de Jesus na obra de Mia Couto”, o conceito de “transculturalização”, investigando as transições identitárias da personagem, que negocia seu movimento e existência em tensos espaços narrativos, reminiscentes da Moçambique do autor. O leitor encontrará, aqui como em outros vários momentos deste número, uma análise ao mesmo tempo inspirada e metódica.

As possibilidades de múltiplas identidades em constante deslocamento, na literatura africana de língua portuguesa, é também o mote do artigo “Narrativa angolana e moçambicana: desfazendo fronteiras hegemônicas”, de Marta Pedro Matsimbe e Sandra Maria Pereira do Sacramento. As autoras analisam contos de Uanhenga Xitu, angolano, e Luís Bernardo Honwana, moçambicano, como expressão de resistência e ruptura frente tanto ao cânone literário ocidental, e sua

violência simbólico-cultural, quanto à estrutura colonialista de opressão e exploração.

A opressão simbólica e estrutural, é abordada ainda, de outro modo, em “O duplo lugar de fala em *As Parceiras*, de Lya Luft”, de Maria Juliana de Jesus Santos e Carlos Magno Gomes. Neste caso, temos uma análise da violência imposta à mulher e das estratégias estéticas mobilizadas pela autora para que suas personagens rompam o silêncio, resgatando sua história. A memória, aqui, como nos mostram os autores, a partir de Spivak, implica resistência, “prática ativista de resgate da fala calada”.

“Tramando existências: subjetividade e resistência em *A mulher dos pés descalços*, de Scholastique Mukasonga”, de Mariana Souza Paim, é outro belo exemplo de como os colaboradores deste número conectam-se pela emergência do tema do r/existir e pelo compromisso de reverberar, em testemunho, tão potentes literaturas/vozes de luta. O artigo mobiliza o conceito de “escrita-mortalha” na análise da obra autobiográfica, mencionada no título, da escritora ruandesa, cuja mãe foi assassinada no brutal genocídio do povo tutsi.

Carola Saavedra é a escritora visitada por Erica Schlude Wels em “Transgressões na experiência da maternidade em *Com Armas Sonolentas: uma linhagem matrilinear marcada pelo trauma e pela alienação*.” Para a autora, a obra de Saavedra pode ser lida como um Bildungsroman que escancara a experiência traumática e alienante da maternidade e invoca resistência e revisão de estereótipos. Também aqui uma escrita transgressora conecta histórias de trauma e dor, neste caso em uma linhagem de mães, que deixam de silenciar sua inconformidade ao destino normativo exterior.

O artigo “O pensamento de Ailton Krenak: voz intelectual indígena no Brasil”, de Randra Kevelyn Barbosa Barros, compõe um diálogo interessantíssimo com as outras produções deste volume. A autora trata também, a seu modo, da potencialidade vivificante do registro literário, da urgência da construção coletiva de uma memória da existência como resistência. Em Ailton Krenak, como nos mostra o artigo, essa resistência é ancestral, e se faz arma-narrativa na luta contra

violências coloniais, constantemente renovadas não só em ameaça aos povos ameríndios originários, mas a todos os seres que habitam esse planeta.

Trauma, resistência e memória narrativa ecoam novamente na análise proposta por Joyce Fernandes em seu artigo "O Legado Traumático da Escravidão em Torto Arado". O trauma cultural da escravidão no Brasil, tematizado no romance do escritor baiano Itamar Vieira Júnior, recebe uma leitura sustentada em conceitos teóricos atuais e importantes. E, tal como é o caso de demais contribuições deste volume, atenta para as funções artísticas e sociais da literatura, que se configura como ato político na autoconstrução de identidades na resistência a opressões e violências.

Abrindo o minidossiê *Literatura e Cidade*, "A figuração da cidade em Os versos satânicos, de Salman Rushdie", de Erimar Wanderson da Cunha Cruz, analisa, a partir das ideias de espaço vivido de Lefebvre e espaço dialético de Soja, a apreensão da metrópole londrina e de Bombaim pelo protagonista do romance. O ponto de vista sobre as duas cidades confronta o colonialismo com o questionamento de tal dominação e, em análise, os conceitos de topofilia e topofobia. O artigo ainda chama a atenção para a contradição entre as paisagens interna, externa e psicológica, e como elas alteram o olhar sobre a urbanidade.

A deambulação do sujeito na metrópole e o colonialismo também estão entre os temas de "La narración viva de ciudades hispanoamericanas: del espacio urbano visto al imaginado". No artigo, Eulálio Marques Borges opta pela crônica para expor a visão de escritores latino-americanos sobre as cidades onde viveram. Os textos analisados descrevem a desordem e o caos urbano nas cidades latino-americanas, algumas reais e outras imaginadas.

O artigo "A flanêrie noturna: de Baudelaire e Rimbaud a Roberto Piva" de Rangel Gomes de Andrade está entre os artigos em que o estado mental das personagens influi de maneira profunda na percepção do urbano. Assim, o autor observa São Paulo em duas poesias de Roberto Piva, apoiado no universo da perambulação noturna alucinada, presente também na poesia de Baudelaire e Rimbaud.

No conjunto de artigos, encontramos ainda trabalhos que exploram a topofilia, ou o amor de autores a determinados lugares. O primeiro deles, "A representação da cidade de Camapuã-MS no poema Torrão Amado", explora como Aparecido Alves Machado expressa o amor pela cidade de Camapuã. O percurso de análise feito por Erick Leite e Altamir Botoso parte do romantismo na literatura sul-mato-grossense e dos estudos espaciais de Bachelard e Dardel. Por esse viés, Leite e Barroso expõem como o "Torrão Amado" está relacionado ao enraizamento em uma cidade quase tão acolhedora como uma mãe.

A topofilia, dessa vez explorada explicitamente com o conceito de Yi Fu Tuan, está presente em "Gabriele D'Annunzio: cidade e ruína decadentista", escrito por Júlia Ferreira Lobão Diniz. Porém, ao contrário de "Torrão Amado", o amor por Roma não é de todo incondicional. Há um amor memorial pela antiga cidade imperial, ao mesmo tempo há aversão pela modernização de Roma e pelo operariado que, na visão de D'Annunzio, vulgariza a cidade.

A formação da memória da cidade é explorada por Júlio César Bittencourt Francisco em "O olhar do outro: narrativas de estrangeiros sobre Porto Alegre". Aqui, o olhar do outro é o olhar do visitante ou viajante, estranho à cidade, mas que contribui para a formação da imagem urbana, pois capta nuances despercebidas ao olhar familiarizado. O autor extrai então de textos, imagens e postais contribuições para a identidade e a memória porto-alegrense.

Por último, Eric da Silva Santiago em "Linhas retas futuristas, Aldo Palazzeschi e o mundo circular" analisa o estilo de escrita futurista do autor italiano como forma de apreensão e descrição da cidade. O caminho metodológico percorrido por Eric Santiago posiciona o olhar cômico de Palazzeschi no contexto do futurismo italiano, conceitua paisagem e chega à investigação de La passeggiata, na qual o estilo é peça indissociável para expressão da paisagem e do ritmo urbano.

Agradecemos a todos os colaboradores deste volume e desejamos aos leitores um percurso de contemplação e reflexão crítica por entre as paisagens aqui criadas.

Dra. Joseane Mara Prezotto (UFC) e Ma. Débora Raquel Faria (UFPR)

Barroco e antropofagia: um estudo da peça “Na aldeia de Guaraparim” de José de Anchieta

Aline Layane Souto da Silva¹

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Samuel Anderson de Oliveira Lima²

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Resumo

O Barroco, apesar de ter tido sua gênese no continente europeu, experimentou outras terras. Na América, teve grande êxito também por consequência do processo de colonização, tendo desenvolvido seu próprio barroco, seja na arquitetura, na música, na pintura ou na literatura. No Brasil, na área da literatura, por exemplo, temos o Padre José de Anchieta como primeiro representante desse estilo. Sua obra revela o estado dual do encontro entre dois mundos divergentes, vivenciando dois extremos, dualidade tipicamente barroca. Sua produção literária é vasta no sentido dos gêneros em que atua, escreve poemas, dramas, cartas, tudo isso a serviço da catequização. Portanto, com teor pedagógico. Este texto se concentrará num deles, buscando analisar a peça teatral “Na aldeia de Guaraparim” sob as prerrogativas teóricas da antropofagia oswaldiana, tratando-a como obra barroco-antropofágica, evocando um processo de devoração cultural que foi empreendido pelo poeta canarino. Essa análise, por sua vez, tem como base teórica as reflexões de Haroldo de Campos, Araripe Júnior, Affonso Ávila, entre outros.

Palavras-chave

Aldeia de Guaraparim. Antropofagia. Barroco. José de Anchieta.

¹ Possui graduação em Letras espanhol pela UFRN; é mestre em Estudos da Linguagem - UFRN. Doutoranda em Estudos da Linguagem - UFRN.

² Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Realizou estágio de Pós-doutoramento na Universidade Federal do Ceará em 2019. É Professor da UFRN, onde ministra disciplinas na área de língua e literatura espanholas na graduação em Letras-Espanhol e na área de literatura comparada no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem.

1 Introdução

Entende-se por Barroco, no campo da História da Arte, o movimento que desabrochou na Europa no final do século XVI, com “origem” na Itália e depois, pouco a pouco, foi se enveredando por outros países como Holanda, França, Bélgica e Espanha, chegando às Américas, posteriormente, com a conquista dos europeus, conforme podemos atestar pela seguinte citação:

En América, el arte barroco se desarrolló durante el siglo XVII y continuó hasta bien entrado el siglo XVIII. Se manifestó como un arte de ciudad, pues una vez superado el caos que provocó la voluntad conquistadora, tanto españoles como portugueses se instalaron en los territorios americanos, fundaron ciudades e impusieron a las sociedades indígenas una forma de vida urbana más conveniente para sus intereses administrativos y comerciales; además se facilitaban las tareas de evangelización y ofrecía mejores condiciones para su propia seguridad. (PINO, 1987, p. 119)

O Barroco tem seu nascedouro num contexto muito conturbado, tendo sido uma espécie de “arma” para restaurar as forças da Igreja Católica. Esta, que até bem pouco tempo detinha o poder máximo naquelas nações, estava perdendo seu espaço e poderio para a Reforma Protestante, e o Barroco, de uma forma ou de outra, veio contribuir para o resgate da força da Igreja, tudo isso por meio do aspecto pictórico, provocando reações nos fieis através do olhar.

A manifestação do espírito barroco, no século XVII, se dava em vários tipos de arte: arquitetura, pintura, música, escultura, literatura, até mesmo na alfaiataria e em tudo que influenciava a vida daquela sociedade. É um estilo que tem o ímpeto de se propagar através do contraste *chiaroscuro*, do rebuscamento, do exagero, da explosão de elementos, da confusão de atributos e da intensidade feroz. Na arquitetura, por exemplo, se apresenta sob formas retorcidas, massas em movimentos, colunas que não cumprem sua função estrutural, pois seu objetivo agora é simplesmente decorar o ambiente. Na pintura, temos como um forte representante o pintor espanhol Diego Velázquez que plasmava o Barroco em suas obras em composições assimétricas, com planos diagonais, acentuando o contraste claro/escuro, sob efeito realista, com decoração em *trompe l'oeil*, em dimensões monumentais, como pode ser percebido em seu quadro *Las meninas*. Na música, por sua vez, o Barroco traz como destaque a Ópera; e no âmbito instrumental temos o grande gênio, o famosíssimo Johann Sebastian

Bach, criando tendências modulares, dissonantes e escalas diatônicas. Enfim, esse movimento artístico tem múltiplas representações e representantes e, apesar de ter nascido na Itália, não pertence somente a essa época ou a esse território, mas transcendeu o tempo e as fronteiras. Através da colonização europeia, o território americano conheceu o Barroco e o adaptou ao seu clima e à sua própria identidade, configurando-se, assim, no Barroco das Américas.

No Brasil, temos como peça fundamental para o surgimento do Barroco literário o Padre José de Anchieta. Considerado o fundador da literatura brasileira, Anchieta estabeleceu ponte entre o povo europeu e o povo indígena, auxiliando o Brasil a lidar com a inevitável miscigenação e assim construir uma imagem de si. O jesuíta foi um pioneiro no Brasil: primeiro poeta, primeiro teatrólogo, primeiro gramático, um dos mais notórios humanistas, além de um mestre espiritual bastante importante para a história da Companhia de Jesus. José de Anchieta usou de seu repertório literário e linguístico para criar suas obras e mesclando-as a tudo que aprendeu no Brasil, criou um novo tipo de catequização. A peça *Na Aldeia de Guaraparim* é um exemplo disso; é uma obra na qual podemos ver construídos recursos estilísticos típicos do Barroco seiscentista, embora esses elementos ainda estejam em fase de surgimento, o que vai configurar a obra anchietana como pré-barroca. A peça escrita integralmente em tupi-guarani, o que difere de outras peças que trazem uma mistura de línguas, apresenta uma mensagem cristã-católica carregada de imagens da cultura indígena, portanto, prenunciando os ideais da antropofagia oswaldiana. Com o intuito de analisarmos essa obra sob esse viés, iremos, ademais, apresentar o recurso da obnubilação como característica marcante do processo de formação da nossa identidade literária.

2 Revisitando o Barroco literário

O Barroco, de forma geral, se revela no apreço pela estética rebuscada. Na literatura, por sua vez, pretende causar o máximo de impacto, surpresa, estranhamento e até mesmo desconforto. Os autores, por vezes, escreviam de maneira requintada, trabalhando refinadamente cada detalhe, com atilamento em exagero. Para isso, eram usados diversos recursos estilísticos: metáforas, dualismos, inversões sintáticas, hipérboles, antíteses e paradoxos. Para entender o texto barroco, era preciso repertório de outras literaturas.

Exemplo disso é quando Góngora chama a Júpiter/Zeus de “el mentido robador de Europa” em seu grande poema *Soledad Primera* (GÓNGORA, 2016, p. 306). Sem ter lido antes os contos mitológicos gregos, seria difícil saber que o ladrão de Europa é Zeus, que se transformou em boi para poder sequestrar a bela princesa fenícia. A leitura da obra barroca desafia o leitor a decifrá-la e, muitas vezes, exige o esforço e a paciência de um garimpeiro procurando uma joia escondida.

Reflexo e expressão do homem inquieto, o Barroco tem por essência o conflito, o contraste, o dualismo: vida e morte, luz e sombra, bem e mal, fé e razão, corpo e alma. Dualismo esse que não serve somente para denunciar o contraditório humano, mas sim para equilibrá-lo como forças que regem o âmago do homem. Neste poema de Luis de Góngora, por exemplo, podemos perceber esse dualismo: ayer vs mañana, nacer vs morir, vida vs muerte:

A una rosa

Ayer naciste, y morirás mañana.
Para tan breve ser, ¿quién te dio vida?
¿Para vivir tan poco estás lucida,
Y para no ser nada estás lozana?

Si te engañó tu hermosura vana,
bien presto la verás desvanecida,
porque en tu hermosura está escondida
la ocasión de morir muerte temprana.

Cuando te corte la robusta mano,
ley de la agricultura permitida,
grosero aliento acabará tu suerte.

No salgas, que te aguarda algún tirano;
dilata tu nacer para tu vida,
que anticipas tu ser para tu muerte. (GÓNGORA, 2016, p.113)

A ideia de fugacidade é umas das características mais intensas do Barroco seiscentista. Para o homem barroco, tudo é passageiro e passível de transformação; a dor, o amor, a vida, as pessoas, nada é duradouro, nada é constante, o que revela certo pessimismo. O escritor barroco percebe que tudo na vida é transitório e passageiro; tudo será levado à inevitabilidade da morte. Dessa forma, o pessimismo traz o sentimento de resignação à condição de irrelevância da vida e, sobretudo, a certeza da morte. Em um de seus poemas mais famosos, a freira mexicana Sor Juana Inés de la Cruz transparece esses elementos:

Este que ves, engaño colorido,
Que del arte ostentando los primores,
Con falsos silogismos de colores
Es cauteloso engaño del sentido;

Éste, en quien la lisonja ha pretendido
Excusar de los años los horrores,
Y venciendo del tiempo los rigores
Triunfar de la vejez y del olvido,

Es un vano artificio del cuidado,
Es una flor al viento delicada,
Es un resguardo inútil para el hado:

Es una necia diligencia errada,
Es un afán caduco y, bien mirado,
Es cadáver, es polvo, es sombra, es nada. (LA CRUZ, 1999, p. 134, grifos
nossos)

O Barroco, contrariamente ao Renascimento, tem atração pelo feio, pela miséria, pelo trágico, pelo deformado. Em *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, podemos ver a fealdade na cena do jantar macabro. No fragmento a seguir, a estátua do Comendador Don Gonzalo de Ulloa, assassinado por Don Juan Tenório, convida seu assassino e Catalinón (servo de Don Juan) a um jantar de manjares infernais em seu túmulo:

DON GONZALO.- Este plato es de alacranes y víboras. [...]
DON JUAN.- Comeré si me dieses áspid y áspides cuantos el infierno tiene.
CATALINÓN.- ¿De qué es este guisadillo? [...]
DON GONZALO.- De uñas.
CATALINÓN.- De uñas de sastre será, si se guisado de uñas.
DON JUAN.- Ya he cenado; haz que levanten la mesa.
DON GONZALO.- Dame esa mano; no temas, la mano dame.
DON JUAN.- ¿Eso dices? ¿Yo temor? (Le da la mano). ¡Que me abraso! ¡No me abrases con tu fuego!
DON GONZALO.- Este es poco para el fuego que buscaste [...] Esta es justicia de Dios. ¿Quién tal hace, que tal pague?
DON JUAN.- ¡Que me abraso! ¡No me aprietes! Con la daga he de matarte. Más ¡ay! que me canso en vano de tirar golpes al aire [...] Deja que llame quien me confiese y absuelva.
DON GONZALO.- No hay lugar; ya acuerdas tarde. (MOLINA, 1972, p. 67)

No Brasil, o nome mais aclamado nas ágoras da literatura barroca brasileira é o baiano Gregório de Matos, que dispõe, em sua obra, de várias características barrocas: insatisfação, inquietação, fugacidade, ousadia, dualidade, além da antropofagia. Segundo Haroldo de Campos (2010) (que cita seu irmão Augusto de Campos) em sua obra *Metalinguagem e Outras Metas*, Gregório de Matos foi o primeiro antropófago da literatura

brasileira: “o primeiro antropófago experimental da nossa poesia” (CAMPOS, 2010, p. 241). Isso porque a obra de Gregório de Matos é claramente produto da transpiração antropofágica da literatura espanhola do Século de Ouro. Vejamos:

O nosso primeiro transculturador: traduziu, com traço diferencial, personalíssimo, revelado no próprio manipular irônico da combinatória tópica, dois sonetos de Góngora (“Mientras por competir con tu cabello” e “Ilustre y hermosísima María”) num terceiro (“Discreta e formosíssima Maria”), que desmontava e explicitava os segredos da máquina sonetifera barroca, e que, ademais, sendo duas vezes de Góngora, era ainda de Garcilaso de la Veja, de Camões, e mais remotamente de Ausônio (pois em todos esses poetas, por seu turno, alimentara o cordovês seus paradigmáticos, que o baiano Gregório ressonetiza num *tertius* tão mistificador e congenial na sua síntese dialética inesperada, que os comentadores acadêmicos, até hoje, não se conseguem aproximar desse produto *monstruoso* sem murmurar santimoniosamente o conjuro protetor da palavra “plágio”...). (CAMPOS, 2010, p. 241)

Admitindo que o processo antropofágico é uma característica presente em algumas manifestações literárias do Barroco, entendemos que Gregório de Matos é sim, barroco, mas não o primeiro. A partir da perspectiva antropofágica, se faz claro que o primeiro barroco e antropófago brasileiro é evidentemente José de Anchieta, o padre, que apesar de suas raízes europeias, desenvolveu sua poética em solo brasileiro deglutindo tudo que havia em seu entorno, assimilando a cultura dos índios e tornando-se um novo americano. É preciso levar em consideração, contudo, que as características barroco-antropofágicas presentes na obra anchietana ainda estão em formação, digamos, dão prenúncio de sua efusão que se dará logo em seguida com a poética gregoriana, por isso, falamos acima que o jesuíta é um pré-barroco.

Anchieta, ao chegar ao Brasil, fica à mercê dos contextos e influências culturais dessa nova terra. O sol, o calor, as cores o impactam, que sob o efeito desse impacto vivencia um fenômeno inconsciente de adaptação ao novo meio. Araripe Junior (1910) chama esse fenômeno de Obnubilação. E através da antropofagia e da obnubilação compreendemos que a literatura de José de Anchieta, além de brasileira, é barroca.

3 Obnubilação e Antropofagia: a transformação em nova síntese

Segundo o *Dicionário UNESP do português contemporâneo (2004)*, o termo “antropofagia” significa simplesmente “canibalismo”; já a palavra “antropofágico” é “relativo à antropofagia; de ingestão de carne humana; canibal”; numa segunda acepção, seria

“relativo aos modernistas brasileiros adeptos do Antropofagismo”, que significa “movimento de renovação da literatura pelo abandono dos modelos do passado e pela volta ao primitivismo nacional; caracteriza-se pela desconstrução da linguagem”. Ou seja, temos a ideia de um ritual indígena de ingestão da carne humana que foi usado como mote para a produção do pensamento de um movimento de revitalização da cultura brasileira. No Brasil, com os índios tupinambás, esse ato fazia parte de um ritual de guerra, religioso e social indígena, em que eles ingeriam a carne dos guerreiros adversários para absorver a bravura e coragem do inimigo sacralizado pelo ritual. E pela perspectiva do cativo, ser comido era considerado uma das maneiras mais honrosas e louváveis de morrer, pois significava que, ao ser capturado, era julgado corajoso e possuía força de espírito:

E não pensem que o prisioneiro se abale por causa dessas notícias (de ser devorado em breve), tem-se a opinião de que sua morte é honrosa, e que lhe vale muito melhor morrer assim, do que em sua casa por causa de uma morte contagiosa qualquer: porque, dizem eles, não se pode vingar a morte, que ofende e mata os homens, mas se pode muito bem vingar aquele que foi morto e massacrado em proeza de guerra. (THEVET, 1953b, p. 196 *apud* AGNOLIN, 2002, p. 5)

Na literatura, esse termo é utilizado para dar sentido a um processo literário que consiste na devoração da cultura do outro. Quem apresenta o conceito da “antropofagia” para a literatura brasileira é Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago* (2011), publicado em 1928 na *Revista de Antropofagia*. Nesse manifesto, Oswald usa o índio canibal como figura de linguagem. Um indivíduo que, ao mesmo tempo, reconhece o valor do outro e devora o inimigo para ter em si suas virtudes, não desprezando as dele mesmo. E assim por uma espécie de dialética, se transforma num novo ser:

O que prova a força particular de uma cultura é exatamente esta capacidade de assimilar sem se perder. Um tipo de receptividade crítica e criadora era o que defendia o modernista brasileiro Oswald de Andrade, em sua proposta de antropofagia cultural: devorar (metaforicamente) os aportes estrangeiros para nos fortalecermos, como faziam (literalmente) os índios tupinambás com os primeiros colonizadores do Brasil. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 24 *apud* CANDIDO; SILVESTRE, 2016, p. 244).

A noção do conceito de dialética é importantíssima para entendermos a antropofagia. A dialética nada mais é que a mescla de elementos contrários que resultam em algo novo. O esquema é o seguinte: tese + antítese = síntese. A tese é o elemento primário, a antítese é o elemento que se opõe à tese e na união dessas partes cria-se a síntese. A

antropofagia de Oswald é espelho direto do movimento dialético. O índio poderia representar a tese, o europeu a antítese, formando assim a cultura brasileira como síntese.

Para entender como esse movimento dialético-antropófago se deu na época do Brasil Colônia e como o índio e/ou o europeu assimilou um ao outro, tomaremos parte de outro processo: o processo de transformação e adaptação a um novo meio, chamado por Araripe Jr. (1910) de “obnubilação brasílica”.

O termo “obnubilação”, segundo o mesmo *Dicionário UNESP do português contemporâneo (2004)*, significa: “perturbação da consciência, causada por obscurecimento ou lentidão do pensamento”. Porém na literatura, o crítico cearense Araripe Jr. (1978, p. 300 *apud* NODARI, [2011], p. 3) usa esse termo para explicar que ao chegar ao solo americano, o homem europeu, mediante as suas experiências cotidianas nessas terras, já não é mais somente europeu. O clima, as cores, a comida e tudo o que o cerca, transforma-o em parte daquele lugar por meio da obnubilação. Vejamos o que ele nos diz:

Consiste este fenômeno na transformação por que passavam os colonos atravessando o oceano Atlântico, e na sua posterior adaptação ao meio físico e ao ambiente primitivo. Basta percorrer as páginas dos cronistas para reconhecer esta verdade. Portugueses, franceses, espanhóis, apenas saltavam no Brasil e internavam-se, perdendo de vista as pinças e caravelas, esqueciam as origens respectivas. Dominados pela rudez do meio, entontecidos pela natureza tropical, abraçados com a terra, todos eles se transformavam quase em selvagens; e se um núcleo forte de colonos, renovado por contínuas viagens, não os sustinha na luta, raro era que não acabassem pintando o corpo de jenipapo e urucu e adotando ideias, costumes e até as brutalidades dos indígenas. Os exemplos históricos surgem em penca: Hans Staden, Soares Moreno, Pai Pina (Amanayara), Anhanguera, e os trugimões ou línguas que deram tanto que fazer a Villegaignon. O mesmo jesuíta Anchieta não espaçou a esta influência; a sua vida entre os selvagens e o seu prestígio contra os sacerdotes índios atestam que este padre, se não por imposição do meio, ao menos por arte refinada, se fez um legítimo pajé. A missão do taumaturgo brasileiro, como o chamavam, nas florestas do Sul, não se pode explicar senão pelas feitiçarias, aceitas ou habilmente copiadas, dos piagas, e com que ele catequizou os seus caboclos.

O europeu, chegando à terra brasileira, vivencia um mundo de experiências novas, inquietantes e impactantes, longínquo de tudo que havia vivido até então. O ambiente tropical obnubila o europeu e quase sem se dar conta ele se rende, mesmo que minimamente, à cultura que há em seu entorno. O europeu é perpassado, devorado pelo novo mundo, ele se obnubila e logo se transforma num antropófago; e não foi diferente com o padre José de Anchieta, que se embrenhou nas matas brasileiras para poder conhecer o público que

desejava modificar, em seus costumes, crenças e código moral; porém o Padre se obnubilou, mergulhou tão profundamente na cultura do índio que se naturalizou. E se Anchieta se naturalizou brasileiro por ser penetrado pelo entorno cultural e assim assimilou tal entorno, não há dúvidas de que ele é o primeiro antropófago brasileiro, primeiro escritor, primeiro barroco. Antropófago, pois consumiu a cultura da nova terra; escritor brasileiro, pois escreveu neste solo sobre coisas desta gente, usando a linguagem do povo indígena e barroco, porque experimentou em seu próprio corpo a dialética da dualidade barroca que existe entre o velho e o novo continente.

4 O Barroco no auto *Na Aldeia de Guaraparim*

Em primeiro lugar, vamos conhecer um pouco da biografia do poeta, que contribuirá para entendermos seu processo de produção literária. José de Anchieta nasceu em 19 de março de 1534 (dia de São José) na cidade de San Cristóbal de la Laguna na Ilha de Tenerife. Era filho de Juan de Anchieta, espanhol do País Basco, e Mência de Clavijo y Llerena, nascida nas Canárias, filha de conquistadores espanhóis, viúva de seu primeiro marido e já mãe de um filho desse casamento. Segundo Eduardo de Almeida Navarro (1997), Anchieta, desde pequeno, teve contato com muitas línguas, naturalmente o espanhol, a língua basca e a língua guanche (língua nativa das Ilhas Canárias). Supõe-se que, em sua pequena infância, foi educado pelos frades dominicanos sendo introduzido prontamente à língua latina antes dos 7 anos: “Assim, o menino José foi educado desde a mais tenra infância, talvez com os frades dominicanos. Foi logo cedo iniciado na língua latina, que começou a estudar com sete anos de idade” (NAVARRO, 1997, p. 13).

Aos 14 anos, mesmo sendo sua língua-mãe o castelhano, foi estudar em Portugal e não na Espanha como seria mais natural. Talvez, se tivesse ido para a Espanha, teria sido perseguido, já que tinha sangue de cristão-novo e descendia de judeus. Chegou a Portugal em 1548 e ingressou no Colégio das Artes, orgulho do Rei Dom João III. O Colégio era destinado à classe nobre e tinha a tradição erudita/renascentista. Naquele colégio, obteve destaque recebendo até o apelido de Canarinho de Coimbra, que enfrentou dificuldades diante da ameaça da Santa Inquisição. A igreja perseguia alguns dos professores que possuíam a fama de serem libertinos pela influência da doutrina renascentista pagã. Mas

Anchieta, mesmo tendo educação renascentista, era uma pessoa voltada para a fé e revelou que, certa vez, entrou na Catedral de Coimbra e fez seus votos de pureza e castidade (NAVARRO,1997, p. 14), porém só se incorporou à vida religiosa efetivamente em 1551, na Companhia de Jesus, instituição fundada por Ignácio de Loyola (parente de seu pai). Ser jesuíta era sinônimo de docência e erudição. Os jesuítas eram os homens mais cultos e humanistas, além dos melhores educadores do Século de Ouro.

Após fazer seus votos de noviço, caiu doente gravemente. Hoje, pelos sintomas descritos, acredita-se que seria tuberculose ósteo-articular, que o faria padecer toda sua vida. Em 1553, proferiu seus votos como jesuíta, mas ainda não era padre. Melhorou da doença e embarcou na esquadra de Duarte Costa, segundo Governador-geral do Brasil, e chega a Salvador da Bahia em julho de 1553, aos 19 anos. Depois de alguns meses, vai para a primeira cidade brasileira a ser fundada, situada no litoral paulista chamada São Vicente. Anchieta veio para ajudar o Padre Leonardo Nunes, que vivia de uma comunidade para outra realizando o trabalho de catequização e orientação do restante dos jesuítas, recebendo dos índios o apelido de Padre Voador.

Os jesuítas fundaram, em 25 de janeiro 1554 (dia da conversão de São Paulo Apóstolo), em Piratininga, um colégio, que seria a pedra fundamental da cidade de São Paulo de Piratininga, núcleo inicial da atual capital de São Paulo. E Anchieta foi um daqueles que puseram a pedra fundamental naquele lugar, além de ali ter sido professor, onde, atualmente, há uma de suas relíquias.

Anchieta deixava claro que viera ao Brasil por causa dos índios; então, para se comunicar com eles, prontamente aprendeu o tupi-guarani, tendo, inclusive, escrito, em 1555, a primeira gramática brasileira, gramática da língua brasílica, que foi feita no intuito de ajudar os jesuítas na catequização dos índios. Essa gramática só foi publicada anos depois, em 1595, em Portugal, com o título *Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil*.

Anchieta presenciou e participou da fundação das duas maiores cidades brasileiras, São Paulo e Rio de Janeiro; foi ordenado padre aos 32 anos de idade pelo bispo Dom Pedro Leitão, depois, nomeado superior de São Vicente e de São Paulo de Piratininga. Também auxiliou o Padre Manuel da Nóbrega no Rio de Janeiro e, em 1570, com a morte daquele, vira reitor também do colégio do Rio.

Os anos mais férteis de sua produção literária se concentram entre 1588 e 1597. Nesses quase 10 anos, Anchieta compôs suas principais obras, entre elas o *Auto de São Lourenço* e *Na Aldeia de Guaraparim*. O objetivo desses autos era evangelizar os índios e colonos de forma lúdica. Anchieta escreve para a catequização, portanto, não faz peças acima da compreensão do público: índios, marujos, degredados, soldados, colonos e pequenos comerciantes. As representações teatrais, antes de Anchieta, eram bastante raras e apesar de comumente ocorrerem na igreja, nem sempre eram de devoção e, por vezes, havia trechos inadequados ao ambiente religioso. Anchieta consolidou o teatro à vida do povo brasileiro. A partir disso, podemos afirmar que o Padre José de Anchieta foi de fato o fundador do teatro popular no Brasil. Os autos, além de servirem para educação cristã e colonial por parte dos jesuítas, serviam também como entretenimento para a comunidade.

Para a construção de seus autos, Anchieta teve como modelo e inspiração o teatro de Gil Vicente. Ao ingressar na Companhia de Jesus, ele teve contato mais fortemente com o teatro português, lendo e assistindo às obras de Gil Vicente, teatrólogo mais popular de Portugal naquela época. O teatro de Gil Vicente alcançou o ápice de popularidade, o que seus sucessores jamais alcançaram; era famoso entre o povo simples do reino e das colônias. Essa popularidade seu deu, pois ele compreendia a simplicidade do pensamento do homem comum, falando de forma acessível e usando elementos da vida cotidiana. Por influência de Gil Vicente, Anchieta escreve com a seguinte estrutura: a parte central se constrói em diálogo, onde contém a ação dramática, antes disso há uma introdução (ato inicial) e dois atos posteriores, dança e despedida em música e canto. Além da estrutura geral, tanto a métrica quanto a prosódia se aproximam das praticadas por Gil Vicente, conforme podemos atestar nas palavras do padre Armando Cardoso, SJ. (1997, p. 35):

O estilo, quanto à métrica e prosódia, é o mesmo em todo o caderno, em suas diversas línguas. O verso mais usado é a redondilha maior e o de sete sílabas, variado às vezes com quebrados de três sílabas, geralmente em estrofes de cinco versos ou quintilhas; por vezes unem-se duas a duas, formando décimas ou undécimas. Também é frequente o verso ligeiro de cinco sílabas ou redondilha menor, em estrofes variadas, à maneira graciosa dos vilancetes.

Essas partes líricas, cantadas e dançadas tomavam as toadas de canções portuguesas ou espanholas, além de também imitar os passos indígenas. O teatro de Anchieta,

assim como o de Gil Vicente, era feito para o povo, com elementos do dia a dia, que faziam com que as pessoas se identificassem e se sentissem representadas de alguma maneira.

O padre dedicou muito do conhecimento de que dispunha para a construção de suas obras, como, por exemplo, a *Pregação Universal*, escrita para a celebração do Natal de 1561 - um auto composto, ensaiado e representado, em tupi, português e espanhol. E nessa mescla de línguas podemos identificar uma das primeiras marcas barrocas na obra do padre: a criação do novo a partir do velho, contudo sendo algo original e não mera continuidade. E não se trata apenas de usar o tupi como recurso meramente linguístico, pois o Padre Anchieta não usou somente o tupi para traduzir textos cristãos e ensinar aos índios, ele criou um texto de ensinamentos cristãos totalmente em língua tupi usando elementos da cultura indígena para a catequização: o auto *Na Aldeia de Guaraparim*.

Antes de nos aprofundarmos na obra que vamos analisar, temos que ter em conta que não podemos ver a obra sob olhar julgador. Se olharmos para Anchieta como se fosse somente um colonizador que desejava impor sua crença e cultura, perderemos de vista o que a obra tem para nos dizer. Ele era colonizador? Sim, obviamente. Mas como visto, obnubilou-se e não é mais somente isso. Portanto, observemo-lo com um novo olhar. Segundo Oswaldo Costa (1929 *apud* NODARI, [2011], p. 1) é necessário se despir da falsa moral para conseguir ter uma nova perspectiva:

A Antropofagia (e o modernismo brasileiro como um todo) fez um uso constante desta possibilidade de reescrever a história, reinventando tradições e, evidentemente, obliterando outras versões do passado. Oswaldo Costa propôs, na edição de 17 de março de 1929 da Revista de Antropofagia, uma “Revisão necessária” onde identificava “o mal dos nossos escritores” em “estudar o Brasil do ponto de vista, falso, da falsa cultura e da falsa moral do Ocidente”, acreditando ser possível “reconstituir, com a imagem deformada do objeto, o objeto mesmo”.

Admitindo que agora nossa visão está neutra, podemos melhor conhecer o auto. *Na Aldeia de Guaraparim* (1589/1594) trata de quatro diabos que pelejam contra um anjo para obter a posse da alma de uma pessoa que acabara de morrer. Essa é a única obra de Anchieta escrita completamente em língua tupi, o que nos leva a conferir sua primeira marca barroca: a criação autêntica a partir do movimento da dialética linguística. Fazendo sua obra em língua indígena, Anchieta criou algo inédito que fugia à teologia tradicional. Ele fugiu da tradição europeia, mas também não foi de todo indígena: “Mas, ao transpor para a língua dos índios a mensagem cristã, Anchieta realizava adaptações que faziam com que ele saísse da

teologia tradicional da Igreja e criasse uma espera simbólica que não era nem a dos índios nem a dos europeus” (NAVARRO, 1997, p. 28).

É claro que, por vezes, Anchieta critica as práticas tradicionais dos índios no auto: o consumo de bebida alcoólica, o costume de entrar em transe, a comunicação com ancestrais, curandeirismo, o papel das mulheres velhas, a antropofagia. Porém, a cultura indígena não é menosprezada totalmente nesse auto; Anchieta mescla o costume dos índios de cantar e dançar à tradição europeia de se cantar poemas em jograis. A obra de Anchieta, mais uma vez, evidencia a marca da mescla de dualidades, a europeia e a indígena.

O auto, claramente, trabalha a dualidade bem *versus* mal, mostrando que forças sobrenaturais influenciam as ações dos índios e como seus “maus costumes” podem levá-los à danação eterna. Essa dualidade que se concretiza na antítese é uma das marcas indelévels da temática do Barroco, porque procura estabelecer diálogo entre pares contrários que se repelem, mas se unem, ao mesmo tempo. Essa marca é clara em todos os poetas do Barroco.

Outra marca barroca é a personificação de elementos abstratos como morte, tristeza, amor; no auto *Na Aldeia de Guaraparim*, o elemento personificado foi a *Alma*, vejamos um exemplo disso:

Alma: 432. – Marã-ba'e-pia ri?
Xe Pirataraca 'ang-ûera.
A-s-eiakó s-e'ô-mbüera
A-seamo'i i xuí;
n'a-íasab-i pó-pytera...

Alma: 432. – Que deve ser isso?
Eu sou a alma de Pirataraca.
Deixei esse seu cadáver.
Saí há pouco dele;
Nem cruzei suas palmas das mãos.
(ANCHIETA, 2006, p. 162-163)³

E se considerarmos os elementos *diabos* e *anjo* como algo de projeção da abstração humana, os mesmos também serão personificados, portanto, marca barroca:

Nos autos para auditório mais cultivado, Anchieta recorre à personificação de abstrações, como Temor e Amor de Deus, a velha Ingratidão, o Bom Governo, a Vila da Vitória... é o mesmo recurso medieval usado por Gil Vicente em muitos de seus autos, que apresentam como personagens as Quatro Estações do ano, a Igreja,

³ Como a peça está escrita em língua tupi, para facilitar a compreensão do leitor, a tradução correspondente virá logo após o trecho da peça.

a Fé, a Fama, a Fortaleza, a Morte, o Mundo, o Tempo, a Prudência, a Pobreza, a Humanidade e muitos outros”. (CARDOSO, 1977, p. 55)

Nessa personificação, os diabos atendem por nomes indígenas: Anhanguçú, Tatapitera/Arongatu, Cauguaçu/Caumondáe Moroupiara/Mboiuçu/Anhangobi e nisso encontramos mais uma evidência do barroquismo da peça. A maioria dos diabos tem mais de um nome e, na cultura indígena, isso significa que esse sujeito é um campeão. Cada vez que um guerreiro mata um adversário, ele recebe mais um nome. Quanto mais nomes tiver, mais batalhas venceu. Ter muitos nomes é sinônimo de status.

A nomenclatura era, entre os antigos Tupi da costa, um elemento crucial para a formação da pessoa masculina, bem como para a sua magnitude. Um dos fins do ritual antropofágico era justamente a oportunidade, para um homem, de trocar o nome de infância e adquirir novos nomes, “nomes de outros” (Viveiros de Castro, 1986). Como regra geral, todo homem adulto – *avá* – deveria ter matado um inimigo e, nesse sentido, trocado o seu nome de infância por um novo. (SZTUTMAN, 2009, p. 52)

Anchieta também usou o recurso estilístico da metáfora na sua obra:

Diabo 1: 6. I xymombe’u-poranga
Xe moingotebe-ngatu;
o-mombuk-y béxeakanga.

Diabo 1: 6. A bela proclamação de sua mãe
Aflige-me muito;
Fura também minha cabeça.
(ANCHIETA, 2006, p. 129)

Logicamente, a proclamação da mãe de Deus não poderia furar a cabeça do diabo nem as palavras fervem fisicamente ninguém. Nesse caso, a metáfora contribui para o efeito do medo que o ser divino deveria causar nos diabos e, conseqüentemente, o mesmo medo chegaria ao auditório de indígenas.

A inversão sintática é outra das características barrocas que está sempre presente nas poesias seiscentistas e aqui foi também usada pelo jesuíta:

Diabo 1: 1. eri! Xe mose meme
taba suí abaré
kûépe-katuxemondóbo.

Diabo 1: 1. irra!, faz-me sair sempre
da aldeia o padre,
para bem longe me mandando.

(ANCHIETA, 2006, p. 129)

Observe-se que a ordem direta da frase seria “O padre me faz sair sempre da aldeia”, no entanto, há uma inversão dos elementos sintáticos, deixando o sujeito ao final da frase: “Faz-me sair sempre da aldeia o padre”. Um dos poetas que mais apreciava a inversão sintática era Luis de Góngora, poeta espanhol que revitalizou a língua espanhola e hoje é considerado a matriz do Barroco. A partir dele, toda uma geração de poetas foi inspirada a produzir literatura de alta qualidade.

Página | 28

Outro recurso barroco presente na construção da peça em análise é o pessimismo. Vejamos um exemplo:

Diabo 4: 402. – I-î abaíb-etéaípó!
N’o-pyk-i nhemombegû-ara
îandé pó suí s-emiara.

Diabo 1:– Anhe ã aîpót-ekó
îîandémopanem-y-îara.

Diabo 4: 402. – Isso é muito difícil!
Não cessam os que se confessam
de serem presas de nossas mãos.

Diabo 1:– Eis que, na verdade, esse ato
é o que porta nosso fracasso.
(ANCHIETA, 2006, p. 159)

Conforme vimos discutindo, o texto anchietano revela as marcas que serão indicativas do Barroco americano e o estado de espírito voltado para as questões melancólicas será bastante cultuado nesse período. O Barroco seiscentista sempre transita entre dois ambientes opostos, e os que mais se evidenciam são o da vida e da morte, um pautado pelo nascimento, denotando alegria, regozijo; outro, mostrando o fenecer do ser humano, nos traz um ambiente de tristeza, de luto, de sofrimento. Nesse sentido, muitas vezes, a voz poética está ancorada num sentimento de pesar sobre si mesma, sentimento, talvez, de comiseração, o que o leva para um estado de melancolia.

No trecho seguinte, conseguiremos observar o pensamento de dissolução dos problemas por meio do uso da antítese. Há dois versos que retratam essa informação, “minha sujeira era muita” e “com seu sangue me lavou”:

Alma: 590. Ixé, xekatu-ramo nd’a-‘é-î
Xe ky’a-te turusu;
a’exeîara *Iesu*

ogugûypugpéxer-ei,
o nhyro-namo-ngatu.

Alma: 590. Eu bom não me mostrava;
ao contrário, minha sujeira era muita;
contudo, meu Senhor Jesus
com seu sangue me lavou,
bem perdoando (a mim).
(ANCHIETA, 2006, p. 175)

Para, em seguida, termos um paradoxo, formado por duas ideias contrárias “verdade” e “mentira” dando apenas um sentido ao texto:

Alma: 645. – Anhe, na xe r-emo'em-i.

Alma: 645. – Verdadeiramente não minto.
(ANCHIETA, 2006, p. 179)

É preciso levar em consideração que essas características encontradas na peça anchietana ainda são menos efusivas do que no texto de autores posteriores. Ora, Anchieta usava seu texto para educar, tinha a função primeira de fazer chegar a doutrina católica aos corações dos indígenas, portanto, para isso, usava imagens particulares àquele grupo e com recursos estilísticos de fácil compreensão. Por essa razão, as imagens, metáforas e outros, são ainda muito simples, sem tanta profundidade analítica.

A assimilação da cultura indígena se trata de um processo tipicamente antropofágico que identificamos como marca barroca. E essa deglutição ocorre pela obnubilação. O padre Anchieta já não era mais essencialmente europeu. Na obra podemos ver isso no trecho 752 em que a Alma fala:

Alma: 645. – T'o-s-apíapabeabá
pa'iesu, i moetébo,
o py'apupé i moingébo.
T'o-u s-erasóbo pá,
ybak-y-pe s-eroikébo.

Alma: 645. – Que ouçam aquilo que dizes,
praticando a palavra de Jesus.
Nós, enfim, havemos de voar
para o paraíso,
ficando (ali) para sempre.
(ANCHIETA, 2006, p. 187)

Porém a palavra “paraíso”, na versão original, está escrita *Tupã r-orypaba*, que significa “lugar da felicidade de Tupã”. Tupã é o deus trovão, o deus supremo da religião tupi; na representação de Anchieta Tupã equivale a Deus-Pai. Essa equivalência denota um sincretismo, produto do processo de obnubilação vivenciado por Anchieta.

5 Considerações finais

José de Anchieta, ao vir para o Brasil, tinha claro que sua missão era a educação moral/religiosa dos índios e colonos, e para isso usou a dramaturgia como meio de ensinamento. Na construção de seus textos, utilizou tanto seu repertório de teatro medieval, o que inclui seu mestre Gil Vicente, quanto costumes indígenas. Nas suas influências europeias, Anchieta traz o barroco, arte universal que expressa a tensão psicológica e a inquietude de um mundo em processo de mudança, em um mundo que busca equilíbrio em meio as dualidades, contradições e movimentos. O descobrimento do novo continente é um dos centros desse movimento, tornando Anchieta um homem barroco por excelência.

Anchieta é tão barroco que, em sua motivação de colonizador, observou muito de perto seus colonizados, se obnubilou e acabou por se colonizar por eles. Aprendeu sua língua, seus costumes de tal maneira que, certas vezes, compartilhou de seu olhar, como no exemplo do “paraíso” ser o “lugar da felicidade de Tupã”. Francisco Ivan (2013, p. 24), nesse encaixe, afirma:

O jovem Anchieta é devorado e se deixa devorar; levado pelo ímpeto da catequese e curiosidade que desperta o índio. Sem dúvida, as crenças medievais do catequista tridentino se mesclaram com as lendas antigas do índio e o Padre confundiu o dever católico com o costume pagão da celebração antropofágica.

Nessa antropofagia, Anchieta contribuiu intimamente para uma identidade brasileira, se considerarmos que o Brasil não era Brasil antes da colonização. O Brasil é essencialmente a mescla de povos, de culturas, de línguas, de costumes, de crenças, de valores, a mescla do mundo velho e o novo; e Anchieta é o primeiro e grande símbolo dessa união de dualidades. Apresentou ao novo mundo os costumes e as línguas do mundo velho com as tradições católicas usado o latim e o castelhano, porém assimilou os costumes e a

língua de mundo novo como podemos ver *Na Aldeia de Guaraparim* que mencionou diversos costumes dos índios como danças e canções utilizando sua própria língua, o tupi.

“O Barroco possuía o sentimento de ser único estilo legítimo e infalível” (WÖLFFLIN, 2010. p. 36) e, ao ser tão legítimo e sem “falhas”, o Barroco deixa de ser somente um estilo artístico e tornar-se o próprio motivo de ser.

O barroco já não representará então apenas um *estilo artístico*, mas uma sistematização de gosto que se reflete em todo um *estilo de vida*, um estilo, portanto global de cultura e época para cujas sínteses do lúdico poderá, sem risco da especiosidade, ser tomado como categoria crítica. (ÁVILA, 1994, p. 60)

Assim sendo, o Barroco é um estilo de vida e a projeção do ser em dualidade, movimento e confusão; Anchieta é homem, é padre, é poeta e escritor barroco e evidencia isso em suas obras e mais ainda no auto *Na Aldeia de Guaraparim*.

Referências

AGNOLIN, Adone. Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá. **Revista de Antropologia**, v. 45, n. 1, São Paulo, 2002. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012002000100005>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

ANCHIETA, José de. **Teatro**. Ed. prepar. por Eduardo de Almeida Navarro. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011. (Obras Completas de Oswald de Andrade)

ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Gregório de Mattos**. 2. ed. Rio de Janeiro; Paris: Livraria Garnier Irmãos, 1910.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do Mundo Barroco I**. 3. ed. atual. comp. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e Outras Metas**. 4. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CÂNDIDO, W. R.; SILVESTRE, N. A. C. O discurso da antropofagia como estratégia de construção da identidade cultural brasileira. **Maringá**, v. 38, n. 3, p. 243-251, Jul/Set. 2016. Disponível em: <www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/viewFile/31204/pdf>. Acesso em: 31 jan. 2020.

CARDOSO, Armando. **Teatro de Anchieta**: obras completas. Originais acompanhados de tradução versificada, introdução e notas Pe. Armando Cardoso. São Paulo: Loyola, 1977.

DICIONÁRIO UNESP do português contemporâneo. Org. Francisco S. Borba. São Paulo: UNESP, 2004.

GÓNGORA, Luis de. **Poesía**. Edición de Ana Suárez Miramón. Barcelona: Penguin, 2016.

LA CRUZ, Sor Juana Inés de. **Obras Completas**. Ed. pról. Francisco Monterde. México: Editorial Porrúa, 1999.

MOLINA, Tirso de. **El burlador de Sevilla**. Ed. de Amando C. Isasi Angulo. Barcelona: Bruguera, 1972.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Anchieta**: vida e pensamento. São Paulo: Martin Claret, 1997.

NODARI, Alexandre. Modernismo obnubilado: Araripe Jr. precursor da Antropofagia, [2011]. Disponível em: <http://www.academia.edu/1773547/MODERNISMO_OBNUBILADO_Araripe_Jr._precursor_da_Antropofagia>. Acesso em: 31 jan. 2020.

PINO, Georgina. El Barroco Americano: El Barroco, Una Propuesta Ideológica. 1987. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6111150.pdf>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

SILVA, Francisco Ivan da. José de Anchieta sob o Signo Barroco. In _____. **Ensaaios para um concerto barroco**. Natal: EDUFRN, 2013. p. 11-45.

SZTUTMAN, Renato. De nomes e marcas: ensaio sobre a grandeza do guerreiro selvagem, 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/download/27331/29103>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

WOLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**: estudo sobre a essência do estilo barroco e a origem na Itália. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BAROQUE AND ANTHROPOPHAGY: A STUDY OF THE THEATRE PLAY “NA ALDEIA DE GUARAPARIM” BY JOSÉ DE ANCHIETA

Abstract

The Baroque, although having its genesis on the European continent, lived also in other lands. In America it was also very successful as a result of the colonization process, having developed its own Baroque, be it in architecture, music, painting or literature. In Brazil, in the area of literature, for example, we have father José de Anchieta as the first representative of this style. His work reveals the dual state of the encounter between two divergent worlds, experiencing two extremes, a typically Baroque duality. His literary production is vast in the sense of the genres in which he works, he writes poems, dramas, letters, all in the service of catechization. Therefore, with pedagogical content. This text will focus on one of them, seeking to analyze the play “Na vila de Guaraparim” under the theoretical prerogatives of Oswaldian anthropophagy, treating it as a Baroque-anthropophagic work, evoking a process of cultural devouring that was undertaken by the Canarian poet. This analysis, in turn, is based on the theoretical reflections of Haroldo de Campos, Araripe Júnior, Affonso Ávila, among others.

Keywords

Aldeia de Guaraparim. Anthropophagy. Baroque. José de Anchieta.

Recebido em: 14/04/2020

Aprovado em: 01/04/2021

A graciosa flor da árvore dos *Cubas*

Sheyla Maria Lima Oliveira⁴
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Resumo

Neste artigo, buscamos analisar a criança como categoria analítica. Para tanto, fazemos uma leitura de dois capítulos da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que foi publicada em forma de livro em 1881, desde então, o romance é considerado pela crítica como o marco do realismo no Brasil. Nesta obra, assim como em outras, Machado de Assis chama a atenção não apenas pela conduta humana dos seus personagens adultos, mas também quando estes são crianças, de modo que a infância é representada sob uma perspectiva diferente daquela que costumamos encontrar em obras literárias. Nos capítulos selecionados, Brás Cubas rememora sua infância desde o nascimento, assim, de acordo com nosso herói, as “traquinagens”, as expectativas em volta de si, e a educação que recebe em seu núcleo familiar são responsáveis pela formação de seu caráter marcado por conflitos e fracassos. Desta sorte, fundamentados na fortuna crítica do romancista, a exemplo de Alfredo Bosi (2015), Roberto Schwarz (2012), Raymundo Faoro (2001) e Antonio Candido (2011), objetivamos contribuir com as discussões acerca da representação de personagens crianças em narrativas machadianas.

Palavras-chave

Machado de Assis. Criança. Personagem.

⁴ Graduada em Letras - Língua Portuguesa - UEPB. Especialista em Literatura e Ensino - IFRN, em Gestão de Políticas Públicas em Gênero e Raça - UFPB e, ainda, em Educação em Direitos Humanos também pela UFPB. Mestranda em Letras no Programa de Pós - graduação em Letras da UFPB.

Introdução

“O menino é pai do homem”.
(Machado de Assis)

Estudiosos e leitores de Machado de Assis sabem que os contextos históricos e sociais estão fortemente presentes na construção de seus textos realistas, escritos na fase que a crítica chamou de maturidade. O romance aqui em estudo marca a divisão entre as fases machadianas: a romântica e a realista, além de inaugurar o movimento literário do realismo no Brasil. Em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi (2015, p.184) afirma a importância do autor: “O ponto mais alto e mais equilibrado da prosa realista brasileira acha-se na ficção de Machado de Assis”.

Desde a recepção das obras machadianas, ainda no século XIX, tem surgido muitos estudos, em diferentes áreas. Um dos mais atuais e importantes que compõem a fortuna crítica do autor é do professor Hélio Seixas Guimarães que, no prefácio da edição publicada em 2014, classifica as *Memórias póstumas de Brás Cubas* como “uma prosa fragmentária e livre, mistura de elegância e abuso, refinamento e mau gosto, com referências a torto e a direito a autores e obras dos mais variados tempos e lugares” (GUIMARÃES, 2014, p.12).

Neste romance, observamos vários trechos nos quais Machado mostra como a morte ronda e circunscreve a vida humana, de forma que uma das características que definem o caráter de Brás é o humorismo cético, que o singulariza, substancialmente, na literatura brasileira, e intriga milhões de leitores até hoje, para o crítico Roberto Schwarz: “O caráter forçado deste humorismo salta aos olhos e terá vexado muitos leitores. Entretanto, o curso do livro não só o resgata, como o valoriza ao extremo [...]” (SCHWRAZ, 2012, p. 30).

O protagonista Brás Cubas, confortável, por não estar mais vivendo no mundo burguês ao qual pertencia, escreve do mundo dos mortos “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, 2014, p. 31). Assim, o leitor passa a conhecer a história de um homem burguês, inquieto entre o desejo e a realização, ou seja, vive, mas não consegue realizar suas aspirações. Com efeito, a cobiça, a inveja, a ambição, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor e a loucura o agitam. Em seus estudos sobre a forma do romance e a feição social do narrador das *Memórias*, Schwarz nos informa que:

Passam diante de nós as estações da vida de um brasileiro rico e desocupado: nascimento, o ambiente da primeira infância, estudos de Direito em Coimbra, amores de diferentes tipos, veleidades literárias, políticas, filosóficas, científicas, e por fim a morte. Estão ausentes do percurso o trabalho e qualquer forma de projeto consistente (SCHWRAZ, 2012, p. 63).

Ao analisar as obras de Machado de Assis, principalmente a partir dos escritos realistas, percebemos que os caracteres históricos e culturais são fundamentais para caracterizar o perfil dos heróis machadianos, assim, o autor usa sua ironia peculiar para desmascarar os aspectos mais corruptos dos homens e os medíocres comportamentos sociais da classe que detinha o poder no século XIX: “Brás Cubas é o homem que engana: engana a família, engana os amigos, engana a si mesmo e engana a sociedade. Está em fuga, justificando-se a cada passo [...]” (FAORO, 2001, p. 233). Nessa mesma perspectiva, o crítico Antonio Candido acentua que:

Pela sua obra toda há um senso profundo, nada documentário, do *status*, do duelo dos salões, do movimento das camadas, da potência do dinheiro. O ganho, o lucro, o prestígio, a soberania do interesse são molas dos seus personagens, aparecendo em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, avultando em *Esau e Jacó*, predominando em *Quincas Borba*, sempre transformado em modos de ser e de fazer. E os mais desagradáveis, os mais terríveis dos seus personagens, são homens de corte burguês impecável, perfeitamente entrosados nos *mores* de sua classe (CANDIDO, 2011, p. 31).

Vale ressaltar que, no século XIX, historicamente, com a ascensão das classes dominantes, as crianças ocupavam o centro do núcleo familiar, preocupando os pais burgueses, visto que os filhos eram o futuro da família, os que deviam continuar a acumulação do capital. Nesse sentido, os filhos pertenciam também a nação, sendo futuros cidadãos, carregavam, assim, as mais altas expectativas de cumprir os anseios burgueses dos seus pais: “Lavado e enfaixado, fui desde logo o herói da nossa casa. Cada qual prognosticava a meu respeito o que mais lhe quadrava ao sabor” (ASSIS, 2014, p. 59).

Na obra em estudo, Machado demonstra isso de maneira cínica, através de Brás criança, na tentativa de convencer ao leitor de que o seu mau-caratismo vem desde a infância, do meio doméstico, do temperamento herdado e da educação que teve, na qual aprendeu a não conhecer normas e obedecer só aos próprios caprichos, nos quais: “as finalidades cansam

e são precípuos como tudo mais, e se elas vivem é precariamente” (SCHWARZ, 2012, p. 198):

De manhã, antes do mingau, e de noite, antes da cama, pedia a Deus que me perdoasse, assim como eu perdoava aos meus devedores; mas entre a manhã e a noite fazia uma grande maldade, e meu pai, passado o alvoroço, dava-me pancadinhas na cara, e exclamava a rir: “Ah! Brejeiro! Ah! Brejeiro!”. Sim, meu pai adorava-me (ASSIS, 2014, p. 63).

Nossa metodologia está firmada em uma leitura imanente⁵ da obra, assim, a partir da observação dos aspectos sociais do mundo externo que rodeia Brás Cubas, em sua infância, pautamos a análise. Há poucos trabalhos, entre textos teóricos e críticos, que abordam ou analisam, especificamente, a representação da criança na literatura brasileira, ou melhor, a categoria analítica personagem-criança em narrativas ficcionais de Machado de Assis. Geralmente, os que estão disponíveis tratam de temáticas como: educação ou deseducação no século XIX, e ainda sobre a criança negra na sociedade escravista. Encontramos apenas algumas análises acerca da infância com base no princípio de formação aristotélico (moldar a criança para se obter o homem), e outras que abordam o mito da infância pela estética romântica, com base na teorização de Rousseau acerca da primeira idade. Com efeito, consideramos aspectos importantes para nossa análise o estrato social, ou seja, a classe social na qual a criança se desenvolve, o estrato etário, além da posição que o personagem ocupa no enredo.

1. Menino diabo: a representação da criança nos escritos machadianos

Não apenas em seus romances, mas nos demais gêneros que escreveu, a criança rica ou pobre, escrava ou não, foi personagem importante nas tramas de Machado de Assis, este traçou alguns perfis que, ainda na contemporaneidade rende estudos. Todavia, adotando a mesma postura que tem em relação aos personagens adultos, Machado não rotulou as crianças em seus escritos, deixando para o leitor essa tarefa de refletir sobre o herói humano, seus problemas sociais e os julgamentos de classe. Dessa forma, Alfredo Bosi aponta que:

⁵ Utilizo o método da leitura imanente por acreditar que a interlocução com o texto revela não só o que é narrado pelo defunto autor, mas revela também, de forma indireta, através do cinismo típico machadiano e da volubilidade do narrador, o mundo externo de Brás Cubas.

A revolução dessa obra, que parece cavar um fosso entre dois mundos, foi uma revolução ideológica e formal: aprofundando o desprezo às idealizações românticas e ferindo no cerne o mito do narrador onisciente, que tudo vê e tudo julga, deixou emergir a consciência nua do indivíduo, fraco e incoerente. O que restou foram as memórias de um homem igual a tantos outros, o cauto e desfrutador Brás Cubas (BOSI, 2015, p. 187).

Deste romance, que ocupa o centro da produção machadiana, nos interessa, por agora, o capítulo “X – Naquele dia” e o “XI – O menino é pai do homem” que, especificamente, tratam da primeira infância do protagonista, desde o dia do seu nascimento. Ao fazer uma leitura dos referidos capítulos, buscamos demonstrar como a criança é representada na obra em estudo visto que, para a pedagogia, a infância é uma fase fundamental que constitui o ser humano.

Nesse sentido, através do personagem Brás, Machado apresenta a formação da criança nobre, já munida de preconceitos de classe, desprezo pela dignidade do outro e crueldade, aspectos que desenharam o caráter do herói desde cedo, fato que fica demonstrado nas relações que o “brejeiro” estabelece com os outros, e de modo mais intenso com o Prudêncio, filho de escravos, sempre “animalizado” para satisfazer os caprichos do herdeiro dos Cubas:

Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia – algumas vezes gemendo – mas obedecia, sem dizer palavra, ou, quando muito, um “Ai, nhonhô!”, ao que eu retorquia: “Cala a boca, besta!” (ASSIS, 2014, p. 62-63).

Com efeito, evidencia-se não apenas os aspectos literários, mas também os aspectos sociais na obra machadiana, visto que, através da leitura, podemos dar significado ao apagamento da infância nos moldes burgueses do século XIX, pois a infância de Prudêncio, e de tantos outros filhos de escravos, foi sequestrada pelo período escravocrata do Brasil.

O enredo das *Memórias póstumas* não segue uma ordem cronológica, fato que não surpreende, já que é um defunto autor que escreve de seu túmulo, nada mais óbvio que comece a história pelo fim de sua vida, após sua famosa dedicatória “Ao verme que primeiro

roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas *Memórias Póstumas*". Com efeito, o primeiro capítulo é exatamente o "Óbito do autor", nos capítulos que antecedem os dois que analisamos aqui, Brás descreve a sua morte e fala dos seus últimos momentos, do delírio antes de morrer, do emplasto, das despedidas e a cena do enterro, só depois ele rememora o dia de seu nascimento e começa a contar sua vida burguesa que é permeada de fracassos até o fim. Roberto Schwarz afirma que nenhum dos ímpetus de Brás Cubas é levado adiante. De forma que seu perfil no enredo, é marcado por "veleidades derrotadas".

Ao tratar da primeira infância, no capítulo X, o próprio anúncio do nascimento de Brás Cubas "Naquele dia, a árvore dos Cubas brotou uma graciosa flor. Nasci;" (ASSIS, 2014, p. 59) já traz consigo o efeito da ironia machadiana ao representar o protagonista criança, que de gracioso não tem nada. Ao apresentar a família Cubas, Machado também apresenta ao leitor o perfil da instituição familiar do século XIX. De forma irônica conhecemos os prognósticos de todos acerca do futuro do recém-nascido: "um certo olhar Bonaparte", "Cônego... um bispado". Roberto Schwarz, ao resumir a família Cubas destaca: "[...] o ricaço que tudo permite a seu filho e herdeiro, a santa senhora enfiada em casa com as suas superstições, a sexualidade de arrabalde e senzala do tio João, o catolicismo detalhista, obediente e vazio do cônego" (SCHWARZ, 2012, p. 131).

Dessa forma, ao voltar as memórias da infância, o narrador busca elementos que expliquem o caráter deturpado que caracteriza o jovem e o adulto Brás Cubas, de modo que o contexto social e a instituição familiar teriam o poder de plasmar, já a partir da infância, o perfil do herói machadiano. Este, marcado por conflitos e frustrações consigo mesmo e com sua classe: "Outrossim, afeiçoei-me à contemplação da injustiça humana, inclinei-me a atenuá-la, a explicá-la, a classificá-la por partes, a entendê-la, não segundo um padrão rígido, mas ao sabor das circunstâncias e lugares" (ASSIS, 2014, p. 63).

Ao dialogar entre ficção e história, Brás Cubas narra sua primeira infância e mostra a arrogância da criança rica que, durante o regime imperial, já nasce possuidora de um poder, além de exibir também a prepotência de um sistema burguês que ignorava qualquer sentido de humanidade para com os outros que não tinham sangue de fidalgos nas veias:

Por exemplo, um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher do doce de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, deitei

um punhado de cinza ao tacho, e, não satisfeito da travessura, fui dizer à minha mãe que a escrava é que estragara o doce “por pirraça”; e eu tinha apenas seis anos (ASSIS, 2014, p. 62).

Nesse trecho do capítulo XI, o narrador acentua seu cinismo atribuindo a culpa a escrava, além de apresentar também uma agressividade gratuita, que era respaldada pela relação senhor-escravo. Assim como na relação com Prudêncio, Machado aproveita esses episódios da infância, para criticar expressamente a família enquanto instituição de poder, visto que a mesma enaltece o pequeno fidalgo que, com seis anos já apresenta um grave desvio de caráter, ao subjugar as pessoas de seu âmbito familiar:

Esconder os chapéus das visitas, deitar rabos de papel nas pessoas graves, puxar pelo rabicho das cabeleiras, dar beliscões nos braços das matronas, e outras muitas façanhas deste jaez, eram mostras de um gênio indócil, mas devo crer que eram também expressões de um espírito robusto, porque meu pai tinha-me em grande admiração; e se às vezes me repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos (ASSIS, 2014, p. 63).

Através da experiência de representar uma criança da elite brasileira do século XIX, Machado demonstra que as qualidades mesquinhas do personagem Brás Cubas já se apresentam na primeira infância, sendo a criança um modelo de todas as contradições que irão aparecer mais na frente, quando o herói está na fase adulta. Morto, o narrador tenta justificar seus erros e redimir os fracassos de seu caráter, narrando o modo como a família reagia em todas as suas traquinagens. Nesse sentido, Roberto Schwarz afirma que é, verdadeiramente, do meio doméstico que se explica o caráter do protagonista Brás Cubas:

Voltando às relações familiares, o pai namora-se no filho, sobretudo em seus malfeitos, que funcionam como extensão grandiosa da impunidade do primeiro. Atropelar a dignidade do próximo e viver como manda o capricho são condutas que parecem indicar uma existência acima da lei. [...] E de fato, o embevecimento paterno diante dos abusos do herdeiro excede o lugar-comum a respeito da cegueira do amor: isto porque inclui uma inflexão social cujo travo está na prepotência dos ricos e na situação histórica de que esta é parte (SCHWARZ, 2012, p. 133).

Desta sorte, observamos que o perfil do protagonista adulto Brás Cubas constituído por fracassos, conflitos e negativas já está marcado desde a infância do menino diabo: “Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de ‘menino diabo’; e verdadeiramente não era outra cousa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e

voluntarioso” (ASSIS, 2014, p. 62). A intenção de Machado ao nos contar sobre a infância do herói, é satirizar, com ironia e cinismo próprios de seu estilo, o romantismo, uma vez que a estética romântica abordava a categoria analítica da criança com sentimentos nobres e puros. Assim, a figura da criança era representada poeticamente, como uma fase de renovação, e pureza para o adulto. Sobre as alfinetadas no romantismo e mudanças na prosa machadiana, Alfredo Bosi argumenta que Machado:

[...] deixará vir à tona os mil e um interesses de posição, prestígio e dinheiro, dando a batuta à libido e à vontade de poder que mais profundamente regem os passos do homem em sociedade. [...] não há mais heróis a cumprir missões ou a afirmar a própria vontade; há apenas destinos, destinos sem grandeza (BOSI, 2015, p. 191).

Se compararmos o “cavalo de todos os dias” com a “graciosa flor”, percebemos que Machado, ao situar o lugar da criança no contexto nacional oitocentista, escancara a anulação da dignidade humana do escravo e, desse modo, utiliza a arrogância do cínico rebento dos Cubas para exibir a prepotência de um sistema tão perverso, dissimulado, ocioso, obscuro e egoísta quanto o protagonista machadiano, que tem esse caráter marcado pelas expectativas de sua família burguesa que, desde os primeiros dias de vida, o enxerga com as honras de um verdadeiro herói épico.

No que se refere a criança como categoria analítica, não é apenas em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que Machado de Assis usa seu herói para mostrar a fase da infância com pessimismo e crueldade. Vale ressaltar que a criança está presente na obra machadiana desde a época em que ele publicava em jornais. Dessa forma, outros escritos machadianos a exemplo dos romances: *Quincas Borba* (1891) em que um bando de crianças escarnece do protagonista Rubião, entre estas crianças está o cruel Deolindo que é salvo por Rubião de um atropelamento; *Esau e Jacó* (1904), com os conflitos mostrados ao redor da dualidade dos personagens Pedro e Paulo, que se manifestavam desde o útero da mãe; e lembramos, ainda, da obstinação de Bento em *Dom Casmurro* (1899), que tenta justificar a “traição”, em um episódio no qual ele lança mão da memória para insinuar o caráter de Capitu desde a infância; também levam o leitor a refletir sobre o cotidiano e a educação das crianças no âmbito da instituição familiar durante o regime do Império, o autor tanto mostra a realidade das crianças burguesas, quanto das demais crianças livres ou não, cada uma ao sabor de sua rotina massacrante, em classes sociais diferentes.

Assim, são romances, crônicas e contos que, de alguma forma, vão assinalar um caráter infantil permeado por conflitos, ironia e cinismo, afastando a visão romântica de pureza e inocência da criança machadiana, principalmente de personagens como Brás Cubas que, apesar dos privilégios de sua classe, não consegue vencer na vida, frustra as expectativas da família Cubas, além de degradar a camada social dominante, assim, o leitor de Machado de Assis, tem uma posição de indignação ao ler as memórias do defunto autor.

Com efeito, podemos observar que Machado utiliza a figura da criança também para apresentar a ironia e o cinismo próprios de seu estilo. Ao analisar as *Memórias póstumas* com foco na categoria criança, percebemos que a infância aparece sob uma perspectiva não infantilizada. No referido romance, por exemplo, o primeiro aspecto que nos chama atenção é o espaço doméstico e a expectativa de seus familiares em torno do futuro de Brás Cubas desde seu nascimento, principalmente o pai que sempre deu total cobertura às travessuras e perversidades do filho na infância e na adolescência. Ao contar sua história Brás pretende nos direcionar a interpretar que sua infância é uma fase definidora no que concerne ao reconhecimento de si mesmo enquanto homem, da formação do seu caráter medíocre e dos seus fracassos enquanto estava vivo.

Conclusão

Destarte, no relato das memórias do menino diabo, Machado mostra que o perfil do seu herói nada clássico, já é formado a partir das expectativas e educação que recebe na sua infância de traquinagens e maldades: “O que importa é a expressão geral do meio doméstico, e essa aí fica indicada – vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, frouxidão da vontade, domínio do capricho, e o mais. Dessa terra e desse estrume é que nasceu essa flor”. (ASSIS, 2014, p. 65).

Com efeito, a obra de Machado de Assis se mantém atual porque, o autor apresenta, ainda que sutilmente e ironicamente, questões sociais que, desde o século XIX, provocam estudiosos a refletirem de modo cada vez mais denso sobre aspectos, infelizmente, ainda presentes em nosso cotidiano. A partir do personagem Brás Cubas, por exemplo, questões como: será que o “eu adulto” do personagem já é plasmado a partir dos aspectos que aparecem no “eu criança”? E ainda, será mesmo que o mundo externo, como o núcleo

familiar, pode ser determinante na constituição do perfil e/ou do desvio de caráter de um personagem desde a primeira infância?

Nessa perspectiva, outros aspectos, além dos elencados aqui para o estudo da criança enquanto categoria analítica certamente fogem da nossa análise, todavia, permanecem dispostos na obra machadiana, incluindo todos os gêneros, para que diferentes estudos que abordem a personagem criança, possam, contribuir e expandir as pesquisas nas narrativas ficcionais brasileiras.

Portanto, nas *Memórias póstumas*, Brás Cubas apresenta, desde a infância, o caráter medíocre e cruel das relações sociais que permeavam a sociedade burguesa do século XIX: calcada no dinheiro, na propriedade, nos casamentos por convenção, na política de favores e na escravidão. Todavia, Machado de Assis apresenta essas características no perfil do herói de maneira tão cínica e irônica, que o leitor pode sentir-se convocado a refletir e elaborar seus próprios julgamentos sobre o personagem.

Referências

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

FAORO, Raymundo. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. 4º ed. São Paulo: Globo, 2001.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2012.

THE GRACEFUL FLOWER OF THE CUBAS TREE

Abstract

Página | 45

In this article, we seek to analyze the child as an analytical category. To do so, we read two chapters of the work *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, which was published in book form in 1881, since then, the novel is considered by critics as the landmark of realism in Brazil. In this work, as well as in others, Machado de Assis draws attention not only for the human conduct of his adult characters, but also when they are children, so that childhood is represented in a different perspective from what we usually find in literary works. In the selected chapters, Brás Cubas remembers his childhood from birth, so, according to our hero, the “mischief”, the expectations around him, and the education he receives in his family nucleus are responsible for the formation of his marked character through conflicts and failures. Thus, based on the novelist's critical fortune, such as Alfredo Bosi (2015), Roberto Schwarz (2012), Raymundo Faoro (2001) and Antonio Candido (2011), we aim to contribute to discussions about the representation of child characters in narratives Machado's.

Keywords:

Machado de Assis. Kid. Character.

Recebido em: 30/09/2020

Aprovado em: 10/04/2021

Experimentais na imprensa alternativa: Flor do Mal e Navilouca

Isis Rost⁶

Universidade Estadual do Piauí (UEPI)

Resumo

A “imprensa alternativa” desenvolveu-se na década de 1970, durante a ditadura militar. Estas oferecem um campo profícuo à pesquisa, constituindo uma chave importante para compreensão da produção literária deste cenário. Concentramo-nos em duas emblemáticas publicações no campo da contracultura: a *Flor do Mal*, organizada por Luiz Carlos Maciel e Rogério Duarte, vinculada ao jornal *O Pasquim*, cuja gênese foi a coluna *Underground*; e a *Navilouca*, organizada por Torquato Neto e Waly Salomão, apresentando um painel das principais vertentes artísticas e literárias no campo da experimentação. Ambas exerceram larga influência estética nas revistas alternativas que apareceram por toda década. Nas cinco publicações da *Flor do Mal*, é peculiar a forma das edições, com ensaios e chamadas escritos à mão e textos abarcando temas do universo da contracultura. Característica herdada pela *Navilouca*: burlando formas estabelecidas, atua como espaço múltiplo, onde se conectam as principais vertentes artísticas da época. Trata-se de perceber o alcance e a dimensão histórica, política e cultural da literatura alternativa durante o processo ditatorial pós AI-5. Refletimos a configuração da (contra) cultura brasileira na passagem do Tropicalismo à Cultura Marginal, tendo eixo nas publicações marcos da contracultura brasileira. A pesquisa fundamenta-se em Hollanda (1981), Neto (2005) e Favaretto (2019).

Palavras-chave: Imprensa alternativa. *Navilouca*. *Flor do Mal*.

⁶ Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Maranhão. Publicou o livro "O Risco do Berro - Torquato, neto Morte e Loucura" (2017). Lançou os e-books "Breu" (2018) e "O Declínio da Narrativa" (2020). É uma das organizadoras do livro "Transas da Contracultura Brasileira" (2020). Envolvida em experimentações gráficas e editoriais na editora Passagens. Este ensaio é parte resultante da pesquisa sobre o almanaque *Navilouca*, financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) no Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI, durante o biênio 2019-2021.

Introdução

A Navilouca, (você já sabe) é uma revista em número único, primeiro e único, como o rei momo. A idéia é essa. Se pintar outra, pintará com outro nome, outra transação, outra coisa bem diferente. (Torquato Neto)

Durante o período da ditadura militar, proliferavam as ‘revistas de invenção’ independentes, e seu número é contabilizado em torno de 150 publicações entre os anos de 1964-1980. A grande maioria teve vida efêmera. De certo modo, a exaustão causada pela 2ª Guerra acaba gerando no mundo inteiro uma instabilidade não apenas material quanto emocional. Ainda assim, desde os anos de 1950, o Brasil estava “irreconhecidamente inteligente”, na expressão de Roberto Schwarz (SCHWARZ, 1978, p. 69). A imagem era a de um país recém-campeão mundial de futebol, que ostentando ao mundo a Bossa Nova, experimentava a arte Neoconcreta e rumava para um governo socialista.

Especificamente, em 1971 aparece a expressão “vazio cultural”, cunhada por Zuenir Ventura na Revista *Visão*, como resposta aos “impasses da cultura”. Esta noção de esvaziamento está fundada numa suposta ausência de criatividade artística e da crítica social daqueles tempos. Contudo, dois anos depois o próprio Zuenir Ventura consideraria o “vazio cultural” como um “vazio cheio”, no ensaio “A falta de ar”, publicado originalmente na Revista *Visão*, em agosto de 1973. Citando a manifestação cultural ativa do período, aponta o quadro cultural no país. Baseado no depoimento de diversos artistas e intelectuais, o autor denuncia um ‘esvaziamento’ nocivo instalado principalmente por conta de dois fatores: a censura militar e o Ato Institucional nº 5. Ventura analisa um cenário na cultura brasileira onde a “quantidade estava suplantando a qualidade, o desaparecimento das controvérsias e a evasão dos nossos melhores cérebros” apontando para a emancipação de uma cultura de massa, buscando ser facilmente consumida (Gaspari ET AL. 2000, p. 58). Ventura defende que a expressão “vazio cultural” era uma metáfora que descrevia o quadro cultural pós-68, onde as principais correntes críticas se tornavam ‘marginais’, incapazes de “influir diretamente sobre o seu público anterior”. O autor chama atenção que este ‘vazio’ estaria na verdade mais preenchido nos últimos anos, “o vazio cultural está mais cheio hoje do que antes. Mas de quê?” (Ibidem, p. 59). A resposta foi desmembrada em três vertentes, que aconteciam simultaneamente:

- Uma cultura de massa digestiva, comercial, de puro entretenimento.

- Uma contracultura buscando nos subterrâneos do consumo, mas frequentemente sendo absorvida por este, formas novas de expressão e sobrevivência.
- Uma cultura explicitamente crítica, tentando olhar para a realidade política e social imediata (Gaspari ET AL., 2000, p. 60).

Esta controvérsia é sintetizada numa oposição entre posições: observar o período do “desbunde” e seus desdobramentos, como uma reação de defesa da violência promovida pelo Estado constituindo uma expressão de alienação (Roberto Schwarz, *Cultura e Política 1964-1969*; Luciano Martins, *A “Geração AI-5”*) ou, por outro lado, dar destaque ao aspecto crítico e criativo e a apropriação do marginal (Heloísa Buarque de Hollanda, *Impressões de Viagem: cpc, vanguarda e desbunde 1960/1970*; Cláudio Novais Pinto Coelho, *A Contracultura: o outro lado da modernização autoritária* e Lucy Dias, *Anos 70: enquanto corria a barca*).

Para observar a contracultura no Brasil, serão utilizadas como fio condutor as publicações *Flor do Mal* e *Navilouca*, logo, o foco será entender estas como fonte reveladora desta ousadia criativa em plena opressão militar, caracterizando um momento ambíguo. Neste período, enquanto a repressão castrava e vigiava, o chamado desbunde vigorava jovem e contraditório. Geralmente, falamos dos anos 1970 como se nesse período tivesse existido uma unidade cultural, estética e ideológica. Não houve nenhuma. Conciliar a reflexão de Foucault sobre a dominação dos corpos e o processo de exclusão que coexistiu com a explosão da contracultura é viável, se considerarmos a articulação da sociedade com a literatura e a loucura (mesmo a atingida na base das drogas), permitindo a construção de uma experiência cultural livre dos espaços institucionalizados da grande mídia, submetida pela ditadura. A sugestão é perscrutar o caráter transgressor da linguagem nas publicações.

O desabrochar da Contracultura

É provável que a década de 1970 tenha sido uma das mais importantes do século. Atravessá-la foi o que preparou o mundo para o novo milênio. A passagem dos anos 1960 para 1970 é marcada pelo aprofundamento da ditadura militar. Heloísa Buarque de Hollanda (1981) defende que a década de 1970 começa um pouco antes, no dia do decreto do AI-5. Um golpe dentro do golpe, que não se restringiu às ações políticas e artístico-culturais, mas também sobre as verdades e desejos de transformação social, por conta das prisões, o exílio (voluntário ou não) de grande número de artistas e intelectuais e a forte ação da censura. Este

“estancamento” seria percebido como derrota: o “vazio cultural”, expressão cunhada no momento para indicar (e criticar) a incapacidade de produção intelectual e a ausência de produções culturais, inviabilizados pela censura do golpe militar. O suposto esvaziamento cultural estaria preenchido por esta coisa nova e indecifrada: a Contracultura, incorporada na “crença de que o mundo que estava montado não servia mais...”

No período da ditadura militar, o meio mais eficiente de difusão da contracultura aqui ‘do lado de dentro’ era a imprensa alternativa, que abarcava um leque bastante heterogêneo, incluindo desde a Geração Mimeógrafo, até o luxo e sofisticação da *Navilouca*, ou o copismo remetendo à Era Medieval da *Flor do Mal*. Todos estes, por mais diferentes que sejam, participam do mesmo pensamento de confronto ao establishment político e às regras marcadamente mercantis da Indústria Cultural que avançava no país.

O Pasquim, que já estava na ativa desde 1969, é o pioneiro a embarcar nessa, no início dos anos 1970, período que ficou conhecido como o ‘boom da imprensa underground tupiniquim’. Na edição número 121, de 26/10 a 01/11/1971, *O Pasquim* anuncia

Alô, alô, todo mundo: a imprensa de underground acaba de nascer no Brasil. *Presença*, mensal, está nas bancas há quinze dias; *Flor do Mal*, semanal, há uma semana; e *Rolling Stones do Brasil* pintará dentro de poucos dias, ainda na primeira quinzena de novembro. Essa imprensa nova surgiu assim de estalo. Por mágica. Por feitiço da sempre inviolável realidade. Sementes secretas. Flores bruscas na Terra do Sol. Luzeiros.

Celso Favaretto afirma que

O que ficou conhecido como contracultura, “nova consciência” ou “nova sensibilidade”, mantinha claras referências ao underground internacional em que a atitude drop out, o cair fora da sociedade, era veiculada por revistas, jornais, nas músicas e em rituais que pretendiam divulgar princípios de uma nova imagem da vida, que induzisse a novos comportamentos. Enquanto as maneiras neorromânticas, com as quais se apresentavam identificava os integrantes dessa onda contracultural como alienados, quando não, vagabundos, isto é, como desintegrados dos modos de vida habituais, os comportamentos portavam de fato inconformismo e desprezo, não simplesmente reativos, face ao autoritarismo, a burocratização e ao racionalismo da vida social burguesa (Favaretto, 2019, p. 32).

Muitas vezes com tiragens irregulares, em formato de tabloides, muitos tinham uma circulação que estava presente nas bancas e ao mesmo tempo escapava delas, pois eram distribuídas de mão em mão. O tema destas publicações era quase diretamente voltado a uma postura de oposição à ditadura militar. Mais do que questionar o regime, denunciavam a ARBITRARIEDADE VIOLENTA dos militares, principalmente a partir do AI-5. Além destes jornais considerados políticos, existiam publicações que faziam reivindicações pelos direitos

das minorias, como feministas, negros e homossexuais. Celso Favaretto esclarece, elencando as principais publicações alternativas da época

Aquele foi um tempo de projetos ousados de jornais e revistas, conectados com a vertente experimental; todos de uma maneira ou de outra eram marginais, mas seria preciso em cada caso especificar de que marginalidade tratavam: *Navilouca*, *Pólem*, *Muda*, *Corpo Estranho*, *Código*. De outro lado, as francamente aliadas à curtição – *Verbo*, *Presença*, *Flor do Mal* – e outras, independentes, mais ou menos marginais – *Rolling Stone*, *Bondinho*, *Ânima*, *Malasartes* (Favaretto, 2019, p. 63).

Estas publicações reuniam intelectuais e artistas alternativos, considerados “malditos”, pois trilhavam uma produção fora do esquema predominantemente comercial. A maioria carregava o espírito da experimentação, circulando fora dos circuitos oficiais, exercitando uma linguagem livre das definições pragmáticas, diversas vezes consideradas como loucura pelo establishment. Embora considerada mediana e com falhas, confessadas a mim por e-mail pela própria autora, a tese de Patrícia Marcondes de Barros acaba incrementando a discussão, ressaltando que “aqui no Brasil acabou florescendo uma contracultura tupiniquim de caráter local, genuinamente brasileira” (Barros, 2007). A imprensa alternativa “underground” veiculava um discurso de resistência ao regime, e na divulgação de informações e posturas que transcendiam o entendimento de grande parte da população. Esta abordagem era influenciada pelo ‘new journalism’ norte-americano, com pequenas tiragens, que geralmente abordavam

questões comportamentais e sociais com um “novo olhar”, aberto às transformações ocorridas no mundo em todas as suas instâncias. Surgem, não apenas novos conteúdos, abordados sob uma nova forma, advindas da “nova visão”, mas também um novo formato, uma estética própria, numa negação dos padrões de objetividade do jornalismo tradicional americano, o que permitia o exercício da subjetividade e a vivência das situações durante a reportagem (Barros, 2007, p. 60).

A pesquisadora aponta o pioneirismo de Luiz Carlos Maciel nas divulgações dos ideais contraculturais. A primeira investida de Maciel foi a coluna *Underground* (1969-1971), publicada n’*O Pasquim*, cujo nº 01 chegou às bancas seis meses após o decreto do AI-5, em 26/06/1969. Em poucas semanas, o “jornal de bairro” embalado por uma narrativa sarcástica, emplacou 200 mil exemplares. Num momento em que “a imprensa toda estava calada”, Henfil destaca que “O jornal modificou a linguagem; nele se escrevia como se falava (...) a gente podia fazer as experiências e dar continuidade a elas.” (Moraes, apud Barros

2007, p. 70). A coluna *Underground* nasceu na 1ª fase d'*O Pasquim*, idealizada por Paulo de Castro. Embora a coluna não fosse uma unanimidade entre os integrantes do jornal, ela resistiu até a prisão de toda a equipe da redação, em 01/11/1970. O jornal havia publicado uma sátira do quadro “O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil”, de Pedro Américo (1888), representando D. Pedro I às margens do Ipiranga, onde se lia o brado: EU QUERO MOCOTÓ. Durante o período em que praticamente todo corpo editorial estava encarcerado — até fevereiro de 1971 — *O Pasquim* foi mantido sob a editoria de Millôr Fernandes (que conseguiu escapar), e colaborações de Chico Buarque, Odete Lara, Glauber Rocha, Antônio Callado, Rubem Fonseca, dentre vários outros. Imediatamente após este período, desabrochou a *Flor do Mal*:

O editor responsável [do *Pasquim*] Sérgio Cabral cumpria uma promessa feita quando de sua prisão pelo regime militar, junto a Luiz Carlos Maciel, em 1971. No calor da hora, frente ao sentimento de solidariedade entre presos, Maciel solicitou a Cabral, apoio ao desenvolvimento de um projeto de cunho especificamente marginal, diferente do que desenvolvia no *Pasquim* com a coluna *Underground*, que tinha um caráter informativo dos movimentos contraculturais no mundo (Barros, 2008, p. 01).

Maciel relembra, em entrevista a Sérgio Cohn, este momento que se transformaria na gênese da *Flor do Mal*



(...) quando eu voltei para a cela tosado das minhas madeixas, todo mundo ficou chocado. Sergio Cabral ficou chocado. (...) Aí, o Sergio Cabral disse: “Maciel, eu quero assumir com você um compromisso, uma promessa, um acordo: quando a gente sair daqui, você me pede o que você quiser lá n’*O Pasquim*, que eu dou”. Fiquei pensando: “Vou pedir o que? Ser sub-diretor? Quero mandar e desmandar n’*O Pasquim*?” Eu não pensei nada disso. A primeira coisa que me veio na cabeça, foi a que eu falei imediatamente: “Eu quero que *O Pasquim* produza um jornal pra mim. Um semanário, em que eu possa expandir as páginas do *Underground*. Um semanário dedicado à contracultura. Você topa que *O Pasquim* faça isso?” E ele: “Claro, claro, vamos fazer, nós vamos fazer isso, você vai ter seu semanário de contracultura”. E eu: “Então tá fechado”. Foi assim que nasceu a *Flor do Mal*. (Maciel, 2017).

A ânsia dos envolvidos era a experimentação, e o aprofundamento das ideias contraculturais. Maciel afirma “nós achávamos bonito ser marginais, estarmos à margem, ser contra o estabelecido, não apenas contra, mas não participar. O objetivo era dar voz aos que não teriam espaço na mídia convencional, sufocada pela censura”. Nos cinco volumes que a *Flor do Mal*

existiu, publicaram Hélio Oiticica, Waly Sailormoon, e todos considerados ‘anteados’ no esquema da contracultura.

Flor do Mal tinha constantemente algum trabalho de Torquato ou de pessoas ligadas a ele, como Ana Maria, sua esposa, que “está trabalhando com Rogério na *Flor do Mal*. Tudo limpo” (Neto, 2004). A fotografia de capa do primeiro número, “foi encontrada por Torquato Neto no chão da redação do jornal *Última Hora*, pisoteada. Mostra uma menina negra sorrindo, despida do peito para cima, representando a pureza espiritual a que ansiavam” (Barros, 2008, p. 01). Na fotografia original, a menina era vista da cintura pra cima, porém a censura, com a mente suja e moralista, impediu que a fotografia saísse inteira, com os peitinhos à mostra, e o retrato precisou ser cortado.

Rogério Duarte era produtor de arte da *Flor do Mal*. De acordo com sua proposta, era desnecessário um projeto gráfico definido. Desde a capa, todos os textos eram escritos à mão, desenvolvendo e desafiando as habilidades caligráficas da equipe, numa tentativa de resgatar o espírito dos copistas da Idade Média. O resultado são edições elaboradas, trabalhos minuciosos, incluindo desenhos de tipografia e experimentações no design. Maciel ressalta a importância de Rogério Duarte para a proposta da *Flor do Mal*, cujo editorial escrito em círculos na capa já avisa “isto não é um jornal para ser lido; é para ser curtido”:

(...) era o Rogério Duarte, que eu queria como diretor de arte, um cara que concebesse esse jornal contracultural. E realmente a *Flor do Mal* é, e eu digo assim abertamente, definitivamente, uma obra de Rogério Duarte. O artista que assina é o Rogério Duarte. Porque tudo foi bolado por ele, tudo foi pensado por ele, a começar pelo título, pelo nome do jornal, retirado de Baudelaire. O primeiro número tem uma epígrafe que foi escrita com um jeito que ele inventou: quando você vai ler o primeiro número da *Flor do Mal*, você tem que ficar girando o jornal – ou então você fica girando em volta do jornal (risos). Mas é mais prático girar o jornal do que ficar girando em volta dele. Rogério morria de rir: “Sim, mas eles vão querer saber o que está escrito e vão ter que ficar virando o jornal!” (...) E foi assim que nasceu a *Flor do Mal*: numa conversa dentro de um quartel. E depois foi totalmente criada pelo Rogério. Separadamente de qualquer esquema d’*O Pasquim* (Maciel, 2017).

Torquato se mostra ligado nessas possibilidades “aqui no Brasil, agora e de repente, essas transas de jornais etc. assumiram uma importância estratégica das mais fantásticas e eu acredito que todos nós, de qualquer jeito metidos na transa, devemos arriscar.” São constantes as menções à *Flor do Mal* na coluna que ele mantinha no jornal *Última Hora*, *Geléia Geral*: “Hoje é dia da *Flor do Mal* pintar em tudo quanto é banca. Boa lembrança / Salve, moçada: a *Flor do Mal* está nas bancas / ... agora [*Presença*] é o único

que ainda existe, já que a *Flor* parou, por enquanto.” No dia 09/09/71, Torquato escreve: “Imprensa é a última moda. Quem não pode mais fazer filmes e quem perdeu o interesse pelo teatro.” Dia 09.11.71, comenta com Oiticica sobre a *Gelêia Geral*. Ao mesmo tempo em que a coluna exigia dele um esforço tremendo, o deixava abismado

Continuo segurando minha coluna em UH. Faço uma força do diabo e vou aguentando. Tem dado pé, principalmente porque, de repente, virou a única coisa assim diária na imprensa do Rio. Um sucesso, meu amor, que eu mesmo não quero (por vários motivos) acreditar (Neto 2004, p. 257).

Estar envolvido num jornal contracultural era altamente nocivo naqueles dias de ditadura, onde “escrever não vale nada para as transas destes tempos, amizade”. Torquato convivia de perto neste universo: A transa da *Flor do Mal* é simples, como uma fórmula mágica. Só não saiu na quinta por obra e graça dos temporais. Mas já está amarrada, e é no duro: dia 4, quinta-feira, em tudo quanto é banca. Linda! É possível sentir seu receio no trecho de carta a Oiticica, datado de 07/10/71

Rogério está louquíssimo, mas produzindo de qualquer maneira a *Flor do Mal*. Ninguém sabe o que vai ser feito desse jornal. A censura está de olho e os generais da moda devem fazer o possível para atrapalhar a coisa. Um deles deu entrevista, semana passada (e entrevista distribuída pela Agência Nacional), pra dar a seguinte sugestão: depois da morte do Lamarca, os terroristas estão fudidos como combatentes de fato etc. e – imagine – “passarão a ‘atacar’ através de jornais, cinema, teatro, etc.” Que tal? Está foda, meu filho, mas nem por isso. Tiros no saco (...) Vamos ver: a *Flor do Mal* está marcada para sair dia 13, mas, na verdade, ninguém tem mais certeza de nada (Neto 2004, p. 251).

Hoje sabemos que a *Flor do Mal* sairia quase um mês depois. Considerada como um dos marcos da imprensa alternativa no Brasil, a *Flor* era “uma revista que também passa por jornal”. Teve apenas cinco números, antes de ser banida: Primeiro, foram censuradas as matérias, como denuncia Torquato em correspondência com Oiticica, dia 09 de novembro

Seu poema para a *Flor do Mal* foi inteiramente censurado pelo general. O Jaguar, como sempre faz, perguntou o motivo da censura e o general explicou que não havia entendido nada e que não poderia liberar, claro, um trecho que ele não entende; a página censurada, com um puta Xis de lado a lado, impressa e tal, mas com o risco vermelho por cima, feita pelo general, está comigo para você. É também uma espécie de troféu... (Neto 2004, p. 257).

Menos de um mês depois, o suplemento foi proibido, como lemos na carta seguinte, escrita para Hélio no dia 29/11/1971. Nela, Torquato faz o relato fiel de um escritor

preocupado com a opressão da ditadura, que trucidava oficial e lentamente qualquer sopro de liberdade:

Indagora Ana telefonou pra contar que a *Flor do Mal* acabou de acabar: ordens dos homens, claro. É terrível, esses últimos dias por aqui não estão fáceis. transas incríveis nos alto-escalões da república, sabe como é, estão se digladiando de novo por lá e nessas horas só cai na cabeça da gente. A tensão está terrível, há duas semanas. oficialmente, como sempre, não há nada e os jornais ignoram tudo, claro, senão fecham na mesma hora. mas essa de acabarem com a *Flor* é mais uma prova do esquentamento geral. (...) ninguém sabe o que fazer, porque a sufocação só deixa pensar em dar no pé, mas também nenhum de nós está podendo. uma droga. (...) essa nova transa, a de liquidarem assim sumariamente com a *flor*, tem conotações negríssimas, de repente, na transa geral daqui de dentro. foi-se a *flor*, e agora? (...) é um verdadeiro terror (Neto 2004, p. 264-265).

Torquato jamais perdoaria o pessoal d'*O Pasquim*. Em sua opinião, era obrigação deles lutar ferozmente pela continuidade da *Flor do Mal*, que ele julgava essencial naquele momento. Custasse o que custasse. Mas aconteceu exatamente o contrário, como descobrimos na carta de 21 de dezembro

quem acabou com a *flor* não foram propriamente os homens, mas os próprios cafajestes do pasquim, na base do cagasso & conseqüente falta total de caráter e tal. os homens mandaram chamar Maciel mais tite e sérgio cabral e pediram uma explicação para todas as matérias passadas e futuras da flor. combinou-se assim mas aí as velhas se reuniram e decidiram, os cretiníssimos, acabar logo com a transa. ainda vieram alegar prejuízos. isso tudo tem uma importância enorme porque, você imagina, ter a *flor* em circulação, aqui, agora, era – sem a menor dúvida a coisa mais importante que poderia estar acontecendo. como sempre, no rio de janeiro, a malhação em cima do jornal era maciça, mas, como sempre, no rio de janeiro, todo mundo estava comprando. era onde se podia publicar aquelas coisas, waly, laing, você, eu, quem quisesse, agora já está fazendo uma falta incrível. grande merda (Neto, 2004, p. 266).

Maciel conta que um belo dia, “Sérgio Cabral chamou-o e disse: ‘Pô Maciel, eu falei que ia investir no jornal, fiz, mas não dá! Não vende’”. Embora afirme que o jornal não teria alcançado índices de aceitação para um público mais amplo, o depoimento de Rogério Duarte sobre a *Flor do Mal* acaba reforçando a indignação de Torquato, quando ele aposta que a *Flor* era um jornal de ampla aceitação, e por isso mesmo não traria prejuízos à redação: “A minha proposta era fazer tudo ao contrário do que eu já tinha feito até então. Era o underground absoluto, total. A *Flor do Mal* fez um sucesso tão brutal no Rio de Janeiro, que não dá nem pra você entender, uma explosão mesmo” (Rogério Duarte, o TropiKaoslista, 2018). Fato é que a *Flor do Mal* resistiu bravamente por 5 números, entre 04/11/1971 à 29/11/1971.

Quando zarpar a *Navilouca*...

O cancelamento da *Flor do Mal*, sem nenhuma objeção, foi um baque muito forte, que acabou deixando Torquato indignado por bastante tempo. É possível que esta situação tenha sido uma das sementes do projeto *Navilouca*: a próxima carta, do dia 24/01/1972, é a primeira menção que temos da *Navilouca* feita para Oiticica “... o que, espero e transo, você vai ver direito, daqui a pouco, na *Navilouca*, mas isso são outros quinhentos (...) estou com o texto de Mondrian e combinei com Waly de guardar para a *Navilouca*”. Lendo cartas trocadas entre Torquato e Hélio, constatamos que a *Navilouca* estava sendo produzida numa intensidade obsessiva, durante 1972. Não foi à toa que foi pensada e editada em volume único. A ideia era justamente burlar/driblar a censura, que barrava as publicações após dois ou três números. Luciano Figueiredo lembra

Nós estávamos em plena ditadura, em pleno regime militar. Então, você tinha que mudar de estratégia o tempo todo. No momento que a sua estratégia ficava conhecida, você tinha que mudar. Naquela época, quando a gente começava uma publicação, saía o primeiro, o segundo, e no terceiro já era censurado. O Torquato e o Waly a conceberam como número único. O grupo da poesia concreta de São Paulo aderiu. Era uma turma de peso. Nós executávamos as ideias deles (Revista *Revestrés*, nº 14, 2011, p. 59).

Uma revista correndo por dentro e por fora do circuito da poesia-invenção, surgida em meados dos anos 1960, promovendo um “novo equilíbrio entre o visual e o sensorial” no jornalismo alternativo. Uma revista de arte? Ou arte em formato de revista? Arte poética e gráfica, a *Navilouca* explode em cores e imagens, e o leitor vai sendo bombardeado de estímulos artísticos e intelectuais. *Navilouca* marca o registro de um momento onde a poesia brasileira formava novos rumos. Organizada por Torquato Neto e Waly Sailormoon, *Navilouca* foi planejada em meados de 1972. Porém, só seria impressa anos mais tarde, com o lançamento anunciado pelos jornais da época em junho de 1975, após Waly conseguir o apoio de André Midani, executivo da Polygram.

O projeto gráfico de Luciano Figueiredo e Óscar Ramos era de um almanaque grande, de 36cm x 27cm, colorido, com 92 páginas. *Navilouca* é programada visualmente sem preocupações com os custos, privilegiando ao máximo o efeito sensorial / sensual das inter-relações e dos fluxos. Torquato comenta em carta para Oiticica toda a empolgação com o projeto gráfico:

Acho, seguramente, que será o acontecimento, no gênero, mais importante aqui dentro por esse tempo todo. Matérias fantásticas, absolutamente incríveis, tudo. E o trabalho de produção gráfica (Luciano, Óscar + mais Ana) está ficando alguma coisa como nunca apareceu antes por aqui. Exceto na Invenção (Neto, 2004, p. 279).

Navilouca acabou sofrendo alguns embargos financeiros, pois quando estava sendo planejada, as decisões editoriais e estéticas não eram uma preocupação financeira. Apesar das dificuldades, a edição é arrojada, contando com projeto gráfico de Luciano Figueiredo e Óscar Ramos, diagramação de Ana Maria Silva de Araújo, montagem de Sílvia Vidal e Ary Quern e produção gráfica de Arley Silva e revisão de Léa Nilce Mesquita. A reivindicação era a invenção. A *Navilouca* antecedeu as revistas desta linha, contribuindo para que *Pólen* (1974), *Código* (1974), *Artéria* (1975), *Poesia em Greve* (1975), *O Corpo Estranho* (1976), dentre outras, pudessem existir. Duda Machado é categórico quando afirma a Omar Khouri que a “*Pólen* não existiria se não fosse a *Navilouca*” (Khouri, 2003). Reunindo trabalhos da nata da contracultura artística brasileira, Torquato e Waly juntam os principais artistas e agitadores culturais da época. Nas palavras de Waly, era um “corte certo no quadro cultural da época”:

Conseguimos (eu e o Waly, que transamos juntos esse almanaque), conseguimos reunir um material de primeiríssima ordem. Foi uma luta: primeiro para driblar, recusar etc colaborações não requisitadas; segundo para fazer chegar as nossas mãos todas as matérias pedidas à “equipe” que selecionamos para a revista – acho que você faz ideia das pessoas, mais ou menos entre você, Waly, eu, Otávio, Ivan, Luciano e Óscar, Décio, Haroldo, Augusto, Julinho, Jorge, Duda, Rogério, Chacal, etc.: muito pouca gente mais. Basta, não? mas esse trabalho todo lento e tal está valendo a pena, porque a revista esta ficando uma coisa incrível (Neto, 2004, p. 279).

Além de ser um trabalho de junção de vários artistas, *Navilouca* é diferente pela maneira que concebeu esta reunião. Os trabalhos expostos não se resumem a relatar através de imagens e textos explicativos. Temos a impressão de que os artistas viam a revista como um espaço para a arte em seu formato mais cru. São trabalhos inéditos, com uma proposta artística diferente, utilizando uma linguagem que igualmente se difere, mas que ainda assim consegue produzir uma unidade de pensamento ou de escolha de caminhos estéticos radicais. *Navilouca* expõe a relação com uma arte que traduz o próprio momento, ideal cobiçado desde o surgimento do concretismo. Para o poeta Chacal, que faz parte do almanaque,

foi um começo, mas acho que foi o canto dos cisnes das vanguardas, um projeto estratosférico que levou Torquato ao suicídio, porque ele estava querendo muito fazer a *Navilouca*, ele e o Wally. Na primeira fase da *Navilouca*, eles já aprontando e tal, aí Torquato, que estava batalhando com a mesma editora que editou o livro do Wally, fez reuniões, onde eles falaram que não seria possível publicar, porque “não se tem grana para

bancar este sonho de vocês e não vai ter retorno” e como era uma editora já meio do sistema, já queria saber de retorno, de lucro (Rost e Barros, 2020).

Navilouca representava para Torquato um projeto gráfico/poético significativo, onde ele trabalhou intensamente, e mesmo publicado quase dois anos após o suicídio, sob a égide de Waly Sailormoon, o projeto estava basicamente pronto. Sua pretensão era finalizar o projeto da *Navilouca* e o filme (outra grande ambição) e “cair fora daqui”. Em 1972, escreve para Oiticica

Queria ver se depois da *Navilouca* e com, pelo menos, esse filme pronto eu conseguiria chegar a Nova York aí por volta de agosto, fim de agosto. Estou dando tudo pra ver se tudo isso dá certo. Tenho me virado pra caralho esse tempo todo, é possível que agora essas coisas se ajustem (Neto, 2004, p. 282)

Torquato menciona em duas cartas, ambas direcionadas ao Hélio Oiticica, uma de 10 de maio e outra de 07 de junho de 1972, o quanto estava se esforçando por este projeto: “principalmente a *Navilouca*; que está me dando um trabalho dos diabos e ainda não esta nem na gráfica. Parece que Haroldo conversou com você sobre isso, não?” Nas cartas, a fixação pela *Navilouca* é evidente. Torquato sempre afirma que a *Navilouca* estaria pronta a tempo. Sua primeira perspectiva era abril de 1972. Depois ele postergaria, inclusive provocando os leitores no artigo “Enquanto não zarpe a *Navilouca*”, publicado na *Geléia Geral*. Ele realmente acreditava que a *Navilouca* estaria pronta ainda em meados de agosto, naquele mesmo ano

Deixei a *Navilouca* andando, agora entregue a Waly e Luciano + Óscar: estou esperando notícias deles e acho que, se tudo correr como deixei encaminhado, a revista estará pronta para ser distribuída por aí pelo início de julho. Mas acho que somente em agosto ela sai mesmo, porque julho tem férias e a dispersão é total. Não seria um bom momento” (Neto, 2004, p. 283).

Infelizmente a *Navilouca* não pode ser impressa em 1972, porque André Midani teria se acidentado numa moto, e este fato jogaria o projeto imediatamente na gaveta, até Waly resgatá-la. Quem comenta o caso é Ivan Cardoso

Como o Torquato convenceu o Lúcio Abreu, dono da Gernasa, a editar a *Navilouca* é que eu não sei. São coisas misteriosas. Depois o projeto da revista ficou encalhado por um longo período. O Lúcio, que era amigo do Torquato dos tempos do Partidão, foi atropelado e isso degringolou o negócio. O projeto da revista só foi retomado após a morte do Torquato e a *Navilouca* foi lançada em julho de 1974 – com recursos da Polygram, conseguidos graças à influência de Caetano Veloso (Cardoso, 2008, p. 140).

A utilização de elementos gráficos, misturando o LUXO e o LIXO, o papel, o tamanho, as cores, é considerado um projeto ousado inclusive para os padrões de hoje. Em *Navilouca*, o tema da marginalidade é central, seja pelas imagens agressivas, onde poetas são vistos como marginais, transvertidos, com tarjas nos olhos, até mesmo nus, seja por menções à violência e outras subversões (i)morais. É possível iniciar a análise desde a capa, onde se aponta uma relação entre o corpo e a ditadura. As fotos dos tripulantes se apresentam num jogo de planos encaixados, cujo resultado é espetacular. Numa das cartas que envia a Oiticica, ele pede a foto da capa: “Precisamos que você envie, com igual urgência, um slide seu, foto sua, carinha de boneco para a capa, que vai ser uma espécie de mosaico com fotos de nós todos, fotos bem loucas, você imagina e sabe como é” Torquato planejava que a revista tivesse a capa e a contracapa “coloridíssimas: na capa essas fotos de nós todos (menos os paulistas, convidados especiais) e na contracapa aquele prato sangrando do início do Nosferato. Essa revista vai ficar a coisa mais bonita, mais violenta e mais incrível que você possa imaginar. Deixe com a gente” (Neto, 2004).

Na capa da *Navilouca* nos deparamos com 17 “imagens bem loucas” dos artistas que compõem a publicação, funcionando como um cartão de apresentação. Esta disposição em forma de rede, indicando de acordo com Rosalind Krauss, a vontade de silêncio da arte moderna e sua hostilidade a respeito dos discursos. Mario Cámara anota que “a presença da retícula na capa da *Navilouca* declara, a princípio, a vontade antimimética e antirreal” (Cámara, 2014), vontade esta já bastante apropriada pela arte moderna e cultivada pelos concretistas. Na capa, as imagens estão dispostas em espiral, iniciado pela única mulher do grupo, Lygia Clark, em seguida Jorge Salomão, e assim sucessivamente até chegar ao núcleo, onde se lê a inscrição fundamental: primeira edição única. Neste contexto, o vermelho introduz um elemento “orgânico,” significante na *Navilouca*, funcionando como fundo, fortalecendo o significado do título. O vermelho tinge também as faces de Torquato e Waly e metade do fundo da imagem de Augusto e Haroldo de Campos. É vermelho o cabelo da mulher no

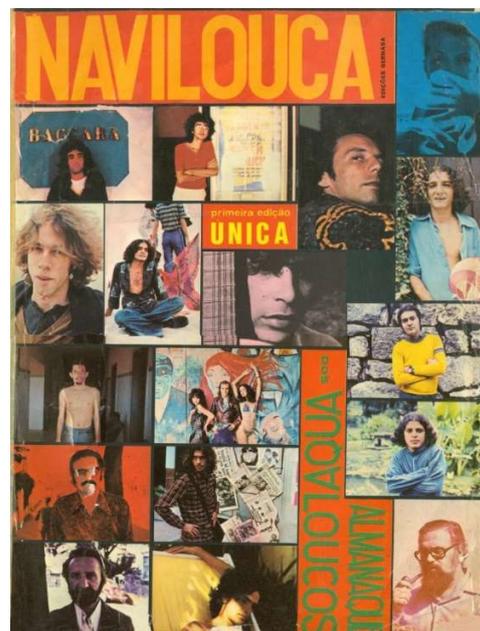


Figura 2

Capa da *Navilouca*.

Fonte: Acervo de Torquato Neto, 22/11/2019.

desenho da parede atrás de Ivan Cardoso. A cor do barril de Waly. E a cor da camisa de Duda Machado. Tons de vermelho predominam na capa. Semióticamente, Cámara considera ser possível interpretar o vermelho como um elemento que remete ao sangue, orgânico, vivo. Essa pulsão seria capaz de dar conta de todas as articulações estabelecidas, desde as vanguardas.

Uma observação pertinente é o fato de Torquato deixar claro que estariam todos na capa da *Navilouca*, menos os paulistas, convidados especiais. O curioso é que, na versão final, lá estão os concretistas na capa. O que levanta uma questão: A capa teria sido modificada após o suicídio de Torquato, ou o próprio teria mudado de opinião, e colocado as fotos dos concretistas lá? Isso me faz lembrar uma troca de email que tive com Antônio Risério, em 2017, onde ele comenta comigo que

Recentemente, dividi uma mesa com Augusto de Campos num evento em São Paulo. Falávamos sobre as revistas da década de 1970. E, lá pelas tantas, Augusto fez uma observação que me surpreendeu, embora eu já desconfiasse vagamente do lance. Ele disse q a *Navilouca* de Torquato não era a *Navilouca* de Waly. Q o projeto de Torquato tinha maior rigor e q Waly tinha diluído a *Navilouca* com suas "concessões". Bem, não conheci o projeto original de Torquato. Mas, depois que Augusto abriu o jogo, não tenho dificuldade em identificar as concessões de Waly, q são a cara dele. Waly posava de radical, mas na verdade era complacente - com coisas, pessoas e conveniências. Torquato, não. Penso que esta informação do Augusto deve ser mais disseminada para q tenhamos uma visão sempre precisa de Torquato. (Risério, 2017).

Não tenho elementos para afirmar até que ponto a *Navilouca* que temos em mãos é o projeto que Torquato deixou, ou quais seriam essas concessões apontadas por Augusto de Campos. O fato é que Waly, pelo visto, era avesso a certas discussões: Torquato chega a reclamar desta característica para Oiticica “Waly mesmo, conversando comigo da ultima vez que falamos no assunto, disse que não queria se envolver com o pau porque não fazia nem estava diretamente ligado ao problema do cinema. Aí eu não falo mais” (Neto, 2005, p. 287).

A disposição em espiral das fotos na capa indica que o posicionamento das imagens é uma montagem, colagem reticular, numa explosão policromática em tons rubros. As fotografias de Óscar e Luciano estão alinhadas, como se fossem apenas uma peça, dividida ao meio. Lemos duas informações sobre a revista: 1) primeira edição ÚNICA; 2) ALMANAQUE DOS AQUALOUÇOS. As letras “AQUA” estão espelhadas, de ponta-cabeça, sugerindo uma inversão de normas e conceitos. Insinua também que a loucura tem uma forma peculiar de enxergar o mundo, que não é necessariamente ‘errado’, mas espelho da realidade. Ambos, capa e contracapa, mostram alusões a cortes ensanguentados.

Já na contracapa, a gilete ocupa o papel protagonista, por concentrar possibilidades significantes da vida criminal. Vemos um fotograma de Ivan Cardoso, extraído de *Nosferato no Brasil* (1971). O primeiro plano é ocupado por um círculo negro, cuja circunferência é branca. Câmara afirma que “trata-se de uma peça que poderia ter sido feita por Lygia Clark.” (Câmara, 2014). De fato, o círculo de Ivan Cardoso é semelhante aos da série *Ovos* (1958), da fase concreta da artista.

Assim como a capa, este círculo Lygiano está atravessado por algo incomum: um corte provocado por uma lâmina de barbear, cujo centro verte “sangue”. Novamente o sangue é posto como elemento ambíguo, capaz de se prestar tanto ao embelezamento quanto à agressão. É Ivan Cardoso quem comenta o processo



Figura 3

Contracapa da *Navilouca*.

Fonte: Acervo de Torquato Neto em Teresina, 22/11/2019.

Além das 54 fotos minhas que ilustram praticamente toda *Navilouca*, o Torquato ainda incluiu, na contracapa da revista, a reprodução de um trabalho de artes plásticas que eu fazia. Na época, eu enchia uns pratos com tinta óleo vermelha e esperava secar. Quando a tinta secava, formava uma espécie de nata na superfície. Eu pintava o prato todo de preto e, depois, passava uma gilete pra deixar a tinta escorrer. Era uma coisa que remetia, de certa maneira, ao filme do Buñuel. Apesar de ser uma coisa ligada às artes plásticas, o prato que aparece na contracapa da *Navilouca* foi feito especialmente para a abertura de *Nosferato no Brasil*. O Hélio achou aquilo o máximo. Foi uma coisa que também foi respaldada pelos poetas concretos (Cardoso, 2008, p. 141).

O círculo e o corte aludem ao filme “*Un Chien Andalou*” (1929)”, de Buñuel.

Numa das cenas, a navalha corta transversalmente o globo ocular da protagonista. Através

destas premissas, a capa e a contracapa da *Navilouca* são interpretadas por Câmara como uma experiência com

uma imagem anacrônica que contém numerosas camadas de tempo, desde o surrealismo francês de Buñuel passando pelo concretismo plástico brasileiro até seu presente de fotograma de filme inserido na estética marginal que cultivavam, entre outros, cineastas como Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. (...) O talho não está destituindo a supremacia do olho, senão transgredindo uma forma (Câmara, 2014, p. 142).

A transgressão da forma, tão cara à contracultura, é ponto-chave para adentrar a *Navilouca*. Torquato estava fazendo diversas coisas ao mesmo tempo naquele ano de 1972, como o filme *O Terror da Vermelha* e a intervenção *Tristeresina*, mas temos a forte impressão da *Navilouca* ser o projeto principal

Navilouca, acredite, será qualquer coisa de definitivamente novo, forte e rigoroso. Como te falei na outra carta: um escândalo, dadas as condições existentes. E tem dado muito trabalho, como é natural, por isso mesmo está demorando tanto. Mas vai sair, saia quando sair, você não calcula como tramar essa revista (com Waly) tem me deixado aceso: quando ela pintar você vai compreender direitinho por quê (Neto, 2004, p. 283).

Podemos identificar na revista cinco áreas principais de criação: a literatura, o design gráfico, as artes plásticas, a fotomontagem e o cinema. Na literatura, temos a poesia dos concretos abrindo e fechando os trabalhos, além da presença da escrita alternativa experimental, com poetas como Stephen Berg, Duda Machado, Luiz Otávio Pimentel e os irmãos Waly e Jorge Salomão, além do próprio Torquato. O design gráfico da *Navilouca* é impecável, sendo sempre ressaltado por todos como algo além das diretrizes da época. Certamente contou com pinceladas de Rogério Duarte. Nas artes visuais, observamos os trabalhos dos artistas oriundos do movimento neoconcreto carioca, Lygia Clark e Hélio Oiticica. A primeira, com sua proposta *da supressão do objeto*, e o segundo com *experimentar o experimental*, indicando que é o “comportamento-contexto, que deglute e dissolve a conivência”, e apontando para uma arte da quebra da separação entre obra e observador, uma arte de ambientes e situações. A Fotomontagem é a própria incorporação da *Navilouca*, mergulhada do início ao fim. E o Cinema é representado por artigos como *NOSFERATO*, de Hélio Oiticica, acerca do curta em super-8 de Ivan Cardoso, com Torquato Neto no papel de vampiro. Cenas de filmes são reproduzidas, algumas sem legenda,

homenageando o cinema da *Belair*, Zé do Caixão, Ivan Cardoso e as velhas chanchadas, com Zé Trindade e Wilson Grey. *Navilouca* é resultado da articulação entre o rigor técnico e a loucura desgarrada assumida pela contracultura. Ivan Cardoso recorda

A *Navilouca* foi feita sem a menor preocupação com custo. Cada um fazia a sua matéria do tamanho que queria. Na *Navilouca*, as coisas eram feitas, ao mesmo tempo, com muito e nenhum critério. (...) todo mundo trabalhava de graça mesmo. As pessoas se sentiam participantes daquele movimento e colaboravam para que aquilo desse certo (Cardoso, 2008, p. 142).

As informações ficam relativamente embaçadas com relação à data de lançamento da *Navilouca*. Amplamente se é divulgado que ela teria sido lançada em 1974, uns dizem em junho, como Ivan Cardoso, Já Omar Khouri (Khouri, 2003) afirma, através de depoimento de Waly Salomão, que foi em dezembro de 1974, oferecida como brinde de natal aos clientes da gravadora Polygram. Porém, ao procurarmos nos jornais da época, as matérias que lemos acerca do lançamento da revista, escritas por vários jornais, como *O Globo* e *O Dia* indicam outra data. Arnaldo Jabor era um dos mais entusiastas da *Navilouca*, na coluna *Opinião*, que escrevia no *Jornal do Brasil*; ele anuncia o lançamento apenas em junho de 1975, inclusive com show de Caetano Veloso e Gal Costa.

Independente da data precisa de seu lançamento, o resultado é “Um trabalho de invenção que contempla um campo intersemiótico, realizando o encontro entre diferentes códigos como o cinema, a poesia e as artes plásticas.” (Andrade, 2002, p. 168).

Da Tropicália à Marginalia

Revistas como a *Flor do Mal* e a *Navilouca* proporcionaram aos leitores da época uma vivência contracultural, através de experiências visuais, literárias e estéticas. Neste sentido, configuram um espaço chamado por Foucault de “heterotópico”, para denominar algo sobreposto à utopia: são espaços ou objetos que, através da materialidade, proporcionam outras ordens de experiências, ou como diz Foucault em *As palavras e as coisas* (Foucault, 2007), outros lugares, uma espécie de alegoria realizada, na qual os espaços de determinada cultura podem ser encontrados. A *Navilouca* e a *Flor do Mal* cumprem tal papel, pois num momento de repressão, conseguem fazer vislumbrar toda uma experiência humana diferenciada. Como Foucault indica, o leitor destas revistas depara-se com um espelho da

própria realidade, porém invertida. A produção das experiências de loucura na contracultura marginal extraídas nas publicações é considerada além da estética, no sentido alegórico. O caráter alegórico e transgressor das revistas da “cultura subterrânea”, como prefere Hélio Oiticica, é reforçado quando anuncia simultaneamente o que se vê e o que precisa ser decifrado. Não por acaso, a reflexão levantada por Foucault nesta mesma época situa a cultura (literatura) como espaços de experiências radicais em busca do limite da linguagem.

Walter Benjamin percebe a arte como ruptura, apontando a alegoria como recurso para a crítica e compreensão da obra de arte na modernidade, cabendo ao pesquisador desvendar os significados implícitos em forma de alegoria na obra. Nos escritos, Benjamin revela a vontade de decifrar o sentido da cultura como guardião das mais valorosas utopias históricas. Ao discutir o esgotamento dos modelos literários, Benjamin critica as técnicas prontas de reprodução da obra de arte e as formas impostas pela modernidade. Em “*As afinidades eletivas de Goethe*”, Benjamin fala pela primeira vez sobre a “estética da ruptura” (Benjamin, 2009). Este ensaio, publicado em 1922, já aponta a faísca da transformação que ultrapassa o momento histórico: a noção de ruptura. Celso Favaretto relembra como

Tal sensibilidade havia operado no Tropicalismo, em que as forças do êxtase, do sonho, da beleza, do efêmero, da paz, da moda tinham servido, como na interpretação do surrealismo feita por Walter Benjamin, para alimentar o desejo de ruptura, de uma revolução profana, contra o que impedia o movimento de liberação na vida, na cultura e na política (Favaretto, 2019, p. 41).

Para Benjamin, a arte e a crítica têm o papel de violência: a violência do corte, da ruptura combustiva: a verdade seria alcançada nestes momentos. Benjamin analisou o fenômeno do declínio da experiência autêntica, apontando os efeitos da escrita, da imprensa e da indústria cultural. Décio Pignatari lembra que

Segundo Walter Benjamin, com as novas possibilidades de reprodução técnica, a obra de arte perde a sua “aura” quase religiosa de produto “autêntico” e “único” responsável pelo verdadeiro ritual que constitui a apreciação artística. A partir daí, tem início a reversão do sistema de consumo da obra de arte: não é mais o espectador que vai ao objeto, mas o objeto que vai ao apreciador (Pignatari, 1998, p. 71).

O resultado deste processo de instauração da modernidade foi a entronização de uma percepção fragmentária, contracultural e descontínua. As pesquisas indicam esta cultura subterrânea apropriando-se das imagens da loucura e do consumo das drogas numa versão

radical da crítica ao consumismo exacerbado, furtando-se de “servir ao sistema”, e rompendo com as normas estabelecidas. Como aponta Carlos Alberto Messeder Pereira,

Corriam os anos 60 e um novo estilo de mobilização e contestação social, bastante diferente da prática política de esquerda tradicional, firmava-se cada vez com mais força, pegando a crítica e o próprio sistema de surpresa, transformando a juventude enquanto grupo, num foco de contestação radical (Pereira, 1986, p. 5).

Pereira aponta que o surgimento nas mídias deste termo novo, contracultura, encontraria na juventude (uma força libertária) a voz para colocar em xeque alguns valores centrais da nossa ocidentalidade, sobretudo a racionalidade. O termo surge na imprensa norte-americana, ainda na década de 1960, para tentar nomear a série de experiências / manifestações culturais florescendo em vários países. Assim como a contracultura, o lugar social da loucura é certamente situado à margem da sociedade, daí a apropriação desta na cultura alternativa. No Brasil, é possível delimitar temporalmente a contracultura, demarcada entre o Movimento *Tropicália*, em 1967, até a Cultura Marginal, que respira até a primeira metade da década de 1970. Momento onde direitos civis eram ignorados, com o recrudescimento da ditadura militar acentuado pela promulgação do AI5. Através da leitura das publicações deste período, em especial a *Flor do Mal* e a *Navilouca*, que surgiram no ápice deste furacão, fica evidente quão firme era o propósito de experimentação, desviando de tudo que soava como oficial.

Para Fred Coelho, esta cultura alternativa deve ser observada como “uma movimentação cultural ampla e influente, em diversos níveis, e não apenas como extensão de outros eventos ocorridos” (Coelho, 2010, p. 19). A contracultura continua ocupando um espaço delimitado, predefinido, na nossa história, e trabalhos acerca da *Flor do Mal* ainda são raros, e da *Navilouca*, repetitivos. Mas, embora a produção intelectual acerca da cultura alternativa protagonista da *Flor do Mal* e da *Navilouca* ainda continue tímida, na última década vemos um volume crescente de artigos e ensaios isolados, sobre áreas específicas ou protagonistas de nossa cultura subterrânea. Porém, ainda são raros os trabalhos que ousam “dar conta da cultura marginal enquanto um fenômeno amplo, uma movimentação coletiva.” (Ibidem, p. 18). O objetivo destas escassas linhas é provocar novos leitores, ávidos por uma re-invenção de nossa contracultura, que ainda pulsa subterrânea.

REFERÊNCIAS

ACERVO DE TORQUATO NETO. *PLUG Propaganda* – Teresina, PI.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. Supervisão e notas de Marcus Vinicius Mazzari. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Coedição: Duas Cidades - Editora 34, 2009.

BARROS, Patrícia Marcondes de. **Provocações brasileiras: a imprensa contracultural made in Brazil: coluna Underground (1969-1971), Flor do mal (1971) & a Rolling Stone brasileira (1972-1973)**. 2007. 243 f. Tese (doutorado) UNESP de Assis, 2007.

_____. A imprensa underground nos anos de chumbo: O desabrochar da *Flor do Mal*. **Revista Memória Viva**. Fevereiro de 2008.

CÂMARA, Mário. **Corpos pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)**. Tradução de Luciana di Leone. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso, minha culpa e meu pecado**, cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970; RJ: Civilização Brasileira; 2010.

COHN, Sérgio (Org.) **Revistas de invenção: 100 revistas de cultura do modernismo à atualidade**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

FAVARETTO, C. **Contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo, N-1 edições, 2019.

Flor do Mal Revisitada. Entrevista dada a Sérgio Cohn por Luiz Carlos Maciel. Blog *IMS*. Publicado em 12/12/2017. Acesso: <https://blogdoims.com.br/flor-do-mal-revisitada/>

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 9ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GASPARI, Hélio; Hollanda, Heloísa; Ventura, Zuenir. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HOLLANDA. Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e desbunde. 1960/1970**. 2ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1981.

KHOURI, Omar. **Revistas na era pós-verso**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Edusp, 2003.

MACIEL, Luiz Carlos. **Flor do Mal revisitada**. (entrevista concedida a) Sergio Cohn. Blog do IMS. 12.12.2017. Disponível em <<https://blogdoims.com.br/flor-do-mal-revisitada/>>. Acesso em: 15/08/2020.

NAVILOUCA. Ed. única. Rio de Janeiro: Gernasa e Artes gráficas, s/d.

NETO, Torquato. **Os últimos dias de paupéria**. 2ª ed. São Paulo: M Limonade, 1982.

_____. **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto. Org. Paulo Roberto Pires. Volume I e II. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. Página | 66

PEREIRA, C. A. M.; **O que é contracultura**. 4ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1986.
Revestrés. Teresina, nº 14, jun. 2011.

PIGNATARI, D. **Informação, Linguagem, Comunicação**. São Paulo: Editora: *cultrix*, 1998.

ROST, Isis. **O Risco do Berro** – Torquato, neto morte e loucura. São Luís: Ed. da autora, 2017.

ROST, Isis; BARROS, Patrícia Marcondes de. (Orgs.). **Transas da contracultura brasileira**. São Luís: Passagens, 2020.

Rogério Duarte, o TropiKaoslista, (2018), documentário dirigido por José Walter Lima. Brasil: O2 Play.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

EXPERIMENTALISM IN THE ALTERNATIVE PRESS: *FLOR DO MAL AND NAVILOUCA*

Abstract

Página | 67

The “alternative press” present in the 1970s, during military dictatorship. These offer a fruitful field for research, constituting an important key for understanding the literary production of this scenario. We focus on two emblematic publications in the scenario of counterculture: *Flor do Mal*, organized by Luiz Carlos Maciel and Rogério Duarte, to the newspaper *O Pasquim*, whose genesis was the Underground column; and *Navilouca*, organized by Torquato Neto and Waly Salomão, presenting a panel of the main artistic and literary aspects in the scenario of experimentation. Both exerted a great aesthetic influence on the alternative magazines that appeared throughout the decade. In the five publications *Flor do Mal*, the form of the editions is peculiar, with essays and handwritten calls and texts covering themes from the counterculture universe. Characteristic inherited by *Navilouca*: evading established forms, it acts as a multiple space, where the main artistic aspects of the time are connected. It is about perceiving the scope and the historical, political and cultural dimension of alternative literature during the post AI-5 dictatorial process. We reflected the configuration of Brazilian (counter) culture in the transition from Tropicalism to Marginal Culture, with axis in the publications of Brazilian counterculture. The research is based on Hollanda (1981), Neto (2005) and Favaretto (2019).

Keywords

Alternative Press. *Navilouca*. *Flor do Mal*.

Recebido em: 22/08/2020

Aceito em: 11/02/2021

A arte de resistir nos ensaios de

Ernesto Sabato

Margarete Hülsendeger⁸

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Resumo

O ensaio ocupa um lugar de destaque como ligação e articulação entre o campo literário e o campo intelectual. O gênero, ao longo do tempo, tem dado mostras de uma crescente vitalidade e importância, em especial na América hispânica, onde tem passado por uma série de transformações que estão em sintonia com as novas demandas temáticas e formais. Nesse sentido, o ensaio tornou-se um projeto do qual participaram e participam grandes escritores e intelectuais, entre eles o argentino Ernesto Sabato. Seus ensaios, além de tratarem sobre questões relacionadas à literatura, apresentam temas de ordem social e política nos quais o autor coloca o leitor diante do desafio de repensar a condição humana na contemporaneidade. Embora o conceito de modernidade não apareça explicitamente em sua obra, ela está repleta de sensações, imagens e sentimentos que nos fazem refletir sobre o momento que vivemos e o estilo de vida que escolhemos. Neste artigo, analisaram-se alguns aspectos do pensamento de Ernesto Sabato presentes em diferentes ensaios, dando-se especial atenção àqueles nos quais o autor expressa sua preocupação com as mudanças operadas no cotidiano, nos valores e na sensibilidade dos indivíduos e dos povos nas últimas décadas.

Palavras-chave

Ernesto Sabato. Ensaio. Humanismo. Literatura. Ciência.

⁷ Este texto é um recorte da tese de doutorado (HÜLSENDEGER, 2020) em Teoria da Literatura cujo objetivo geral foi investigar como a aversão ao espírito científico, manifestada por Ernesto Sabato em seus ensaios, transparece em sua obra ficcional. O trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 [*This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 00*].

⁸ Mestra em Educação em Ciências e Matemática/PUCRS; Mestra em Teoria da Literatura/PUCRS; Doutora em Teoria da Literatura/PUCRS

“Não se faz arte (nem se sente) com a cabeça, mas com o corpo inteiro, com os sentimentos, os temores, as angústias e até os suores”.

(Ernesto Sabato)

Introdução

A escrita ensaística tem um compromisso que está além da simples organização textual, pois está ligada às condições concretas de sua produção discursiva e, portanto, a um horizonte de sentido inserido na relação do texto com o mundo. Por conta disso, o ensaísta tem responsabilidade não só sobre o que está escrevendo, mas também com a representação social no processo de simbolização cultural. Nesse sentido, o ensaio “não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório” (ADORNO, 2003, p. 27). Desse modo, o ensaio, em especial na América hispânica, tornou-se um projeto no qual colaboraram, e ainda colaboram, grandes escritores e intelectuais – Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia, Mario Vargas Llosa, entre outros – que, “desde empresas culturais de marcas tão diferentes como *Cuadernos Americanos* do México ou o *Sur* na Argentina, coincidiram em uma tarefa de terra firme” (WEINBERG, 2007, p. 16, tradução nossa)⁹.

Quando Liliana Weinberg utiliza a expressão “ensaio de terra firme”, ela está se referindo ao momento no qual, após passar por uma série de transformações, o ensaio atingiu um equilíbrio que ajudou a consolidar o gênero na América Latina. Weinberg situa esse momento chave na primeira metade do século XX, principalmente nos anos 1940, enquanto outros teóricos veem esse século como “o século do ensaio”, pois ao longo dele manifestou-se, com mais clareza, o caráter indeterminado do gênero capaz de “sintetizar nos vários escritos em que se materializam as múltiplas manifestações textuais das quais procede e por meio dos quais se desenvolveu” (GIL-ALBARELLOS, 1998, p. 87, tradução nossa)¹⁰. De qualquer maneira, independente de datas ou períodos, o fato é que as mudanças observadas na escrita ensaística guardam uma relação direta com as alterações observadas no próprio

⁹ “[...] desde empresas culturales de tan diverso signo como *Cuadernos Americanos* en México o *Sur* en Argentina, coincidían de todos modos en un quehacer de ‘tierra firme’”.

¹⁰ “[...] sintetizar en los diversos escritos en los que se materializa las múltiples manifestaciones textuales de las que procede y por las que se ha desarrollado”.

campo literário, desde o aparecimento de novos problemas sobre os limites e fronteiras entre os gêneros até as diferentes formas de enunciação.

É nesse contexto que é possível situar o escritor argentino Ernesto Sabato (1911-2011)¹¹. Seu primeiro livro de ensaios, *Uno y el universo*, foi publicado em 1945 e nele já encontramos muitas das ideias que irão acompanhar o autor ao longo dos anos: forte presença de uma subjetividade, de um “eu”, que expressa de maneira simples seus pensamentos, opiniões e leituras sobre os mais variados assuntos, a forma aforística, o uso do sarcasmo e da ironia, humor e tom polêmico. Além disso, há uma esquematização dos argumentos e uma tendência a reiterar seus pontos de vista, como se com isso pudesse convencer o leitor a adotar suas ideias. Como resultado, até mesmo textos que mais se parecem com aforismos têm uma função, pois além de comunicarem uma ideia, apresentam uma unidade literária, artística, que independe do número de parágrafos ou páginas.

O ensaio sabatiano, no entanto, não se restringe apenas a discutir questões literárias ou estéticas, nele também encontraremos temas de ordem social e política nos quais o autor apresenta, de maneira reiterada, sua preocupação com o que ele chamou de “homem com h minúsculo”, ou seja, o homem comum que vive e morre, muitas vezes, imerso em um isolamento existencial. Ademais, sua obra coloca o leitor diante do desafio de repensar a condição humana na contemporaneidade, resumida na grande questão: que homem foi construído pela modernidade e que modernidade esse mesmo homem construiu? Mesmo que o conceito de modernidade não se apresente de forma explícita na sua obra, ela está carregada de impressões, ideias e vivências que nos fazem pensar sobre o momento que vivemos e o tipo de vida que escolhemos.

De acordo com Sabato, os problemas do homem nascem da sua natureza gregária, já que “vive em sociedade, vive em sistemas, em um sistema de convivência, em meio a situações familiares, de classe social, de castas, de desejos de riqueza ou de poder” (LORENZ, 1973, 63). Assim, ancorado em uma tradição humanista e no estudo crítico da história, os textos sabatianos podem ser vistos como uma defesa contra a barbárie que ameaça o homem. Por essa razão, Sabato tornou-se um “ferrenho crítico das teorias abstratas que

¹¹ Optou-se por utilizar a grafia de Sabato, sem acento, tendo como base as informações presentes na biografia escrita por Julia Constenla que explica tratar-se de um nome originário da Itália, mais especificamente da Calábria (CONSTENLA, 2011). Como muitas obras (brasileiras e argentinas) apresentam o nome do autor com acento, nesses casos, escolheu-se respeitar as informações da ficha catalográfica.

colocam o homem em segundo plano, enfocando-o apenas como figurante, quase sem importância” (ROCHA, FONSECA, 2010, p. 72). A partir dessa perspectiva, neste artigo examinaram-se alguns pontos do ideário de Ernesto Sabato, presentes em diferentes ensaios, dando-se especial atenção àqueles nos quais o autor expressa sua preocupação com as mudanças operadas no cotidiano, nos valores e na sensibilidade dos indivíduos e dos povos ao longo das últimas décadas.

O humanismo de Sabato

Quando Ernesto Sabato recebeu o título de *Honoris Causa* pela Universidade Carlos III, em Madrid, no ano de 2002, o responsável pelo discurso de homenagem foi o escritor português José Saramago (1922-2010). Nessa ocasião, ele deixou clara a sua admiração pela obra ensaística do escritor argentino, pois, segundo ele, Sabato e Montaigne, apesar da distância do tempo, da cultura e do lugar, apresentavam muitos pontos em comum e, mesmo quando as diferenças eram consideradas, havia algo que os aproximava. Saramago percebia que enquanto “Montaigne tem uma espécie de ceticismo sereno - pois Montaigne é cético - Sabato também é cético, pessimista, mas não tem serenidade” (SARAMAGO In SABATO, 2004, p. 231, tradução nossa)¹². Essa falta de serenidade, porém, não era impedimento para admirar a sua lucidez, clareza e pertinência impecável.

Nesse mesmo discurso, Saramago afirma que, apesar de Sabato não se ver como o tipo de escritor que deseja ser escutado, as pessoas o escutam e o compreendem, e o resultado é que a sua obra se tornou modelo de um trabalho silencioso, estimulante e fiel ao que as pessoas pensam. Para Saramago, era como se o pensamento de Sabato estivesse “dentro de uma colmeia, onde é feito, de todas as amarguras do mundo, o mel da compreensão, da reaproximação: o sentido de humanidade e do humanismo” (SARAMAGO In SABATO, 2004, p. 232-233, tradução nossa)¹³. O escritor português encerra esse discurso lembrando que Sabato, ao falar do povo argentino, fala de uma Argentina onde “as pessoas são as

¹² “*Montaigne tiene un tipo sereno de escepticismo – pues Montaigne es escéptico –, Sabato es también escéptico, pesimista, pero no tiene serenidad*”.

¹³ “[...] *dentro de una colmena, donde se hace, de toda la amargura del mundo, la miel de la comprensión, del acercamiento: el sentido de la humanidad y del humanismo*”.

gerações sucessivas de um povo com o qual Sabato está profundamente comprometido” (SARAMAGO In SABATO, 2004, p. 236, tradução nossa)¹⁴.

Saramago, em sua fala, conseguiu destacar alguns dos pontos mais marcantes da ensaística sabatiana: veemência na exposição de suas ideias, clareza de argumentos, coerência nas posturas adotadas. Assim, quando Sabato se propunha a discutir um tema, ele raramente usava de meias medidas. Ao contrário. Ele se aprofundava, expondo-se a duras críticas e, muitas vezes, à fúria de teóricos das mais variadas vertentes, de escritores e de cientistas¹⁵. Desse modo, seus ensaios ficaram conhecidos por tratar de questões que, além de gerarem controvérsia, costumavam abordar temas considerados universais. Como explica Castiglioni, em sua obra ensaística Sabato expõe

sua poética, entendendo pela poética, além das técnicas que utiliza em seus romances, suas bases ideológicas, ou seja, suas ideias e sua visão de mundo. Neles o autor reflete sobre o universo, a crise da civilização, sobre a vida, o homem, a literatura. De maneira muito especial, estuda a política e a cultura argentinas, estendendo-se aos hispano-americanos (CASTIGLIONI, 1995, p. 37, tradução nossa)¹⁶.

Sabato via-se como um franco-atirador solitário cujo principal objetivo era combater a dependência da sociedade moderna em relação aos avanços trazidos pela ciência e, conseqüentemente, pela tecnologia. De acordo com ele, nesse processo acabava-se esquecendo o “homem concreto” (h) e suas necessidades, prestando-se mais atenção a uma imagem abstrata da humanidade. Esse afastamento do concreto levaria a um sentimento de não pertencimento que, se por um lado nos faz sentir cidadãos do mundo, por outro nos obriga a pagar o preço de não estarmos totalmente em casa em nenhuma parte do mundo. Ademais, Sabato acreditava que estávamos diante de uma horrível dicotomia porque, ao construir um universo de símbolos matemáticos, o homem de carne e osso estava, lentamente, convertendo-se em um “homem-coisa até a humilde impotência do herói kafkiano” (SABATO, 2011, p. 143, tradução nossa)¹⁷.

¹⁴ “[...] *el pueblo son las sucesivas generaciones de un pueblo con el que Sabato está profundamente comprometido*”.

¹⁵ É interessante observar que Sabato, antes de se dedicar à literatura, era doutor em física, tendo ensinado Mecânica Quântica e Teoria da Relatividade na Universidade de La Plata, na Argentina.

¹⁶ “[...] *su poética, entendiendo por poética, además de las técnicas que emplea en sus novelas, sus bases ideológicas, o sea, sus ideas y su visión del mundo. En ellos el autor reflexiona sobre el universo, la crisis de la civilización, sobre la vida, el hombre, la literatura. De manera muy especial, estudia la política y la cultura argentina, extendiéndose a lo hispanoamericano*”.

¹⁷ “[...] *hombre-cosa, hasta la humilde impotencia del héroe kafkiano*”.

Para vencer essa separação autoimposta, precisava-se compreender que o homem era, ao mesmo tempo, irracional, contraditório e plural, ou seja, ele jamais teria a “pureza de elementos isolados, tal como ocorre nas análises científicas, pois o homem não é redutível a categorizações, do modo como o são os minerais e os fósseis” (ROCHA, FONSECA, 2010, p. 78). Por isso, Sabato insistia na necessidade de se encontrar algum tipo de equilíbrio que permitisse integrar a lógica e a vida, o objeto com o sujeito, a essência com a existência, pois só assim o homem comum (h) seria capaz de unir espírito e matéria e, por conseguinte, sonhar com uma nova sociedade.

Essas ideias estão presentes nos textos sabatianos desde a publicação de *Uno y el universo*. Em 1945, Sabato já expressava sua suspeita e extrema preocupação com uma concepção cientificista que considerava o ser humano uma mera engrenagem em um mecanismo que ninguém consegue enxergar, mas que estava se tornando cada vez mais poderoso e selvagem. Desde essa época, o autor já anunciava as mudanças que ocorreriam no mundo moderno, mudanças que atravessavam todo o espectro da vida humana, provocando reconfigurações profundas, tanto no modo como nos relacionamos, quanto naquilo que caracteriza o nosso eu (GIDDENS, 2006).

Para Sabato, teria sido o aumento da abstração a causa do distanciamento da ciência dos problemas e das preocupações mais urgentes do homem moderno. É como se a ciência, durante a sua evolução, tivesse pouco a pouco apagado as suas origens, esquecendo “as questões do cotidiano que fizeram surgir a física, a medicina, a informática, para pretender que só existe a ciência universal” (FOUREZ, 1995, p. 166). Assim, na visão sabatiana, a racionalidade, aliada ao materialismo e ao individualismo, converteu-se em um “monstro de três cabeças” capaz de reduzir a “educação ao conhecimento da tecnologia e da informática, úteis para os negócios, mas carentes dos saberes e valores fundamentais” (ROCHA, FONSECA, 2010, p. 74).

Nesse processo, diz Sabato, cada vez mais “aquele homenzinho da rua fica insignificante, sua solidão é mais incerta, seu destino na grande civilização tecnológica é mais sombrio” (SÁBATO, 1963, p. 67, tradução nossa)¹⁸. Por isso, Sabato apresentava o racionalismo como um “adorador do abstrato”, pois ao separar a razão da emoção, passava a

¹⁸ “[...] *insignificante va siendo ese hombrechito de la calle, más incierta su soledad, más oscuro su destino en la gran civilización tecnológica*”.

apoiar a ideia de que só por meio da primeira é possível conhecer o mundo. Uma divisão que tornou os espaços de experimentação, os laboratórios, uma “invenção genial por meio do qual os cientistas controlam o ambiente para que as experiências se realizem segundo as condições previstas pelo paradigma: desse modo, os resultados serão sempre intransponíveis” (FOUREZ, 1995, p. 166). Com a veemência que lhe era característica, dizia para os adeptos do racionalismo permanecerem ajoelhados enquanto “seus anjos de extermínio chegam, em forma de aviões atômicos”, chamando de “divindade secular” a abstração que, apesar de anunciar seu “Amor à Humanidade”, na verdade, “está ligada ao mais desenfreado ódio ao homem com minúsculas (SABATO, 2011b, p. 94, tradução nossa)¹⁹.

O resultado desse movimento foi que se começou a acreditar que “tudo depende de raciocínios que podem ser os mesmos em qualquer lugar e se supõe que o discurso científico obedece a uma racionalidade independente de qualquer época” (FOUREZ, 1995, p. 166). Uma racionalidade que Sabato condenava, pois tudo se resumia a uma disputa entre os que defendiam o domínio da razão e os que advogavam em favor do conhecimento emocional. Um confronto que, em essência, seria uma luta entre o universo físico e o homem ou entre a matéria e o ser humano. No entanto, para Sabato, era absurdo pensar na existência de uma pura irracionalidade ou em uma pura racionalidade quando, na verdade, dentro do homem as duas coexistiam. Em sintonia com as ideias sabatianas, Gérard Fourez explica que se mudamos de opinião é porque em determinado momento “consideramos – de maneira razoável, mas não por pura razão – que uma tal interpretação apresenta inconvenientes *demais*, ou que uma outra é atraente *demais*. A cada vez, a palavra ‘*demais*’ indica um sentimento” (FOUREZ, 1995, p. 79, grifos do autor) ou um desejo que nada tem a ver com uma razão absoluta.

Dessa forma, a questão central do ideário sabatiano era o onipresente temor de a ciência e a máquina tornarem-se deuses aos quais os homens deveriam prestar, não só homenagens, mas absoluta obediência. De acordo com Sabato, a ordem instaurada pela ciência, combinada com o progresso da técnica, revelou que “longe de nos oferecer uma base segura, tornou-nos escravos de uma máquina implacável”, pois, “quando pensávamos que

¹⁹ “[...] *llegan sus ángeles de exterminio, en la forma de los aviones atómicos*”, chamando de “*divinidad laica*” a abstração que, apesar de anunciar seu “*Amor a la Humanidad*”, na verdade, “*viene unido al odio más desenfrenado por el hombre con minúscula*”.

hávamos conquistado o mundo, descobrimos que estávamos prestes a ser esmagados por ela” (SÁBATO, 1963, p. 179, tradução nossa)²⁰. Em consequência, os homens acabaram perdendo a noção do divino, do infinito e da renúncia e, ao deixarem de acreditar que são filhos de Deus, tornaram-se, com mais facilidade, as simples peças de uma imensa e misteriosa máquina.

Sabato preocupava-se tanto com o entorpecimento da alma e da sensibilidade porque, para ele, o caos do mundo moderno se refletia em nosso próprio interior, naquilo que nós somos, naquilo em que acreditamos. Assim, a crise pela qual passa a sociedade moderna não era, segundo o autor, uma crise associada a um sistema econômico específico, mas, ao colapso de toda uma concepção de mundo, baseada na idolatria desse novo fetiche chamado ciência. Daí sua necessidade de pregar contra a tendência à massificação e ao desejo desenfreado de divertir-se, muitas vezes, sinônimo de degradar-se. A origem dos temores de Sabato remete às discussões que surgiram no âmbito da ciência quando a primeira bomba atômica explodiu, no dia 6 de agosto de 1945, no Japão, na cidade de Hiroxima. Debates que estão longe de se esgotar, mesmo que já tenham se passado mais de 70 anos, e que chegam, muitas vezes, ao extremo de sugerir o retorno a uma sociedade agrária avessa a todo e qualquer artefato tecnológico. Uma posição radical em um mundo no qual ciência e técnica parecem estar completamente ligadas, em um “casamento” há muito tempo consumado.

No entanto, Sabato, apesar de seus inúmeros alertas, não era partidário de uma atitude tão drástica, principalmente porque reconhecia as vantagens trazidas pelo progresso da ciência e das novas tecnologias. Suas posições estavam centradas na necessidade de o homem não se tornar apenas mais uma parte nessa Grande Engrenagem, uma parte obscura, impotente e descartável. A batalha de Sabato contra a abstração, trazida pelo crescimento do conhecimento científico, esteve sempre focada na ideia de que a ciência deveria servir ao homem (h) e não o contrário. Quando ciência e máquina foram se afastando para o que ele chamava de “olimpico matemático”, o homem foi sendo gradualmente esquecido e substituído por “triângulos e aço, logaritmos e eletricidade, senoides e energia atômica” (SÁBATO, 1963, p. 68, tradução nossa)²¹. Logo, a ciência que Sabato teme e reprova é a ciência desumanizada, pois ela desprezou

²⁰ “[...] lejos de ofrecernos una base segura, nos convertía en esclavos de una implacable maquinaria”, pois, “cuando creímos haber conquistado el mundo, descubrimos que estábamos a punto de ser aplastados por él”.

²¹ “[...] triángulos y acero, logaritmos y electricidad, sinusoides y energía atómica”.

o homem concreto, aquele de carne e osso, que não vive em um universo matemático, mas em um canto do mundo com seus atributos, seu céu, seus ventos, suas canções, seus costumes; o canto onde ele nasceu, amou e sofreu, onde suas ilusões e destinos foram acumulados (SABATO, 2007, p. 118, tradução nossa)²².

E nessa visão, muitas vezes apocalíptica, Sabato atribuía à arte um papel fundamental. Para ele, a arte seria não só capaz de lutar contra os problemas do mundo como também seria a responsável por unir os homens. A escrita de romances, por exemplo, teria uma função quase redentora, pois faz parte, simultaneamente, do mundo da luz e do mundo da escuridão, transformando-se em uma espécie de síntese dessas duas realidades. Assim, o sentido transcendente da literatura seria mostrar a crise da nossa civilização e realizar a salvação do homem concreto, pois busca

inconscientemente uma nova terra de esperança, uma luz no meio da escuridão, uma terra sólida no meio do dilúvio gigante. Muito foi destruído. E quando a realidade é a destruição, o novelesco só pode ser a construção de alguma nova fé (SÁBATO, 1963, p. 180, tradução nossa)²³.

Caberia à literatura investigar a condição humana, uma investigação que deve ser feroz porque a ausência de ferocidade pode provocar dúvidas sobre o autêntico objetivo dessa investigação. Nesse sentido, o escritor seria uma mistura de psicólogo e pesquisador que utiliza as narrativas literárias para desvendar os mistérios que cercam o homem. Por isso, a insistência de Sabato na ideia de o romance precisar ser necessariamente metafísico, pois por trás dos problemas econômicos, sociais e políticos sempre vai-se encontrar a “angústia, o desejo de poder, a perplexidade e o medo diante da morte, a saudade do absoluto e da eternidade, a rebelião diante do absurdo da existência” (SÁBATO, 1963, p. 264, tradução nossa)²⁴.

A literatura sempre representou para Sabato uma forma de testemunho e de comunicação, na qual o escritor procurava ir além daquela linguagem que é usada no dia a dia. O autor argentino estava convicto de que em um mundo caótico e em permanente crise,

²² “[...] *el hombre concreto, el de carne y hueso, que no vive en un universo matemático sino en un rincón del mundo con sus atributos, su cielo, sus vientos, sus canciones, sus costumbres; el rincón en que ha nacido, amado y sufrido, en que se han amasado sus ilusiones y destinos*”.

²³ “[...] *inconscientemente una nueva tierra de esperanza, una luz en medio de las tinieblas, una tierra firme en medio de la gigante inundación. Se ha destruido demasiado. Y cuando lo real es la destrucción lo novelesco no puede ser sino la construcción de alguna nueva fe*”.

²⁴ “[...] *la angustia, el deseo de poder, la perplejidad y el temor ante la muerte, el anhelo de absoluto y de eternidad, la rebeldía ante el absurdo de la existencia*”.

não vamos encontrar melhor meio de expressão do que o romance, pois seus limites são tão imprecisos que nele cabem a meditação filosófica, a pesquisa documental, o aprofundamento do inconsciente, a expressão lírica e, ainda, o pensamento puro e a análise dos sentimentos, tornando-se o romance uma forma de conhecimento tão ou mais importante quanto a elaboração de qualquer teoria científica.

Ao contrário da ciência, as manifestações artísticas, entre elas a literatura, seriam, para Sabato, o caminho mais seguro para restaurar a alma dos fracassos e aflições, pois somente por meio delas os homens serão capazes de “cumprir a utopia a que estávamos destinados” (SABATO, 2000, p. 79, tradução nossa)²⁵. Portanto, na arte estaria o antídoto para o entorpecimento da alma e da sensibilidade do homem contemporâneo. Por meio dela, combater-se-ia a desordem do mundo moderno, impedindo que nosso interior seja ocupado na proporção exata da nossa inserção no universo das fantasias industrializadas.

Considerações finais

De qualquer tema pode nascer um ensaio. Afinal, o ensaísta conta não só com o seu cotidiano, mas com milhares de anos de história da humanidade. Porém, como o ensaio deve, de alguma forma, transcender ao superficial, é preciso que o ensaísta seja autêntico, pessoal, a ponto de conseguir misturar o autobiográfico com o ensaístico. Ele precisa lembrar que o seu leitor, não só está atraído pelo assunto, como também se interessa pela força da sua personalidade. Além de expressar o que sente, o ensaísta necessita expor o processo de aquisição desses sentimentos; por essa razão, geralmente está presente o “eu” do autor empírico, adquirindo o ensaio um tom, muitas vezes, confessional. Portanto, o ensaio deve permitir que a “totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada” (ADORNO, 2003, p. 35).

Nesse sentido, vamos encontrar na ensaística sabatiana uma autêntica representação, tanto do ato de pensar, como do ato de dialogar. Recorrendo a uma das características do ensaio, à liberdade de projetar sua personalidade e valer-se de suas intuições, Sabato mantém um diálogo aberto não só com o mundo das ideias, mas também com o seu leitor, instaurando uma subjetividade que é produto das circunstâncias da época

²⁵ “[...] *cumplir la utopia a la que fuimos destinados*”.

na qual vive. Em seus textos, há, ao mesmo tempo, a comunicação de uma experiência de mundo, assim como um convite a participar de uma verdadeira aventura intelectual, na qual não importa apenas o que ele diz, mas, principalmente, como diz, conduzindo-nos a um imaginário que, ao reinterpretar determinados elementos, constrói um mundo no qual estão em vigor regras ou normas próprias.

Nos ensaios, fica evidente a preocupação de Sabato com o surgimento de um certo tipo de ser humano que essa “modernidade maquinal vem produzindo: um homem solitário e vazio, carente e angustiado porque se percebe afastado do outro” (ROCHA, FONSECA, 2010, p. 76). Esse afastamento, incrementado pelo desenvolvimento da ciência e da tecnologia, colocaria em risco valores ligados à magia do mundo, dando origem a indivíduos carentes daquela satisfação que o lado mítico da vida pode oferecer. As angústias do autor se projetam de tal maneira que acabam acentuando os aspectos mais negativos, perigosos e destrutivos dos conceitos sobre os quais foca a sua argumentação. A forma como Sabato aborda temas como a morte, a existência, ou não, de Deus e os monstros criados pelo progresso científico, trazem à tona uma negatividade e um pessimismo que podem levar o leitor a pensar que não há soluções para os problemas que nos cercam.

Contudo, Sabato acreditava ser possível vencer as circunstâncias que poderiam tornar o homem uma peça em uma engrenagem invisível, mas extremamente perigosa. Um caminho seria reconhecer a necessidade de colocar a ciência e a tecnologia a serviço da humanidade, aceitando que se não podemos prescindir dela, temos ao menos de estabelecer com clareza seus limites e atribuições. Por isso, ele insistia que era preciso atribuir um sentido mais humano à técnica e à ciência, impedindo que elas se tornem um novo mistério que o homem comum seria incapaz de compreender. Seu discurso sempre foi no sentido de chamar a atenção para o perigo da ciência fechar-se sobre si mesma transformando-se em uma torre de conhecimento à qual o homem comum não tem acesso. Como ele explica em *España en los diarios de mi vejez* (2004), seu último livro de ensaios, publicado quando já estava com 93 anos, a vida “reduzida ao material, cai em um fascismo opaco que aborta o melhor da existência por causa deste absolutismo de ‘realidade’ que estupidamente adoramos hoje” (SABATO, 2004, p. 20, tradução nossa)²⁶.

²⁶ “[...] *reducida a lo material cae en un fascismo opaco que aborta lo mejor de la existencia en aras de este absolutismo de la ‘realidad’ que hoy adoramos estúpidamente*” (Tradução nossa).

A outra forma de se opor a esse movimento que o progresso científico impõe a humanidade seria valorizar a arte. Assim, quando Sabato escreve sobre a criação artística, o faz atribuindo a ela qualidades mágicas: “A criação é mágica e fundamentalmente irracional; então não deveria surpreender a influência que certos fatos e até mesmo certos objetos têm sobre ela tornando-se quase fetiches” (SÁBATO, 1963, p. 28-29, tradução nossa)²⁷. Para o autor argentino, a arte nasce de uma necessidade humana de expressar e comunicar um desejo de eternidade; uma necessidade que tem sua origem na urgência de perpetuar um amor, uma ilusão ou uma lembrança. Além disso, vê na criação artística uma forma de expressar o que há de mais obscuro e profundo na alma humana, uma maneira de ver o mundo a partir de uma sensibilidade intensa e curiosa. Trata-se de uma comunicação que só pode existir entre os homens, tornando-se um instrumento de resgate da unidade perdida, já que elimina essa enorme brecha que separa os seres humanos.

Nesse sentido, Sabato atribui à literatura uma função primordial. Nela, encontraremos o testemunho mais completo e integral da realidade, ao mesmo tempo que sua hibridez e natural ambiguidade lhe dão vantagem sobre as outras formas de arte. Sabato dizia que ao escrever romances o homem explicava ao mundo quem ele era e o que esperava da vida. Segundo ele, em toda a grande obra literária há uma cosmovisão própria que não implica necessariamente estar o escritor defendendo um determinado conjunto de ideias. No entanto, mesmo que não seja de forma explícita, na obra literária essas ideias estarão presentes porque o autor está imerso em uma cultura na qual transitam conceitos que podem ser dominantes ou rebeldes ou, ainda, os restos contraditórios de velhas ideologias. E como no romance estão presentes o objetivo e o subjetivo, ele torna-se a forma de arte que está em melhores condições de captar a realidade como um todo, pois até mesmo nos romances mais subjetivos não se pode prescindir do mundo e das pessoas.

Portanto, como demonstra em seus ensaios, Sabato buscava um equilíbrio entre a objetividade, a lógica e as certezas da ciência e a subjetividade, a magia e as incertezas presentes nas diferentes manifestações artísticas. Assim, se o homem de ciência se preocupa em desvendar os segredos da natureza, o homem que se dedica às artes deve ser capaz de intuir os valores eternos presentes no drama social e político de seu tempo e lugar. Além

²⁷ “*La creación es mágica y fundamentalmente irracional; así que no debe asombrar la influencia que tienen sobre ella ciertos hechos y hasta ciertos objetos que se convierten casi en fetiches*”.

disso, o artista é aquele que mais se aproxima da unidade, transformando-se em uma espécie de “monstro”, metade homem e metade mulher, herdando do primeiro sua capacidade de transcender a subjetividade, aventurando-se na descoberta de outros mundos, e da segunda, sua tendência à unicidade e ao contato com a fonte original. Dessa forma, para Sabato, a obra de arte, ao apresentar-se como um espaço intermediário entre o inconsciente e o consciente, entre a sensibilidade e a inteligência, representava uma tentativa de criar algo novo dentro de uma realidade que, por natureza, é infinita, em um universo finito.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Notas e literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

CASTIGLIONI, Ruben Daniel Méndez. **Historia y circunstancia: Ernesto Sábato, el hombre y su literatura**. Porto Alegre: PUCRS, 1995 (Dissertação de Mestrado – Instituto de Letras e Artes).

CONSTENLA, Julia. **Sabato, el hombre**. La biografía definitiva. Buenos Aires: Sudamerica, 2011.

FOUREZ, Gérard. **A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências**. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995.

GIDDENS, Anthony. **O mundo na era da globalização**. Lisboa: Editorial Presença, 2006.

HÜLSENDEGER, Margarete J. V.C. **Os caminhos e descaminhos da ciência na obra de Ernesto Sabato**. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2020.

LORENZ, Günter. **Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro**. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: E.P.U., 1973.

ROCHA, Rodrigo Carlos da, FONSECA, Ailton Siqueira de Sousa. Condição humana e modernidade na obra de Ernesto Sabato. **Revistainter-legare**, UFRN, n. 6, 2010, p. 68 81.

SÁBATO, Ernesto. **El escritor y sus fantasmas**. Buenos Aires: Aguilar, 1963.

SABATO, Ernesto. **La resistencia**. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

SABATO, Ernesto. **España en los diarios de mi vejez**. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

SABATO, Ernesto. **Uno y el universo**. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación).

SABATO, Ernesto. **Apologías y rechazos**. 3º Edición. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

SABATO, Ernesto. **Heterodoxia**. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación).

SABATO, Ernesto. **Hombres y engranajes**. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación).

SARAMAGO, J. Palabras de José Saramago en la recepción del Honoris Causa que se le otorgó a Ernesto Sabato por la Universidad Carlos III. In: SABATO, Ernesto. **España en los diarios de mi vejez**. Buenos Aires: Seix Barral, 2004

WEINBERG, Liliana. El ensayo latino-americano entre la forma de la moral y la moral de la forma. **Cuadernos del CILHA** – año 8; n. 9, 2007, p. 110-130.

THE ART OF RESISTING IN ERNESTO SABATO'S ESSAYS

Abstract

The essay occupies a prominent place as a link and articulation between the literary and the intellectual field. The genre, over time, has shown a growing vitality and importance, especially in hispanic America, where it has undergone a series of transformations that are in line with the new thematic and formal demands. In this sense, the essay has become a project in which great writers and intellectuals have participated and participate, among them the argentinian Ernesto Sabato. His essays, in addition to addressing issues related to literature, present themes of a social and political order in which the author places the reader before the challenge of rethinking the human condition in contemporary times. Although the concept of modernity does not appear explicitly in his work, it is full of sensations, images and feelings that make us reflect on the moment we live and the lifestyle we choose. In this article, some aspects of Ernesto Sabato's thought present in different essays were analyzed, paying special attention to those in which the author expresses his concern with the changes made in daily life, in the values and sensitivity of individuals and peoples in the last decades.

Keywords

Ernesto Sabato. Essay. Humanism. Literature. Science.

Recebido em: 12/08/2020

Aprovado em: 28/09/2020

Édipo em um fim de mundo de sertão: tragédia e problemas sociais na adaptação de Gianfrancesco Guarnieri e Fernando Peixoto

Mateus Dagios²⁸

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo

O artigo visa analisar uma versão do mito de Édipo, o texto *Édipo* escrito em 1975 para o formato televisivo por Gianfrancesco Guarnieri (1936–2006) e Fernando Peixoto (1937–2012). A reconfiguração de um mito conhecido para uma paisagem de sertão possibilitou abordar temas da cultura popular, além de realizar uma crítica social. A análise demonstra como os autores politicamente engajados reconfiguraram a tragédia *Édipo Tirano* de Sófocles para apresentar problemas sociais brasileiros que estavam em evidência no país na década de 1970, como a seca, o coronelismo e a questão agrária, transformando o lendário Édipo em um próspero fazendeiro dono de terras. O Édipo brasileiro desenvolvido pelos autores funciona como um painel de males sociais e de uma lógica arcaica. O artigo divide-se em duas partes: Tragédia, recepção e Estudos Clássicos, em que são apresentadas as concepções teóricas de recepção e Édipo em um fim de mundo de sertão, em que é analisada a adaptação.

Palavras-chave

Édipo. Mito. Sertão. Guarnieri. Peixoto.

²⁸ Doutor em História – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, Brasil.

Introdução

“Dizei, dizei agora, de onde vem tamanha dor?
Numa grande fazenda perdida num fim de mundo de sertão,
Há muita gente aflita, chora até mesmo o patrão!”.

Página | 84

(*Édipo* – Fernando Peixoto e Guarnieri)

Pensar um texto trágico como *Édipo Tirano*²⁹ de Sófocles é seguir um caminho de interpretações, mapear indícios, colocar-se diante de questões e ter a certeza de que determinados ângulos do texto permanecerão ainda misteriosos para nós leitores, por mais preparados que estivermos com o aparato crítico escolhido.

Uma das maneiras de interpretar o mito é reescrevê-lo, distribuir suas potencialidades a partir da força semântica das palavras, reordenar seu enredo e reestruturar a ordem mítica dos acontecimentos. *Édipo* é plural em suas reescrituras: com um itinerário que percorre da antiguidade à contemporaneidade, as veredas do mito expandem-se em várias direções. Sabemos que além de Sófocles, Ésquilo e Eurípides desenvolveram tragédias sobre o tema, e Sêneca também explorou o mito. Na modernidade, autores como Voltaire reescreveram a peça, Stravinsky musicou *Édipo* em latim, e Cocteau pensou o mito como uma *Máquina Infernal* (1934), a partir de uma visão surrealista. O itinerário da reescritura também é mais vasto quando pensamos nas teorias ensejadas pelo texto, o *Édipo* da psicanálise, a leitura estrutural de Lévi-Strauss e o *Anti-Édipo* de Félix Guattari e Gilles Deleuze³⁰.

O que propomos nesse artigo é analisar um momento do itinerário do mito, uma reescritura a partir de problemas sociais brasileiros, a seca e o latifúndio. A adaptação *Édipo* de Gianfrancesco Guarnieri (1936–2006) e Fernando Peixoto (1937–2012) foi escrita em 1975, quando os autores eram roteiristas do programa Casos Especiais, que era um especial sem posição fixa na programação da Rede Globo, feito para divulgar produções de caráter

²⁹ Embora o título Οἰδίπους Τύραννος seja geralmente traduzido como *Édipo Rei*, os estudos e traduções das últimas décadas têm substituído o termo “rei” por “tirano”. De acordo com o tradutor Leonardo Antunes, o termo Tirano evoca um problema de estatuto do poder, que está na figura de *Édipo* (ANTUNES, 2018, p. 27). Por essa razão, preferimos também adotar o título *Édipo Tirano*.

³⁰ Um bom levantamento sobre alguns quadros de recepção de *Édipo* encontra-se no *Brill's Companion to the Reception of Sophocles* (LAURIOLA, 2017, p. 149). Infelizmente, a autora não se dedica à América Latina, o que deixa o panorama incompleto. Sobre *Édipo* e sua influência nas ciências, dois textos brasileiros podem ser citados pela sua relevância: *Édipo Tirano: A Tragédia do Saber* de Francisco Marshall (2000) e *O Reinado de Édipo* de Ordep Serra (2007).

mais ousado, que saíssem do molde da telenovela e do formato minissérie. Infelizmente, o texto não foi produzido, talvez pela polêmica que o tema do incesto causaria durante a ditadura e pela profunda crítica social efetuada pelos autores, além de uma série de imagens fortes descritas no roteiro.

As décadas de 1960 e 1970 foram prodigiosas em releituras das tragédias gregas no Brasil. Podemos citar *Gota d'Água* (1975), uma versão de Medeia de Chico Buarque e Paulo Pontes, e ainda a transposição de Filoctetes na peça *Ramom: O Filoteto Americano* (1977) de Carlos Henrique Escobar. Outro acontecimento que marcou a adaptação dos mitos gregos foram as produções cinematográficas de Passolini. Ícone do pensamento contestatório e símbolo de artista engajado em várias frentes, o cineasta e escritor levou às telas seu *Edipo Re* em 1967 e *Medea* em 1969. As adaptações de Passolini serviram como proposta para muitos intelectuais de esquerda que reverenciavam seu pensamento.

O artigo é construído a partir da intersecção entre a teoria da recepção dos mitos da antiguidade clássica na literatura, nos moldes propostos por Hans Robert Jauss, e a noção de que a tragédia grega permite as mais variadas performatizações políticas, como argumentado por Helene P. Foley:

A tragédia grega permite uma resposta política a situações irresolvíveis e extremas sem ser grosseiramente tópica. Ambientada em um passado imaginário que oferece poucos detalhes específicos em termos de ambiente ou descrição física, também é receptiva tanto a mudanças no local quanto a elencos multirraciais (FOLEY, 1999, p. 3).³¹

O objetivo é mostrar como a adaptação de Guarnieri e Peixoto transpõe o mito de Édipo para o sertão brasileiro, mantendo-se fiel a temas da peça sofocleana e construindo a partir da cultura popular e da religiosidade uma roupagem sertaneja de interpretação do mito. Demonstramos como os autores, engajados em um teatro de transformação social, são críticos sobre a condição do sertanejo, construindo a tragicidade de um Édipo relacionado à figura do grande latifundiário.

A potência do vocabulário trágico sofocleano, em sua semântica e simbologia, aborda entre muitos temas a natureza do poder, a peste e os distintos tipos de saberes, permitindo os mais variados usos políticos. Bernard Knox, em *Édipo em Tebas*, ressalta como

³¹ Tradução nossa. No original: “Greek tragedy permits a political response to irresolvable, extreme situations without being crudely topical. Set in an imaginary past that offers few specifics in the way of setting or physical description, it is also amenable to both changes of venue and to multi-racial casting.”

a figura de Édipo reúne elementos gregos de compreensão de mundo e a figura individual de um político: “O Édipo de Sófocles é mais que um herói trágico individual. É característico da postura grega de ver o homem não apenas como um indivíduo no contexto de uma sociedade, um ser político tanto quanto uma pessoa em particular” (KNOX, 2002, p. 42). Como personagem, ele é capaz de aglutinar os mais variados emblemas que discutam relações de poder e de legitimidade.

Em um estudo sobre as montagens das tragédias, Edith Hall argumenta que, desde a década de 1960, mais precisamente desde o emblemático ano de 1968, “a tragédia grega mostrou-se atraente para escritores e diretores em busca de novas formas de questionar a sociedade contemporânea e expandir os limites do teatro” (HALL, 2004, p. 2)³². A tragédia grega como material artístico levou diretores, atores e dramaturgos a desafiarem seus próprios limites e recontextualizarem as obras, reordenando-as frente a questões contemporâneas. O que propomos analisar se enquadra nessa esteira de experimentação e distensão do mito grego na recepção da tragédia pelo teatro contemporâneo. Analisar como um mito é recebido e recontextualizado em um período de exceção nos ajuda a compor quadros de significação e de ambições do momento histórico, já que o mesmo mito foi ressignificado anteriormente e será novamente em outros momentos.

Na última década, dois textos problematizaram a transposição do mito de Édipo proposto por Guarnieri e Peixoto: o primeiro é um artigo de Gizelle Kaminski Corso, *Édipo: Uma Adaptação – Absorção e Recriação do Texto Sofocleano* (2007), que teoriza sobre a ideia de adaptação na transposição do mito grego para a perspectiva do roteiro televisivo, e o segundo é a dissertação de Jerônimo Vieira de Lima Silva, *Édipo na TV: Guarnieri e as Possibilidades de um Teatro Impossível* (2009), que investiga a linguagem teledramatúrgica na estrutura do enredo proposto por Guarnieri e Peixoto. O artigo aqui desenvolvido reconhece a importância desses trabalhos e propõe um alargamento da problemática, fazendo uma reflexão sobre as motivações sociais da recepção de Édipo por Guarnieri e Peixoto.

Édipo explora um Brasil arcaico, com relações de patrão-peão, no qual as disputas pela terra consolidam a figura tirânica de um Édipo brasileiro que demonstra os

³² Tradução nossa. No original: “Greek tragedy has proved magnetic to writers and directors searching for new ways in which to pose questions to contemporary society and to push back the boundaries of theatre.”

males do campo, da fome e da peste. Sábato Magaldi define o teatro de Guarnieri com as seguintes características:

A ótica favorável aos oprimidos de toda sorte, a denúncia dos desmandos e da exploração do homem pelo homem, o combate aos fantasmas e a explicação dos fenômenos de um ângulo sempre terreno e real, a narrativa direta e o diálogo espontâneo (MAGALDI, 1984, p. 58-59).

Em seu *Édipo* com Fernando Peixoto, não deixamos de acompanhar esses elementos.

O artigo divide-se em duas partes: Tragédia, recepção e Estudos Clássicos, em que são apresentadas as concepções teóricas que guiam nossa interpretação; *Édipo* em um fim de mundo de sertão, em que analisamos como os autores abordam em sua adaptação de *Édipo* temas sociais relacionados à terra e à seca utilizando figuras da cultura popular do sertão para construir um *Édipo* relevante ao cenário nacional da década de 1970.

1 Tragédia, recepção e Estudos Clássicos

Em um sentido amplo, tomamos o conceito de recepção como “as formas pelas quais material grego e romano foi transmitido, traduzido, citado, interpretado, reescrito, reimaginado e representado” (HARDWICK; STRAY, 2008, p. 1)³³. A noção de recepção em um primeiro momento aborda uma ideia, princípio ou conceito do passado recebido no presente, ou seja, recriado e reavaliado dentro de determinada perspectiva ideológica.

Os trabalhos de recepção da antiguidade clássica (*Classical Reception Studies*) provocaram uma grande mudança nos Estudos Clássicos, pois possibilitam novas abordagens com redimensionamento de perspectivas temporais da disciplina, como aborda Charles Martindale:

A recepção ajudou assim a desafiar a ideia tradicional do que são os “clássicos” [...], despertando a reflexão sobre como a disciplina foi constituída, de forma variada e frequentemente em meio a disputas, ao longo de séculos. Não é simplesmente uma questão de examinar o que aconteceu com os clássicos após o que agora chamamos de “antiguidade tardia”, mas de contestar a ideia de que os clássicos são algo fixo, cujos limites podem ser mostrados e cuja natureza essencial

³³ Tradução nossa. No original: “the ways in which Greek and Roman material has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imaged and represented.”

nós podemos compreender em seus próprios termos (MARTINDALE, 2006, p. 2)³⁴.

A ideia de recepção da antiguidade permite então que os textos da antiguidade não sejam tomados como estagnados e nem como pertencentes somente ao mundo antigo. Ao buscar recepções dos mitos por meio de processos de reescritura ou de citações de textos da antiguidade, é reconhecida uma rede de significação cultural na qual presente e passado dialogam para a construção de sentido. O modelo de recepção defendido a partir dos Estudos Clássicos reconhece a historicidade dos textos, o que é preponderante em uma disciplina que foi constituída por meio de cruzamentos entre as áreas da linguística, filologia e história. A recepção permite que nos dediquemos também à resposta dos leitores, à busca de sensibilidades construídas com determinadas idealizações de um passado em diferentes presentes. No caso específico do artigo, mostrar como dois autores reinterpretaram o *Édipo* de Sófocles em um contexto de drama social do sertão.

Quando se destaca a recepção, é preciso atentar para os pressupostos da Estética da Recepção de Hans Robert Jauss. Dentre as contribuições da Estética da Recepção (*Rezeptionsästhetik*), o que nos interessa aqui é a instrumentalização da teoria para compreender o texto além de uma visão dogmática do historicismo ou centrada somente nos aspectos formais. Jauss propõe uma maneira de compreender os textos por meio de seu horizonte de expectativa, fundando uma nova possibilidade da história da literatura:

A história da literatura é um processo de recepção e de produção estéticas, que se opera na atualização dos textos literários pelo leitor que lê, o crítico que reflete e o próprio escritor por sua vez levado a produzir. A soma indefinidamente crescente dos “fatos”, tal como é reunida pelas histórias tradicionais da literatura, não é mais que um resíduo desse processo, um passado coletado e ordenado — enfim, uma pseudo-história, e não uma história autêntica. Considerar que uma sucessão de tais “fatos literários” representa por si só uma fração da história da literatura é confundir o caráter factual de uma obra de arte com o de um fato histórico objetivo (JAUSS, 1978, p. 52-53)³⁵.

³⁴ Tradução nossa. No original: “*Reception has thus helped to challenge the traditional idea of what “classics” is [...], prompting reflection on how the discipline has been constituted, variously and often amid dispute, over past centuries. It is not merely a matter of looking at what happened to classics after what we now like to call “late antiquity,” but of contesting the idea that classics is something fixed, whose boundaries can be shown, and whose essential nature we can understand on its own terms.*”

³⁵ Tradução nossa. No original: “*L’histoire de la littérature, c’est un processus de réception et de production esthétiques, qui s’opère dans l’actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l’écrivain lui-même incité à produire à son tour. La somme indéfiniment croissante des «faits», telle que la recueillent les histoires traditionnelles de la littérature, n’est rien de plus qu’un résidu de ce processus, qu’un passé collecté et mis en ordre — une pseudo-histoire, donc, et non pas une histoire authentique. Considérer*

A Estética da Recepção permite um enquadramento temporal maior que a ordem sincrônica dos acontecimentos, admitindo uma temporalidade fluida e contínua. O leitor é colocado no centro da experiência a partir do momento em que ele reorganiza o material em sua própria perspectiva. Então podemos interpretar como um texto é estruturado para dimensionar a própria percepção que o leitor/autor possui do passado. Logo, permite que localizemos diferentes significados na leitura de um texto:

um momento histórico específico não limita o significado de um poema; de fato, o mesmo leitor romano pode interpretar, por exemplo, uma ode de Horácio de forma muito diferente em diferentes circunstâncias históricas. Os textos têm significados diferentes em situações diferentes (MARTINDALE, 2006, p. 4)³⁶.

Lorna Hardwick define um dos objetivos do cruzamento entre Estudos Clássicos e Teoria da Recepção como “os processos artísticos ou intelectuais envolvidos na seleção, imitação ou adaptação de obras antigas — como o texto foi “recebido” e “reconfigurado” por um artista, escritor ou designer; como a obra posterior se relaciona com a fonte” (HARDWICK, 2003, p. 5)³⁷.

O texto trágico possibilita uma ampla gama de recepções ideológicas. Parte disso se deve à ambiguidade do seu vocabulário, que nunca define com exatidão seus limites e contornos, possibilitando que existam diferentes apropriações do mesmo texto. Vernant afirma que o vocabulário trágico alcança uma multiplicidade de níveis advindos de esferas diferentes do pensamento:

Essa presença, na língua dos Trágicos, de uma multiplicidade de níveis, mais ou menos distantes uns dos outros – a mesma palavra ligando-se a campos semânticos diferentes, conforme pertença ao vocabulário religioso, jurídico, político, comum a tal ou tal setor desses vocabulários – dá ao texto uma profundidade particular e exige que a leitura se faça, ao mesmo tempo, em vários planos (VERNANT, 1999, p. 19).

O texto trágico grego possibilita que seus personagens estejam sempre em uma tensão de significados: o que é dito é constantemente recriado e reavaliado na dinâmica da

qu'une succession de tells «faits littéraires» représente à elle seule une tranche de l'histoire de la littérature, c'est confondre le caractère événementiel d'une oeuvre d'art avec celui d'un fait historique objectif.”

³⁶ Tradução nossa. No original: “A particular historical moment does not limit the significance of a poem; indeed the same Roman reader might construe, say, an ode of Horace very differently at different historical junctures – texts mean differently in different situations.”

³⁷ Tradução nossa. No original: “the artistic or intellectual processes involved in selecting, imitating or adapting ancient works – how the text was “received” and “refigured” by an artist, writer or designer; how the later work relates to the source.”

tragédia. Isso permite aos recriadores, que analisamos no âmbito da recepção como Guarnieri e Peixoto, explorar essa multiplicidade de níveis para a partir do enredo mítico redimensionar tensões ideológicas e recriar paisagens sociais.

Assim, com tais propostas podemos mapear uma série de interpretações, tanto de um leitor/autor do final do século XIX como de um leitor/autor nos Anos de Chumbo da Ditadura Militar, pensando na adaptação como um veículo crítico de suas convicções, como no caso do *Édipo* de Guarnieri e Peixoto.

2 Édipo em um fim de mundo de sertão

Estabelecidas as nossas perspectivas teóricas, é necessário apresentar o *Édipo Tirano* de Sófocles de acordo com as partes quantitativas da tragédia como defendido por Aristóteles na *Poética* (XII, 1452b14).

Prólogo, parte que antecede a entrada do coro (v. 1-150). Tebas está assolada por uma peste. O sacerdote de Zeus, acompanhado por crianças e velhos, está ajoelhado diante do palácio e pede a Édipo, que outrora os libertara do jugo da Esfinge, que ponha fim à peste. Édipo, salientando que conhece o motivo da dor dos tebanos, diz que enviou seu cunhado Creonte para consultar o Oráculo em Delfos. Creonte retorna com uma resposta. A peste deixará Tebas quando for descoberto o assassino do antigo rei Laio. Édipo assume um compromisso de expulsar o assassino da cidade e convoca uma assembleia dos cidadãos.

Párodos, canto do coro (v. 151-215). O coro dos anciãos ao entrar suplica aos deuses que expulsem a presença de Ares, o deus da peste, que destrói a cidade.

Episódio 1, parte em diálogo (v. 216-462). Disposto a vingar a morte do antigo governante Laio para reestruturar a ordem da cidade, Édipo amaldiçoa o autor do crime e todo aquele que tentar ocultá-lo. Adentra Tirésias, o cego adivinho, sendo guiado por uma criança. Édipo começa a interrogar Tirésias para que ele revele o que sabe sobre o crime. O cego afirma que deseja ir embora, mas depois de sofrer ataques do governante, ele anuncia a Édipo que o assassino que busca é ele mesmo. Sem entender, Édipo manda-o embora.

Estásimo, lamento do coro (v. 463-512). O coro de anciãos, perturbado com a acusação, não admite que Édipo seria culpado pelo assassinato de Laio.

Episódio 2 (v. 513-862). Édipo acusa Creonte de conspirar com Tirésias pelo trono de Tebas. Édipo conversa com a rainha Jocasta, que não acredita nas palavras de Tirésias nem em intenções do irmão de roubar o trono. Então Jocasta conta a Édipo que adivinhos profetizaram a Laio que ele seria morto pelo próprio filho. Então o filho foi abandonado em uma montanha deserta, e Laio morreu muitos anos mais tarde em uma encruzilhada de três caminhos por bandidos, como relatou o sobrevivente do massacre. Édipo conta que deixou a corte de seu pai, Pólipo, em Corinto para frustrar um oráculo que dizia que ele mataria seu pai e desposaria a mãe. Ao fugir de Corinto com medo do oráculo, ele teria se desentendido e matado um velho e seus criados, com descrição semelhante à de Laio. Para esclarecer suas dúvidas, Édipo ordena a presença do servidor que testemunhou a morte do antigo rei.

Estásimo (v. 863-910). O coro, surpreso com a revelação, censura a desmedida de Édipo.

Episódio 3 (v. 911-1085). Chega um mensageiro de Corinto anunciando a morte de Pólipo. A ideia do parricídio parece afastada, mas Édipo continua a temer pela possibilidade de um incesto. O mensageiro revela que Édipo não é filho de Pólipo e Mérope e que ele mesmo recebeu Édipo de um pastor tebano e decidiu levá-lo aos reis de Corinto, que o adotaram. Jocasta suplica a Édipo que não se envolva com essas profecias. Édipo manda trazer o pastor tebano. Jocasta, horrorizada, entra no palácio.

Estásimo (v. 1086-1109). Em um breve canto, o coro imagina que Édipo seja filho de um deus com uma ninfa.

Episódio 4 (v. 1110-1185). Édipo descobre que o servidor que acompanhava Laio também é o pastor do relato do mensageiro de Corinto. Édipo compreende o tamanho do seu infortúnio e foge para o palácio.

Estásimo (v. 1186-1222). Comovido, o coro lamenta a desgraça da situação de Édipo e a fragilidade da felicidade humana.

Êxodo, saída do coro (v. 1223-1530). Um servidor anuncia que Jocasta se enforcou e Édipo furou os próprios olhos. Édipo aparece com os olhos ensanguentados e suplica que a cidade o deixe ir para longe de Tebas, que ele desonrou com seus atos. Édipo abraça as filhas, Creonte é declarado o novo rei de Tebas e diz a proverbial frase: que nenhum homem pode ser chamado de feliz até que viva o último dia de sua vida.

Por sua parte, o *Édipo* de Guarnieri e Peixoto é escrito em forma de roteiro televisivo com 42 quadros, que indicam a duração temporal média de 40 minutos. O enredo é narrado por dois cantadores que estão em uma festa em uma fazenda. Os autores indicam que as mesmas figuras que acompanham a festa darão rosto às personagens trágicas do mito:

Obs.: Todos os personagens da estória, incluindo os figurantes, devem estar presentes como espectadores nas cenas do cantador. O ator que faz o Édipo é o mesmo que faz o dono da fazenda. A atriz que faz JOCASTA bem como CRÉO, CAPATAZ e FILHOS DE ÉDIPO, estão presentes nas cenas do cantador, no lugar de honra destinado aos donos da festa, respectivamente nos papéis de esposa do dono da fazenda, cunhado, capataz e filhos. (GUARNIERI; PEIXOTO, 1988, p. 132)

Guarnieri e Peixoto introduzem com esses cantadores o efeito de narradores de cordel. Sobre o cordel, Marlyse Meyer salienta que “esta atividade adquiriu características próprias no Nordeste brasileiro, muito provavelmente pelas condições da região, que fazem dela, até hoje, um foco especialmente rico em manifestações culturais populares” (MEYER, 1980, p. 3). Para Jerônimo Vieira de Lima Silva, a utilização desse recurso, além de realçar a influência da cultura popular, permite a criação de uma relação temporal dentro do texto: “Da mesma forma que a tragédia grega foi escrita em versos, Guarnieri assim o faz com seu teledrama, utilizando o cordel através da narração do cantador, permitindo a aproximação do passado com o presente” (SILVA, 2009, p. 106). O cantador começa a narrar a “estória” colocando-a em um passado distante, mas ao mesmo tempo próximo da realidade dos que escutam:

CANTADOR – Pois veja, patrão, que já me veio à memória uma estória muito boa pra ocasião. Estória de muito antigamente e de tempo e lugar tão distante que nem sei onde se passa. Mas cabe tão bem nesse momento que até podia se passar aqui, nestas mesmas paragens. E pra facilitá o entendimento eu peço que todo mundo veja com jeito e cara dos que estão presentes os personagens do meu conto. Com vosso perdão e licença do poeta antigo, aqui vai: (*Dedilha a viola e canta:*)
Oiêi, oiá, quem chora, quem treme de pavor?
Dizei, dizei agora, de onde vem tamanha dor?
Numa grande fazenda perdida num fim de mundo de sertão. (GUARNIERI; PEIXOTO, 1988, p. 134)

É necessário destacar que as imagens da peste que assolam Tebas são imagens de um esgotamento de ciclo e de uma desordem cósmica, com plantações improdutivas e crianças natimortas, como descreve o sacerdote:

Sacerdote:
pois a cidade, como vês, demasiado

já se abala: nem pode mais erguer a fronte
das profundezas de uma revolvente morte.
Fenece junto à flor dos frutos pelo chão;
fenece junto ao gado novo no rebanho
e aos filhos natimortos. Foi o deus do fogo
que a trouxe, peste [λοιμός] horribilíssima, à cidade.
Ele esvazia a casa cadmeia e o breu
do Hades com gemido e lágrima enriquece. (Édipo Tirano, v. 22-30)

O *Édipo* de Guarnieri e Peixoto transforma a peste em seca, e a desordem cósmica transforma-se em uma desordem de administração nacional. A seca é um problema de estrutura e projeto nacional. Os autores indicam imagens de banco de dados que mostrem o problema da seca, do trabalhador rural e da sua pobreza, alternando com rostos de pessoas. As imagens serão as mesmas que compõem a memória jornalística:

8. *Campo. Exterior. Dia.*
Homens trabalhando no campo. Detalhes de ancinho, terra seca revolvida.
9. *Material de filmes da emissora:*
Imagens de seca, rosto de camponeses.
10. *Campo. Exterior. Dia.*
Povo em procissão.
11. *Material filmado da emissora:*
Animais sedentos, magérrimos. (GUARNIERI; PEIXOTO, 1988, p. 140)

A adaptação destaca os problemas de uma estrutura patriarcal relacionada à grande propriedade rural. A indicação de que estamos diante de um grande dono de terras é colocada em evidência na própria ambientação do cenário: “o ator que faz Édipo é o mesmo que faz o dono da fazenda” (GUARNIERI; PEIXOTO, 1988, p. 132). Ou ainda: “No lugar de honra estão o dono da fazenda e família” (GUARNIERI; PEIXOTO, 1988, p. 133). Os autores marcam a importância da estrutura Dono da Fazenda (Édipo), Família (Jocasta e filhos), Empregados (capataz e trabalhadores rurais), todos ligados à terra e à estrutura de dependência com a figura do Édipo latifundiário.

A questão da terra, associada à reforma agrária e seus contornos, torna-se um problema latente na recepção do texto. Tirésias utiliza a expressão “dono de terras”. Se na versão grega tínhamos um Édipo governante, Tirano, no *Édipo* de Guarnieri e Peixoto temos um fazendeiro que governa com a terra e pela terra. A marca do seu poder é a posse:

TIRÉSIAS – Pois agora sou eu que te ordeno, Édipo – dono dessas terras! Obedece a tua própria lei. A partir desse momento você não vai poder falar com nenhum desses homens, nem comigo, porque quem está manchando este chão é VOCÊ!
(GUARNIERI; PEIXOTO, 1988, p. 143)

As terras são o argumento que percorre a tragédia brasileira de Édipo. Toda ruína e glória passam pela posse da terra, sua distribuição e sua organização. Dominar a terra é dominar o povo que vive ali, preso à estrutura arcaica de distribuição de riqueza no campo:

ÉDIPO (*Aos camponeses*): – Estão vendo, minha gente... Olhem só quanta inveja pode despertar a glória, o poder, a riqueza! Créo, que é meu parente, meu amigo, está tentando me derrubar... Quer ser o dono de vocês, das terras... E por isso subornou esse feiticeiro! (GUARNIERI; PEIXOTO, 1988, p. 143)

O fazendeiro Édipo cita que ele teve que resolver problemas, não indicando maquinações intelectuais como no enigma da Esfinge, mas disputas que foram travadas pela lógica da violência, em que foi necessário ter “coragem” para “expulsar os ladrões”:

CAPATAZ – Cuidado, patrão, é um santo homem abençoado por Deus!

ÉDIPO – Quem, esse? (*Apontando Tirésias*.) Diz aí, ô Profeta! Quando invadiram essas terras, quando queriam expulsar vocês daqui, o que é que você fez? Que é que você disse pra esse povo, com toda a tua adivinhação? Nada! Alguma coisa pra salvar essa gente? Não, nada! Fui eu, que vim de fora, que expulsei os ladrões. Não precisei interpretar nem a voz dos pássaros nem a voz de Deus. Usei a cabeça! A coragem. E agora, pra que é que você está querendo me acusar... Pra que se revoltem contra mim? E você possa dominar esse povo junto com Créo? (GUARNIERI; PEIXOTO, 1988, p. 144)

A felicidade de Édipo é medida pela quantidade de terras que possui. O mensageiro que traz a notícia da morte do suposto pai do fazendeiro ressalta a riqueza de terras: “Agora, o menino Édipo que eu conheci de fralda é dono de um mundão de terra, as daqui e as do pai” (GUARNIERI; PEIXOTO, 1988, p. 152). Nesse ambiente rural, a terra é a medida da grandeza do destino e das possibilidades do seu possuidor.

Não foi a primeira vez que Guarnieri explorou o tema da terra. Em 1964, o autor havia abordado na peça *O Filho do Cão* (GUARNIERI, 1978) aspectos semelhantes aos da sua adaptação de *Édipo*, com a denúncia de males sociais e a figura do santo popular que habita as margens e evoca a devoção do povo simples. Em *Édipo*, é Tirésias que evoca esse papel; em *O Filho do Cão*, é o “Santo Homem” que assume tal personalidade.

A questão da terra ou a “questão agrária” era um dos temas pulsantes da intelectualidade brasileira durante a década de 1970, em que o país predominantemente rural começava a consolidar uma metamorfose e a população das cidades começava a superar a população do campo. Por um lado, isso aumentou o problema da concentração de renda no campo que alavancava o êxodo rural, com uma população migrante que ia aos grandes

centros sem assistência e condições e em grande parte acabava em condição de pobreza, às margens do mundo urbano.

Refletir sobre a questão agrária era a ordem do dia para muitos intelectuais. Podemos citar o clássico *A Questão Agrária no Brasil de Caio Prado Júnior*, lançado em 1979, sendo a junção de textos produzidos durante o regime militar. Caio Prado Júnior em sua reflexão problematizava a importância de uma reforma agrária para dar condições econômicas para o trabalhador rural prover seu sustento da terra e ao mesmo tempo impedir a concentração de poder econômico no campo, que gerava desigualdade.

Guarnieri e Peixoto desenvolvem na esteira dessas reflexões a sua recriação do mito de Édipo. O que está em cena é uma reflexão sobre o problema da terra no Brasil, um Brasil arcaico que recusa a modernização e perpetua maneiras coloniais de controle. Nesse Brasil, o controle da terra está relacionado ao controle político. A frase dita por Édipo marca esse domínio: “Créo, que é meu parente, meu amigo, está tentando me derrubar... Quer ser o dono de vocês, das terras...” (GUARNIERI; PEIXOTO, 1988, p. 143). Ser dono da terra, ser um grande proprietário, é gerenciar um grande número de trabalhadores, que são reféns dessa estrutura.

O comportamento de Édipo pode ser explicado com outro clássico da sociologia nacional, *Coronelismo, Enxada e Voto: O Município e o Regime Representativo no Brasil*, de Victor Nunes Leal, publicado em 1949. O fazendeiro Édipo representa o domínio da propriedade como um fator de liderança política local. O *Édipo* de Sófocles aborda a questão da tirania como uma das formas da natureza do poder; usurpador de um trono, ele demonstra ao mesmo tempo a ambiguidade do poder, com o carisma e a tirania. O fazendeiro Édipo, por outro lado, corporifica o dono de terras, a figura do Coronel, advinda da sua condição de proprietário. De acordo com Leal, o poder e a riqueza desses homens são relativos aos seus subordinados que vivem em abandono: “Essa ascendência resulta muito naturalmente da sua qualidade de proprietário rural. A massa humana que tira a subsistência das suas terras vive no mais lamentável estado de pobreza, ignorância e abandono. Diante dela, o ‘coronel’ é rico” (LEAL, 2012, p. 24).

Jerônimo Vieira de Lima Silva também pontua em sua dissertação a relação entre Édipo e o coronelismo: “Guarnieri possibilita outra leitura crítica da conjuntura política da região. Arraigada, até então, no poder hegemônico dos coronéis, o nordeste assiste, ora

passivamente, ora em lutas sangrentas, a ciranda deste poder autoritário e quase vitalício” (SILVA, 2009, p. 114).

Na famosa cena do desfecho trágico, a adaptação de Guarnieri e Peixoto explora em uma das imagens mais fortes da peça — e que, se levada ao ar, talvez fosse para a década de 1970 um dos momentos mais polêmicos da televisão brasileira — um desfecho trágico com o crucifixo:

ÉDIPO (*Num fio de voz a Créo, num gesto amigo e quase um pedido de desculpa.*)
– Não quero exagerar mais nada!

38. *Frente do galpão. Exterior. Dia.*

Um sol fortíssimo. Édipo entra em quadro dando as costas para a câmera. Levanta a cabeça olhando o sol. Num repente com o crucifixo, sempre de costas para a câmera, golpeia-se repetidamente nos olhos.

39. *Galpão. Interior. Dia.*

Créo, Capataz, Mensageiro, Ciro e outros na mesma posição do take anterior. Ouve-se um prolongado grito de dor de Édipo. Todos precipitam-se para fora. Música e coro, até o final da seqüência.

40. *Frente do galpão. Exterior. Dia.*

Correm todos para Édipo que está de joelhos. Os olhos vazados. Segura ainda o crucifixo com que se feriu. Todos o cercam. Créo quer socorrê-lo quando Édipo tomba estendido no chão. Créo ajoelha-se ao lado dele, pega o crucifixo e coloca no pescoço, levantando-se a seguir. (GUARNIERI; PEIXOTO, 1988 p. 158)

Por meio do simbolismo, a cena dialoga com o poder da religião para as camadas populares. Um homem poderoso como Édipo, que é apresentado como temente a Deus, cegando-se com um crucifixo pode comunicar que a religião seria o motivo da cegueira e da inércia popular, da sua incapacidade de revolta, o “ópio do povo” em uma antiga máxima repetida à exaustão por vertentes da esquerda.

Se no texto grego não temos a descrição de tamanho ato de automutilação, na adaptação de Guarnieri e Peixoto tal ato é cometido com um símbolo sagrado. O Édipo fazendeiro, fazedor de leis e controlador político da região, descobre que ele mesmo cometeu dois crimes hediondos, matou o pai e desposou a mãe, e com o crucifixo cega-se para não ver seu destino. Por mais que a cena tenha sido recriada, a proposta de Guarnieri e Peixoto envolve Édipo na religião: Édipo pode ser visto como um pecador se castigando, mas, ao mesmo tempo, como um homem que se cega com a religião para não ver a brutalidade do seu destino. O cantador termina com a clássica máxima do coro de *Édipo*:

CANTADOR 1 (*Fala dedilhando a viola.*) – E já não sobra a voz pra cantar depois de tanta dor. Ali vai Édipo, rico, sábio, corajoso, homem poderoso. Todo mundo tinha inveja do seu destino. No entanto, a quanta miséria chegou. Por isso não se pode dizer que um homem é feliz antes dele ter morrido sem conhecer sofrimento. (GUARNIERI; PEIXOTO, 1988, p. 158-159)

Conclusão

Em suas leituras e adaptações, *Édipo* coloca-nos diante de problemas. O texto grego de Sófocles e sua recepção nos dizem muito sobre os nossos projetos de modernidades e nossas ambições políticas e psíquicas.

Para problematizar a riqueza da literatura grega antiga, escolhemos o referencial teórico da recepção da antiguidade, pois permite trazer a historicidade dos textos em uma perspectiva tanto sincrônica quanto diacrônica sem pensar somente uma história da literatura, mas colocando a dimensão de autores como criadores e reescritores do texto.

Comparar é escolher pontos de apoio e pontos de observação. Guarnieri e Peixoto ao pensarem um Édipo “em um fim de mundo de sertão” em um formato de roteiro televisivo ampliaram as possibilidades do texto para a conjuntura nacional brasileira, refletindo sobre os problemas da seca, do latifúndio e da religiosidade em um imaginário de sertão.

O itinerário das recepções de *Édipo* é vasto e plural. Como figura política, ele continua a construir significado para a contemporaneidade. Mas há figuras políticas que nem os mitos gregos recontados nas tragédias conseguem explicar. Talvez algum autor moderno pense um Édipo falando apenas para os seus, negando a doença que assola Tebas, virando as costas para os suplicantes e querendo defender os interesses da família no poder. Há figuras políticas que nem o mito grego, polissêmico e plural, consegue explicar, e para isso a reescritura dos mitos atualiza os problemas. O itinerário de *Édipo* continua testemunhando nossas angústias, triunfos e fracassos.

Referências

- ANTUNES, Leonardo. Sobre a tradução. In: SÓFOCLES. **Édipo Tirano**. São Paulo: Todavia, 2018. p. 23-27.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Edição bilingue grego-português. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- CORSO, Gizelle Kaminski. Édipo: uma adaptação – absorção e recriação do texto sofocleano. **Visão Global**, s/l, v. 10, p. 103-119, jan./jun. 2007.
- FOLEY, Helene P. Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy. **Transactions of the American Philological Association**, s/l, v. 129, p. 1-12, 1999.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. **Teatro de Gianfrancesco Guarnieri: O Filho do Cão e O Cimento**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.
- GUARNIERI, Gianfrancesco; PEIXOTO, Fernando. Édipo. In: **Teatro de Gianfrancesco Guarnieri: Textos para Televisão**. São Paulo: Hucitec, 1988.
- HALL, Edith. Introduction: Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century? In: HALL, E.; MACINTOSH, F.; WRIGLEY, A. **Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium**. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 1-46.
- HARDWICK, Lorna. **Reception Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher. **A Companion to Classical Receptions**. S/l: Blackwell Publishing, 2008.
- JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Gallimard, 1978.
- KNOX, Bernard. **Édipo em Tebas: O Herói Trágico de Sófocles e seu Tempo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- LAURIOLA, Rosanna. Oedipus the King. In: LAURIOLA, Rosanna; DEMETRIOU, Kyriakos N. (eds.). **Brill's Companion to the Reception of Sophocles**. S/l: Brill, 2007. p. 147-325.
- LEAL, Vitor Nunes. **Coronelismo, Enxada e Voto: O município e o regime representativo no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MAGALDI, Sábado. **Um Palco Brasileiro: O Arena de São Paulo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- MARSHALL, Francisco. **Édipo Tirano: A tragédia do saber**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2000.

MARTINDALE, C. Introduction: Thinking Through Reception. In: MARTINDALE, C.; THOMAS, R. F. (eds). **Classics and the Uses of Reception**. Malden/Oxford: Blackwell, 2006. p. 1-13.

MEYER, M. **Autores de Cordel**. São Paulo: Editora Abril, 1980.

PRADO JR., Caio. **A Questão Agrária no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

SERRA, Ordep. **O Reinado de Édipo**. Brasília: Editora UNB, 2007.

SILVA, Jerônimo Vieira de Lima. **Édipo na TV: Guarnieri e as possibilidades de um teatro impossível**. 2009. 174 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

SÓFOCLES. **Édipo Tirano**. Tradução de Leonardo Antunes. São Paulo: Todavia, 2018.

VERNANT, Jean-Pierre. Tensões e ambiguidades na tragédia grega. In: VERNANT, J-P.; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 7-24.

OEDIPUS IN BACKCOUNTRY SERTÃO: TRAGEDY AND SOCIAL ISSUES IN GIANFRANCESCO GUARNIERI'S AND FERNANDO PEIXOTO'S ADAPTATION

Abstract

This paper aims to analyze an adaptation of the myth of Oedipus in a screenplay called *Édipo* written for television in 1975 by Gianfrancesco Guarnieri (1936–2006) and Fernando Peixoto (1937–2012). This transposition of a known Greek myth to the hinterland sub-region of Northeast Brazil called *sertão* enabled the authors to critically address local cultural elements and social issues. This analysis shows how politically engaged authors managed to reconfigure Sophocles's *Oedipus Tyrannus* in order to present prominent Brazilian social issues in the 1970s, such as drought, coronelism and land reform, turning Greek tragedy's Oedipus into a prosperous landowner in the *sertão*. The Brazilian Oedipus developed in this adaptation works as a canvas for social problems and archaic politics. The paper is comprised of two parts: a review of theoretical concepts of reception involved in Classical Studies and an analysis of Guarnieri's and Peixoto's adaptation in relation to Sophocles's tragedy.

Keywords

Oedipus. Myth. Sertão. Guarnieri. Peixoto.

Recebido: 10/01/2021

Aprovado: 08/02/2021

Narrar o (im)possíveis: a memória reconstruída em *La Douleur*, de Marguerite Duras

Isabela Bosi³⁸

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP)

Resumo

Este artigo pretende analisar o livro *La Douleur* (1985), de Marguerite Duras (1914-1996), compreendendo sua escrita como um processo de reconstrução de memórias da guerra. No livro, publicado em 1985, mas parcialmente escrito 40 anos antes, Duras constrói uma narrativa do (im)possível, durante a espera de seu marido, Robert Antelme, preso no campo de concentração Buchenwald, durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A escrita de Duras coloca em questão a memória da paz, ao final da guerra, essa memória institucionalizada em contraste com uma dor insuportável, não apenas sua, mas de tantas e tantos, que esperavam o regresso dos presos dos campos. Considerando que toda memória é *já* construção e que todo testemunho é *também* ficção, buscamos refletir como o texto de Duras pode contribuir para a reconstrução de uma memória do fim da guerra e do período pós-guerra, a partir do testemunho de sua dor. Para nos ajudar na elaboração dessa análise, trabalhamos com algumas teorias, que coadunam com nossa visão acerca dos conceitos memória, narrativa e testemunho, de pensadores como Henri Bergson, Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, dentre outros.

Palavras-chave

Marguerite Duras. *La Douleur*. Memória. Narrativa. Testemunho.

³⁸ Doutoranda em Literatura e Crítica Literária na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

I.

A narrativa começa em abril de 1945. Uma mulher, sentada na sala de casa, ao lado do telefone e perto da porta, imagina o marido tocar a campainha. *Quem é?*, perguntaria. *Sou eu*, ele responderia. Essa é uma possibilidade, ela pensa, "é possível que ele volte"³⁹ (DURAS, 1985, p. 13). Trata-se do início de *La Douleur*, livro de Marguerite Duras, publicado em 1985, mas parcialmente escrito 40 anos antes, no fim da Segunda Guerra Mundial, em seus diários, onde relata a espera do marido, Robert Antelme, preso em Buchenwald.

Em 1984, ela reencontra essas anotações em um armário. Já havia se esquecido delas. No prefácio da primeira edição, Duras diz que lhe parece impensável ter escrito esse texto durante a espera de Robert: "Como eu pude escrever essa coisa que eu ainda não sei nomear e que me assusta quando eu a leio de novo?"⁴⁰ (DURAS, 1985, p. 12). Diante desse diário, décadas depois, ela se surpreende com uma escrita extraordinariamente calma e, ao mesmo tempo, desordenada: "Eu me encontrei diante de páginas regularmente cheias de uma pequena escritura extraordinariamente regular e calma. Eu me encontrei diante de uma desordem fenomenal do pensamento e do sentimento que não ousei tocar"⁴¹ (DURAS, 1985, p. 12).

Antes de publicar o livro, a convite de um amigo editor, ela alterou alguns trechos e acrescentou a segunda metade do texto, que ainda não havia escrito. Dentre as poucas alterações, destacamos a mudança do sobrenome do marido – de Antelme para L. –, indicando que o texto, apesar de declaradamente autobiográfico, admite elementos de ficcionalização. A história é sua, narrada em primeira pessoa, recuperada de seu diário de guerra, mas é também a história de outras mulheres, de outros homens, outros Roberts; é também, e portanto, invenção, construção de outra memória.

³⁹ Tradução nossa. No original: "Il téléphonerait. Il arriverait. C'est sont des choses qui sont possibles. (...) Il est possible qu'il revienne".

⁴⁰ Tradução nossa. No original: "Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relis."

⁴¹ Tradução nossa. No original: "Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher."

A ideia de uma memória que se constrói na narrativa se aproxima do pensamento de Santo Agostinho – ainda que não tenhamos, aqui, a pretensão de nos aprofundarmos em sua filosofia –, exposto no Livro XI, das *Confissões*, de que

ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata, não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígio'. (AGOSTINHO, 1980, XI 18, 23)

Assim, ao narrar os rastros do que foi vivido, a partir dessas palavras criadas por imagens do passado, a memória, *a priori*, já se vincula à palavra e ao relato, sempre incerto, do que se tem como vestígio. Portanto, pensando *com e a partir* desse pensamento agostiniano, compreendemos a memória, em si, como processo de construção narrativas, o que, na escrita de Duras, parece admitir também o gesto de destruição e reconstrução contínuas da memória dessa dor – na ausência de outra palavra.

O livro de Duras é, também e sobretudo, o testemunho de uma espera. Ela escreve *na, com e sobre* essa espera, suspensa por um fio, como quem tenta, de alguma maneira, manter-se viva. Ao retomar o texto desse diário esquecido, ela se reencontra com a própria memória, com a memória de uma França, de Paris, da vitória dos aliados, das primeiras imagens divulgadas dos campos de concentração, desconhecidas até então, os corpos nus amontoados em valas. Tomada pelo pavor ao imaginar o corpo do marido em uma dessas valas, fuzilado por um soldado alemão, em sua escrita – seu relato-ficção –, Duras oscila entre a esperança de tê-lo ainda vivo, em algum lugar, e a certeza de já estar morto, abandonado no campo de concentração Buchenwald.

Com a divulgação das imagens do holocausto, a guerra vai chegando ao fim, em abril de 1945. Algumas mulheres começam a receber notícias de seus maridos. Vivos ou mortos, elas já têm o que Duras não consegue ter: o fim dessa espera. Os dias passam e não há notícias de Robert. Berlim queima enquanto o corpo de Duras arde lentamente em uma febre que não passa⁴² (DURAS, 1985, p. 33). Pessoas comemoram a chegada dos aliados na Alemanha, lotam restaurantes, bares. Paris está iluminada. Charles de Gaulle fala da paz, não dos campos nem das mortes, muito menos dessa espera. Para o espanto de Duras, um general que resiste em integrar a dor do povo nessa vitória: "De Gaulle não fala dos campos de

⁴² Tradução nossa. No original: "(...) j'ai comme une fièvre fixe qui ne partirait plus."

concentração, é impressionante o quanto ele não fala, o quanto obviamente está relutante em integrar a dor do povo na vitória"⁴³ (DURAS, 1985, p. 45).

Não interessa a Duras a memória da paz, que os aliados se esforçaram para construir. Parece interessar-lhe justamente o contrário: contestar, desfazer essa memória institucionalizada. Para Michael Pollak, no artigo "Memória, esquecimento, silêncio", toda memória oficial, coletiva e organizada resume a imagem que o Estado deseja passar e impor à população (1989, p. 7). Muitas memórias individuais acabam sendo silenciadas, ou direcionadas ao esquecimento, para que uma memória coletiva possa imperar, "estruturada com suas hierarquias" (POLLAK, 1989, p. 6).

Como forma de preservação das "memórias subterrâneas", sufocadas pelo caráter "uniformizador e opressor da memória coletiva nacional", Pollak propõe a ideia de um trabalho de gestão de memória, a partir do qual seria possível estabelecer uma noção de pertencimento, de integridade da memória dos sujeitos (1989, p. 4). Em sua pesquisa, Pollak, sociólogo, se dedica especialmente a entrevistar sobreviventes de guerra, através da busca por essas memórias que se conservam na oralidade. No entanto, podemos estender seu pensamento para outros campos do saber, como a literatura e a filosofia, entendendo o gesto de escrita como gesto político, de intervenção e desestabilização das estruturas de uma memória oficial.

Observamos esse empenho no texto de Duras, ao recuperar a memória de sua dor, que não é somente sua. Para isso, ela incorpora a seu relato, na confusão mental da espera, do corpo febril, magro, da dificuldade de comer, de viver, de rir, a tudo isso, tão íntimo – sua própria experiência –, ela incorpora imagens de outras mulheres, essas memórias subterrâneas, como a de uma jovem grávida de vinte anos, desesperada, na entrada da estação de trem d'Orsay, onde desembarcavam os presos, lendo em voz alta a última carta de seu marido, morto na guerra. Ou mesmo a de sua vizinha, madame Bordes, que já não se levanta da cama, completamente desfigurada pelas lágrimas, na espera intolerável de seus três filhos, presos em campos de concentração (DURAS, 1985, p. 43). Ou, ainda, as milhares de mulheres que Duras evoca em seu texto, que vão cada dia à d'Orsay, onde ficam das sete

⁴³ Tradução nossa. No original: "De Gaulle ne parle pas des camps de concentration, c'est éclatant à quel point il n'en parle pas, à quel point il répugne manifestement à intégrer la douleur du peuple dans la victoire."

horas da manhã às três da manhã do dia seguinte, esperando alguma notícia dos presos, formando uma espécie de massa compacta, coagulada⁴⁴ (DURAS, 1985, p. 25).

Para Pollak, a memória da guerra, e de outros eventos traumáticos de grandes proporções, remete sempre ao presente, este tempo que pode deformar ou reinterpretar o passado, a partir do que é transmitido, ou do que se escolher transmitir (1989, p. 8). Duras parece assinalar precisamente uma intenção de deformar, de reinterpretar o passado, o fim da guerra, a fragilidade da vitória, dessa paz fragmentária, e reconstruir a memória desse período a partir de sua escrita, de seu testemunho – ou, ao menos, propor outras leituras acerca de um passado, que, como afirma Pollak, remete sempre ao presente, apontando para um futuro (1989, p. 8).

Myriem El Maizi, no livro *Marguerite Duras et l'écriture du devenir*, reforça esse pensamento, ao defender que a escrita do passado, em Duras, é a escrita de um movimento, de uma passagem orientada para o futuro, que cria uma dinâmica temporal capaz de desenvolver o que a pesquisadora chama de "metafísica do devir" (*métaphysique du devenir*) (MAIZI, 2009, p. 29). Em outras palavras: não há presente sem passado, ou futuro sem presente-passado, estando o passado sempre no presente – nisso que, para Agostinho, seriam as três modalidades do tempo:

Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas (*praesens de praeteritis memoria*), visão presente das coisas presentes (*praesens de praesentibus contuitus*) e esperança/expectativa presente das coisas futuras (*praesens de futuris expectatio*). (AGOSTINHO, 1980, XI, 20, 26)

Todo devir pressupõe, portanto, uma relação com a memória, que, por sua vez, seria, antes, um somatório de tempos, como diz Gilles Deleuze, pensando com Henri Bergson, em *Bergsonismo* (1999). A escrita de Duras evidencia a memória como essa soma de tempos, ou essas três modalidades temporais, ao evocar um passado-ainda-presente de memórias ignoradas, em função de uma memória oficial, e elaborar, assim, movimentos para invenção de outros futuros possíveis.

⁴⁴ Tradução nossa. No original: "Il y a des femmes de prisonniers de guerre coagulées en un masse compacte."

II.

A imagem dos corpos judeus amontoados não abandona Duras, que já não come, porque cada pão lhe lembra o pão que ele não comeu. Robert, morto de fome. Para ela, ao contrário de De Gaulle, quem "espera a paz não espera nada", pois nessa paz está "também o início do esquecimento" (DURAS, 1985, p. 62). Seu esforço em recuperar essas memórias, quarenta anos depois, é também uma tentativa de dizer que a guerra nunca acaba, não há paz para quem viveu o horror. Sua escrita reforça a presença constante desse passado no presente, constituindo o *estofado da realidade*, como diz Bergson (1999). Com seu testemunho, Duras constrói o estofado da *sua* realidade – que, como já aludido, nunca é *só sua* –, para que a dor não seja esquecida, e a memória não seja apagada.

Jacques Derrida defende que todo testemunho deve ser entendido como uma promessa de "fazer a verdade" (2004, p. 22). Para o filósofo, qualquer testemunho é ficção, simulação de toda seriedade e, também, apropriação literária, pois "a literatura pode dizer tudo, aceitar tudo, receber tudo, oferecer tudo e simular tudo" (DERRIDA, 2004, p. 24). Em consonância com esse pensamento, não pretendemos discernir verdadeiro de falso – essa distinção frágil entre ficção e realidade – na escrita de Duras. Não se trata de identificar mentiras e verdades em seu relato – tarefa mais pertinente a uma investigação jurídica –, mas perceber esse *fazer* de uma verdade que se arma na escrita durasiana, em seu gesto, político e poético, de recuperação das memórias subterrâneas de sua própria existência, na reconstrução desse passado-presente.

De forma análoga a Derrida, Márcio Seligmann-Silva, em "Testemunho e a política da memória", reforça que todo testemunho traz a "marca de uma passagem constante, necessária e impossível, entre o 'real' e o simbólico, entre o 'passado' e o 'presente'" – e a literatura buscaria justamente provocar e alcançar esse "encontro impossível" (2005, p. 82). Em *La Douleur*, Duras narra o impossível do encontro entre passado e presente, ao reconstruir uma memória *já* ficção, na interseção entre o real e o simbólico de sua dor, dessa espera infinita.

Ainda sem perder de vista que "o horizonte do testemunho nunca é o da completude do uno, senão o da hiância", como diz Raul Antelo, no artigo "Subjetividade, Extimidade" (2009, p. 56), podemos ler o texto de Duras justamente no intervalo em que não cabe uma unidade, essa completude. Uma escrita, portanto, que nunca dá conta de tudo, do

todo, de uma informação completa, mas que se arma no estofo de uma realidade, sempre ficcionalizada, como projeto de desmonte de uma memória coletiva organizada, no gesto de propor novas leituras de mundo.

III.

Em 1945, os prisioneiros dos campos voltam, se sobrevivem, irreconhecíveis. Já não são homens. A guerra permanece em seus corpos, seus silêncios, no que jamais conseguirão contar, como os soldados aludidos por Walter Benjamin, pobres em experiência comunicável, mudos ao retornar dos campos de batalha (2012, p. 214). A população a que se refere Benjamin, desabrigada ao final da Primeira Guerra Mundial, quando não havia restado nada, "exceto as nuvens" e o "frágil e minúsculo corpo humano" (2012, p. 214), chega ao extremo dessa pobreza de experiência com o fim da Segunda Guerra – que Benjamin, judeu, não pôde presenciar.

Essa incapacidade de narrar, diante dos escombros, da barbárie, da vaziez de tudo, parece impulsionar Duras a escrever justamente no impossível da linguagem, na intenção de resistir, de não deixar que prevaleça uma vitória que exclui a dor do povo. Duras se aproxima, assim, do cronista de Benjamin, "que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história" (BENJAMIN, 2012, p. 242). Podemos dizer que Duras, ao resgatar sua dor, guardada em pequenos-grandes acontecimentos, reforça a ideia de essas memórias, ainda que desconsideradas pela memória oficial, não estarem perdidas na história, nem na literatura.

Assim, ela acaba por assumir, também, papel análogo ao do historiador de Benjamin, cuja tarefa seria estabelecer uma nova experiência (*Erfahrung*) com o passado, como Jeanne Marie Gagnebin retoma do texto *Sobre o conceito de história*, de Benjamin (2012, p. 8). Gagnebin reforça a ideia de que "uma reconstrução da *Erfahrung* deveria ser acompanhada de uma nova forma de narrativa" (2012, p. 9). A atitude de projetar novas experiências com o passado, tanto em Duras como no historiador benjaminiano, ainda que de formas distintas, coincide com uma estreita relação com a memória, que possui dinâmicas ilimitadas, próprias da constituição do relato, como lembra Gagnebin (2012, p. 13). Duras

põe em jogo essa ausência de limites da memória ao propor, em sua escrita, novas experiências com o passado – sempre presente, como já vimos.

Ainda pensando com Benjamin, Gagnebin evoca Marcel Proust, cuja literatura carregaria experiências vividas de forma particular e privada (*Erlebnis*) em oposição à grande experiência coletiva (*Erfahrung*), que, segundo Benjamin, fundava a narrativa antiga. No entanto, em Proust, essa *Erlebnis* individualizada se transforma "dialeticamente em uma busca universal":

Proust não reencontra o passado em si – que talvez fosse bastante inosso –, mas a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado, ou seja, uma semelhança profunda, mais forte do que o tempo que passa e que se esvai sem que possamos segurá-lo. (GAGNEBIN, 2012, p. 15)

Dessa forma, a literatura de Proust "transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento" e, ao mesmo tempo, "transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobrirmos" (GAGNEBIN, 2012, p. 16).

Em *La Douleur*, a narrativa de Duras, quarenta anos depois de uma guerra que segue viva em seu corpo, se revela à maneira de Proust – ainda que de forma bastante distinta –, ao recuperar a memória da dor, que ficou por baixo dos panos de uma vitória nacional e, assim, transformar o presente daquele que a lê. Duras contorce a memória de uma França gloriosa, lançando luz à dor dessa espera lancinante por aqueles que voltam – se voltam – dos campos de concentração, desfigurados pela miséria humana, pelo frio, pela barbárie, pela fome.

Segundo Deleuze, em uma das entrevistas de seu *Abecedário*⁴⁵, toda criação é resistência e o artista é aquele que "libera uma vida potente, uma vida mais do que pessoal" (1996). Deleuze sustenta que a arte é a "liberação de uma força de vida", tanto a "grande filosofia" como a "grande literatura" teriam em comum, portanto, o fato de testemunharem em favor da vida (1996). Duras assume bem esse lugar, atribuído por Deleuze à literatura, ao

⁴⁵ O *Abecedário de Gilles Deleuze* é uma série de entrevistas, feitas por Claire Parnet e produzidas por Pierre-André Boutang, entre 1988 e 1989, exibidas na França em 1996. São oito horas de conversa, dividida por temas em ordem alfabética. Essa série, traduzida e transcrita em português, encontra-se disponível para download em https://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/?page_id=62 Acessado em 17 jun. 2020.

testemunhar em favor da memória dessa dor, de sua vida, da vida de Robert, e tantos outros franceses massacrados pela guerra.

É essa a liberação de vida, mais que pessoal – *Erfahrung* mais que *Erlebnis* ou, como em Proust, uma *Erlebnis* que se apresenta universal, coletiva –, que a literatura de Duras elabora, ao colocar em evidência essa dor profunda diante de uma vitória, amplamente celebrada em 1945 pelo Estado, enquanto ainda não cabia paz possível aos sobreviventes.

IV.

Em maio de 1945, Robert finalmente retorna, irreconhecível: trinta e dois quilos para um metro e oitenta de altura – uma forma que ainda não estava morta, mas flutuava entre a vida e a morte –, impedido de comer, pois seu estômago seria esmagado com o peso da comida, ou esse peso cairia sobre seu coração, como escreve Duras:

Se ele tivesse comido desde o retorno do campo, seu estômago seria esmagado pelo peso da refeição, ou esse peso teria se apoiado sobre seu coração que, contrariamente, dentro da caverna de sua magreza, havia se tornado enorme: ele batia tão rápido que não se poderia dizer que ele batia propriamente, mas que tremia como se tivesse sob o efeito da tentativa. Não, ele não poderia comer sem morrer. Ou não poderia continuar sem comer sem morrer. Essa era a dificuldade.⁴⁶ (DURAS, 1985, p. 71)

Quando Robert, essa forma flutuante, entra no apartamento, e Duras o vê pela primeira vez, ela não consegue fazer nada além de gritar: "Eu gritava, disso eu me lembro. A guerra saía nos gritos. Seis anos sem gritar" (DURAS, 1985, p. 69). Quando cessam os gritos, depois de um tempo incalculável, Duras finalmente o enxerga, sem o reconhecer, a não ser por seu sorriso, ainda que de longe, como se o visse no fundo de um túnel. Inicia-se, assim, uma nova luta contra a morte, nesse corpo que já não tem a forma de um corpo. A guerra não acabou. Não há paz. Duras, que espera Robert L., Robert Antelme, retornar de Buchenwald ao longo de todo o livro, de todo um ano, de todo um mês insuportável, segue esperando-o, mesmo depois de sua volta. Robert nunca voltaria.

⁴⁶ Tradução nossa. No original: "S'il avait mangé dès le retour du camp, son estomac se serait déchiré sous le poids de la nourriture, ou bien le poids de celle-ci aurait appuyé sur le coeur qui lui, au contraire, dans la caverne de sa maigreur était devenu énorme: il battait si vite qu'on n'aurait pas pu dire qu'il battait à proprement parler mais qu'il tremblait comme sous l'effet de l'éprouvante. Non, il ne pouvait pas manger sans mourir. Or il ne pouvait plus rester encore sans manger sans en mourir. C'était là la difficulté."

Ao final de *La Douleur*, ela escreve: *desse nome, Robert L., eu choro. Choro ainda. Chorarei toda a minha vida* (1985, p. 84) Duras chora, ainda, um choro infinito, concluindo o livro na intenção de não permitir que sua dor – essa de tantas e tantos – seja esquecida. Em outro livro, intitulado *Emily L.*, ela diz: "escrever é isso também, sem dúvida, é apagar. Substituir" (1988, p. 17). Em *La Douleur*, Duras assume profundamente esse gesto, na busca por reconstruir a memória desse período e, assim, substituir uma memória oficial pela memória dessa dor, que não tem fim.

Referências

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**, XI, 14 [17]. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ANTELO, Raul. Subjetividade, Extimidade. In: **Boletim de Pesquisa NELIC**, v.9, n.14. Santa Catarina: UFSC, 2009, p.52-65.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **Abecedário de Gilles Deleuze**. Disponível em: https://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/?page_id=62 Acessado em 17 jun. 2020.

DERRIDA, Jacques. **Morada. Maurice Blanchot**. Tradução de Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Edições Vendaval, 2004.

DURAS, Marguerite. **La Douleur**. Paris: Éditions Gallimard, 1985.

_____. **Emily L**. Tradução de Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

EL MAIZI, Myriem. **Marguerite Duras et l'écriture du devenir**. Berna: Peter Lang AG, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Tradução de Dora Rocha Flauman.

In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. In: **Projeto História**, São Paulo, n. 30, jun. 2005, p. 71-98.

NARRATE THE (IM) POSSIBLE: THE RECONSTRUCTED MEMORY IN LA DOULEUR, BY MARGUERITE DURAS

Abstract

This article aims to analyze the book *La Douleur* (1985), by Marguerite Duras (1914-1996), understanding her writing as a process of reconstructing war memories. In the book, published in 1985, but partially written 40 years earlier, Duras builds a narrative of the (im) possible, while waiting for her husband, Robert, imprisoned in the Buchenwald concentration camp, during World War II (1939-1945). Duras's writing calls into question the memory of peace, at the end of the war, this institutionalized memory in contrast to an unbearable pain, not only her own, but of many others, who were waiting for the prisoners to return. Considering that all memory is already a construction and that all testimony is also fiction, we seek to understand how Duras's text can contribute to a reconstruction of the memory of the war and the post-war period, from the testimony of her pain. To help us in the elaboration of this analysis, we worked with some theories, which are in line with our vision about concepts such as memory, narrative and testimony, of thinkers like Henri Bergson, Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, among others.

Keywords

Marguerite Duras. *La Douleur*. Memory. Narrative. Testimony.

Recebido em: 18/08/2020

Aprovado em: 25/02/2021

Opressão e Resistência: a *construção espacial nos discursos* *de 1984 e O ano de 1993*

Fernângela Diniz da Silva⁴⁷
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

Um espaço liderado pelo “Big Brother” onde as pessoas são vigiadas por uma tecnologia chamada “teletelas”, assim se caracteriza a Oceânia apresentada por George Orwell, na obra *1984*, publicada em 1949. Décadas depois, em 1975, José Saramago apresenta cidades sem nomes, onde as pessoas são dominadas por animais biônicos e observadas pelo olho de mercúrio, cuja repressão compõe a atmosfera de *O ano de 1993*, obra tipologicamente localizada entre a prosa e a poesia. Desse modo, a presente investigação dedica-se a uma leitura comparativa entre os mundos autoritários construídos nas produções citadas acima. À luz da Semiótica Discursiva, o objetivo proposto é analisar como se dá a figurativização do espaço com o intuito de verificar os efeitos de sentido associados à opressão e à resistência nos discursos orwelliano e saramaguiano. Para tanto, são consideradas categorias semióticas, especialmente apresentados nos estudos de Greimas e Courtés (2012), Diana Luz Pessoa de Barros (2005), José Luiz Fiorin (2010) e Denis Bertrand (2000). O estudo confirma que o poema em prosa saramaguiano atualiza os valores críticos e figurativos abordados na obra de Orwell.

Palavras-chave

José Saramago. George Orwell. Semiótica. Espaço.

⁴⁷ Doutoranda em Letras na área de Literatura Comparada (UFC). Mestre em Letras (UFC), atuando como pesquisadora da Literatura saramaguiana. Graduada em Letras Português - Francês pela Universidade Federal do Ceará.

Introdução

“Ainda nos encontraremos no lugar onde não há escuridão.”
(George Orwell)

“Ninguém o saberia dizer mas o tempo era de tristeza a pior por ser a aresta agudíssima e cruel que junta as faces da vida e da morte que em algum lugar haviam de encontrar-se” (2007, p. 87), assim é a atmosfera de *O ano de 1993* (1975), à semelhança de *1984*, cujos espaços são cenários para atos de opressão e resistência. Assim como na vida, a Literatura nos mostra que não importa a hostilidade do contexto, haverá sempre aqueles que lutam e reiteram o direito de ser livre. É, justamente, essa dicotomia liberdade *versus* opressão que movimenta as histórias de Orwell e Saramago.

José Saramago, na obra *O ano de 1993*, tipologicamente localizada entre a prosa e a poesia, atualiza configurações temático-figurativas do discurso orwelliano em *1984* (1949). Isso porque, em ambas as narrativas, cada um a seu estilo, a relação semiótica polêmica do poder revela a tensão entre liberdade *versus* opressão. que, por analogia, associa-se à vida *versus* morte. Essa homologia revela-se na figurativização apresentada no discurso, a exemplo da construção espacial que reflete em sua composição elementos repressores ou de resistência contra todos os valores que rompem o contrato com uma sociedade democrática obediente à compreensão contemporânea dos direitos humanos.

O romance escrito por George Orwell, *1984*, publicado em 1949, apresenta Winston Smith, operário de trinta e nove anos, funcionário do Ministério da Verdade. O protagonista habita um local ficcionalmente semelhante à Inglaterra chamada de Oceânia. Na distopia orwelliana, o narrador mostra um contexto social subordinado ao governo do partido totalitário, que possui como símbolo - aquele que tudo vê-, mais conhecido como “O Grande Irmão”. No enredo presenciaremos os questionamentos de Winston sobre o sistema, sobre o amor e sobre a sua vontade de reverter o que foi imposto.

Já a obra poética de Saramago, *O ano de 1993*, compõe, à sombra de um onirismo, a destruição de uma cidade cujo nome não é apresentado. Trata-se de uma sociedade dominada por forças sobrenaturais que submetem seus habitantes a uma profunda repressão. Essas pessoas, assim como a cidade, não possuem individualidade e algumas delas

se encontram sitiadas; ainda assim buscam, mesmo sob tortura física e psicológica, reconquistar o lugar de origem e destruir os opressores a fim de usufruir da liberdade. Aos moldes de uma alegoria, as narrativas de Orwell e de Saramago descortinam, a nós leitores críticos, os infortúnios de um sistema totalitário que se alimenta do poder e do controle em detrimento da qualidade de vida de seus cidadãos.

Cabe destacar que, diferente de outras produções de José Saramago, especialmente seus romances, como o *Memorial do Convento* (1982) e *Ensaio sobre a cegueira* (1995), a obra *O ano de 1993* (1975) não obteve o reconhecimento merecido por parte da crítica literária, estando em geral localizada à margem na bibliografia saramaguiana composta por uma prosa premiada. Contudo, é perceptível que muito do que se caracteriza como o estilo do escritor Saramago, tanto no aspecto formal, ao adotar a não convencionalidade da pontuação, como no interesse por questões sociais, tem o seu prelúdio em *O ano de 1993*; por isso defendemos sua relevância.

A recepção tímida que ocorre com essa produção saramaguiana se distingue completamente da de *1984*, que ainda hoje circula em sucessivas gerações de jovens leitores de todo o mundo. Logo, tamanha popularidade inspiraria outros escritores, como se observa em *O ano de 1993*, de José Saramago. No âmbito da crítica literária, para além do que o próprio título sugere, muitos são os pesquisadores que destacam a inspiração de *1984* nesta obra, a exemplo de Regina Zilberman (2011, p. 133), no texto “*O Ano da Morte de Ricardo Reis - História e não-História*”, ao refletir sobre o tempo da ficção com base nos estudos de Teresa Cristina Cerdeira:

A primeira experiência com o tratamento do tempo por parte do romancista parece remontar ao romance *O Ano de 1993*, publicado em 1975. Nesse caso, porém, trata-se antes de uma distopia, à moda do *1984*, de George Orwell (1903-1950), publicado em 1949, gênero que reaparece posteriormente em obras como *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) e *A Caverna* (2000). É a partir de *Levantado do Chão*, de 1980, que a história aparece como inspiradora dos fatos ficcionais, coincidindo com o retrospecto de eventos passados (CERDEIRA, 2000). Em 1982, a publicação do *Memorial do Convento* afiança o compromisso do escritor com a narrativa de eventos cronologicamente distantes, configurando sua adesão ao romance histórico de perfil pós-modernista.

Como se vê, o enunciador saramaguiano tem um interesse em revelar mundos que vivem sob uma pressão autoritária. Essa postura surge, inicialmente, em sua poesia, especialmente com *O ano de 1993*, de inspiração orwelliana. A partir de estudos que

destacaram essa aproximação, nossa contribuição se volta para uma leitura à luz da Semiótica Discursiva. Conforme Greimas e Courtés (2008, p. 455), a Semiótica “deve apresentar-se inicialmente como o que ela é, ou seja, como uma teoria da significação. Sua primeira preocupação será, pois, explicitar, (...) as condições de apreensão e da produção de sentido”. Com base nessa premissa faremos uso da metalinguagem semiótica a fim de verificar a construção da significação em torno da composição dos espaços. Para tanto, faremos uso do simulacro metodológico nomeado percurso gerativo de sentido, em específico o nível discursivo que se dedica aos aspectos temáticos e figurativos de um texto.

É importante considerar que a articulação discursiva sugere um viés ideológico. José Luiz Fiorin, em *A Linguagem e a Ideologia* (1993, p. 28-29), refere-se a ideologia como “a esses conjuntos de ideias, a essas representações que servem para justificar e explicar a ordem social, as condições de vida do homem e as relações que eles mantêm com os outros homens”. Portanto, ainda que estejamos falando de ficção cujas palavras e seus efeitos ocupam um lugar no campo poético, o discurso dos enunciadores pode associar-se à crítica de um tempo.

Dentre as inúmeras escolhas temático-figurativas, o presente artigo se propõe investigar a construção do sentido que sustenta a composição de alguns espaços selecionados nas duas obras. No tópico “A figurativização do espaço: opressão e resistência”, apresentaremos trechos que apontam a descrição espacial associada à temática do autoritarismo, seja como cenário de violência, seja como um refúgio contra os opressores. Ademais, vê-se que os momentos de refúgio figurativizam em suas nuances a tensão entre liberdade e opressão.

A figurativização do espaço: opressão e resistência

Orwell e Saramago, em *1984* e *O ano de 1993*, respectivamente, se valem de um discurso, cujo teor figurativo tematiza a opressão. Para Denis Bertrand (2003 p. 157), a figuratividade “recai mais precisamente sobre o universo visual. Ela descreve o ato de semiose, isto é, a passagem da visão natural, modelada por um crivo cultural de leitura do mundo, para o reconhecimento das formas figurativas numa imagem ou num quadro”. A figuratividade é em grande parte utilizada como estratégia discursiva que leva os leitores a

imersão em um dado mundo ficcional, pois ela faz crer no universo imaginário como condição do próprio contrato enunciativo.

Para uma inferência mais precisa de como se dá a figuratividade nas obras selecionadas, atentaremos, aqui, para um aspecto específico, a construção dos espaços. A propósito, Greimas e Courtés (2012, p.176) explicam a espacialização “como um dos componentes da discursivização (da colocação em discurso das estruturas semióticas mais profundas). Comporta, em primeiro lugar, procedimentos de localização espacial, interpretáveis como operações de debragens e de embreagem efetuadas pelo enunciador”. Deve-se considerar que o texto literário explora estrategicamente, conforme o gênero discursivo em questão, a figuratividade nas descrições assumidas pelo narrador, pelo eu-lírico ou pelas personagens.

Iniciemos com o espaço nomeado “Mansões Victory”, no romance *1984*. Apesar de o nome indicar uma aparente riqueza, com o uso do vocábulo “Mansões”, essa localidade não é caracterizada com nenhum luxo, nem tampouco se trata de um lugar bem conservado. A respeito de seu surgimento, o narrador explica:

Os apartamentos das Mansões Victory eram antigos, haviam sido construídos em 1930, por volta disso, e estavam caindo aos pedaços. O reboco do teto e das paredes vivia despencando, o encanamento estourava com qualquer geada mais forte, havia goteiras no teto sempre que nevava, o sistema de calefação costumava ser regulado em potência baixa, isso quando não permanecia desligado por razões de economia. Os consertos que os moradores não conseguiam fazer sozinhos precisavam ser autorizados por comitês inacessíveis, capazes de retardar por dois anos uma singela troca de vidraça. (ORWELL, 2019, p. 62).

Como sabemos, o poder simbolicamente representado pelo “Grande irmão”, além de exercer uma vigilância extrema, atuava com negligência nos serviços básicos de seus subordinados, uma vez que sabiam da impossibilidade de os moradores reclamarem seus direitos. A má conservação nos espaços privados devia-se, sobretudo, à necessidade de uma autorização obrigatória do estado que agia de forma omissa em seus deveres. Podemos reforçar essa postura evocando a ocasião da falta de eletricidade. O sistema justificava essa situação dizendo ser uma forma de economizar para a chamada “Semana do ódio”, evento que atuava na alienação de muitas daquelas pessoas.

Para além da ficção, o romancista em seu discurso ensaístico deixava transparecer todo seu interesse pela organização político-social do seu contexto. Raymond Williams, no ano título do romance *1984*, dedicou-se a analisar um ensaio, publicado por

Orwell em 1968, no texto nomeado “Mil novecentos e oitenta quatro em 1984: Como o romance nos ajuda a entender o ano?”. A partir dele, podemos destacar a seguinte passagem escrita por Orwell (1968, p. 165):

O capitalismo está desaparecendo, mas o socialismo não o está substituindo. O que surge agora é uma nova espécie de sociedade planejada e centralizada que não será capitalista nem, em qualquer acepção aceita do termo: democrática. Os dirigentes dessa nova sociedade serão os indivíduos que efetivamente controlam os meios de produção: isto é, executivos, técnicos, burocratas e soldados, agrupados por Burnham sob a designação de “administradores”. Esses indivíduos eliminarão a velha classe capitalista, esmagarão a classe operária e organizarão a sociedade de tal forma que todo o poder e privilégios econômicos ficarão em suas mãos. Os direitos de propriedade privada serão abolidos, mas a posse coletiva não será instaurada.

Raymond Williams ressalta que muito do que se considerava previsão no romance de fato não havia acontecido, todavia, seria possível enxergar uma aproximação por meio de alguns aspectos. Para o pesquisador, a suspeita de Orwell “determina a estrutura social de *mil novecentos e oitenta e quatro*” (2019, p. 428). Ademais, Williams aponta que a narrativa de *1984* não usa o termo de Burnham, “administradores”, para referir-se aos líderes que mudarão a realidade, mas sim associa essa mesma postura ao “Socing”.

A postura de pensamento dos líderes da Oceânia aproxima-se do que foi exposto na citação de Orwell acima, isso porque o “Grande irmão” não possibilitava a liberdade dos indivíduos para atuar na mudança de seus espaços, mas também não instaurava uma posse coletiva que atendesse às necessidades. O aspecto destrutivo dos espaços é comum tanto no discurso de Orwell quanto em Saramago, a exemplo do trecho: “Os habitantes da cidade doente de peste estão reunidos na praça grande que assim ficou conhecida porque todas as outras se atulharam de ruínas” (2007, p. 8).

Desamparados, em *O ano de 1993* muitos dos habitantes encontravam-se em meio às ruínas nas ruas. Entretanto, dentro das cidades, alguns se mantiveram em sua habitação, porém estão submissos a toda espécie de violência física e psicológica, a exemplo da frequente contagem de seus moradores: “Importa sim que as casas estejam permanentemente abertas para que os recenseadores não percam tempo” (2007, p. 37). Aqui, o direito à privacidade e à individualidade também se esvai. Além disso, o custo dos habitantes que ficaram na “cidade doente” foi, para alguns, a própria sanidade mental. Não se trata de um lar e sim de mais um espaço violento que serve ao poder vigilante.

Essa sensação também é transmitida na descrição da Oceânia, como vimos anteriormente ao falarmos das “Mansões Victory”. Além das descrições exteriores do ambiente, o próprio interior das casas, que teoricamente deveria resguardar o direito à individualidade, apresenta a opressão: “Dentro do apartamento uma voz sonora lia uma lista de cifra relacionadas com a produção de ferro gusa. (...). O aparelho (chamava-se teletela) podia ter o volume reduzido, mas era impossível desligá-lo de vez” (2019, p. 44). Essa ferramenta de controle eram os olhos e os ouvidos do “Grande irmão”, cuja imagem se fazia presente na maior parte dos locais.

O controle não se apresentava só simbolicamente com um cartaz anexado nas paredes, ele se fazia presente na prática com o uso da “teletela”, instrumento utilizado para emitir publicidade do governo, bem como para atuar na vigilância dos moradores da casa. A proposta desse instrumento autoritário é revisitada na obra de *O ano de 1993* com “o olho de vigilância individual o olho que não dorme” (SARAMAGO, 2007, p.47), conforme a voz poética nos aponta:

As pessoas que moravam na periferia da cidade e por isso podiam ver o nascer do sol /Acreditaram enfim que o mundo ia acabar porque ao lado do velho sol alaranjado subia uma esfera fria e negra com reflexos de cinza (SARAMAGO, 2007, p. 46)

Em *1984*, temos o enredo concentrado especialmente na Oceânia, apesar da menção as outras duas sociedades, Eurásia e Lestásia. Já nos versos saramaguianos, temos a dinâmica de dois espaços: um que está exterior à cidade e outro que é a própria cidade. Aqueles que foram retirados de suas casas por um poder dito “oculto” encontram-se nos arredores da cidade, organizados nas chamadas hordas. Essas pessoas tinham o objetivo de buscar, por meio de ações de resistência coletiva, lutar pela reconquista de seu espaço natal. É, pois, justamente para este grupo que o “olho vigilante” aparece. Trata-se de mais um método de vigilância, dessa vez em forma de um dispositivo tecnológico com a função de controlar cada um especificamente.

Para reforçar ainda mais o sentido de opressão exposta na própria construção arquitetônica, podemos destacar os espaços ministeriais, a exemplo do “Ministério da Verdade”, local de trabalho de Winston, responsável pelo revisionismo histórico. A função desse organismo público era mudar o passado a depender das necessidades do “Grande irmão” e conseqüentemente o presente e o futuro:

Comentava-se que o Ministério da Verdade continha três mil salas acima do nível do solo e ramificações equivalentes abaixo. Em Londres havia somente três outros edifícios de aparência e dimensões equivalentes. Eles tinham o efeito de reduzir tão drasticamente a arquitetura circundante que do telhado das Mansões Victory era possível avistar os quatro ao mesmo tempo. (ORWELL, 2018, p. 46)

Percebe-se, com o trecho acima, que o planejamento arquitetônico dos ministérios, tal qual o do “Ministério da Verdade”, foi elaborado de modo a fazer com que as construções ao seu redor se tornassem pequenas. A supremacia é fomentada pela imponência do prédio que se fazia fisicamente superior a qualquer outro edifício. Para Winston, habitante das “Mansões Victory”, sua localização possibilitava ver os prédios estatais em sua grandeza, o que provocava uma sensação de aprisionamento pela ideologia dominante. Trata-se, pois, de mais um exemplo de como a figurativização da Oceânia é relevante para criar o efeito de autoritarismo no enredo.

Em 1984 e em *O ano de 1993* as descrições dos espaços se apoiam em elementos da visualidade relacionados à luminosidade, às cores e às formas. Trata-se de escolhas discursivas que reforçam o ambiente autoritário. Ao dialogarmos com a semiótica, dizemos que essa postura apela para as “imagens do mundo”, como afirmam Greimas e Courtés (2012, p. 213), além de contribuir para a reiteração da temática sobre o autoritarismo na narrativa.

Isso é perceptível na seguinte passagem: “Ministério da Verdade, agora que já não recebiam luz direta, pareciam tão temíveis quanto as seteiras de uma fortaleza. O coração de Winston se encolheu diante do enorme vulto piramidal” (2019, p. 68). Os detalhes das formas e os efeitos das luzes apontam que Winston tinha noção dos mistérios que habitam naqueles espaços os quais não conseguia decifrar. O movimento do sol que ilumina indiretamente ressalta a obscuridade do símbolo temível do sistema: o “Ministério” e, ao enxergar aquela arquitetura, a sensação que o protagonista emana é de temor. A propósito da forma “piramidal” escolhida por Orwell para compor a arquitetura ministerial, Saramago também se utiliza dela para descrever seus ambientes. Na obra *O ano de 1993*, formas como hexágonos, esferas e linhas são utilizadas para compor o cenário figurativo de 1993, trata-se de um traço que dialoga com o discurso pictórico. Podemos exemplificar essa configuração por meio da caracterização das prisões, reformadas pelos ocupantes:

No lugar das antigas cadeias construíram-se edifícios de seis andares todos de vidro transparente / Os únicos elementos opacos são as enxergas e as fechaduras das

portas / Cada prisão tem centenas de celas de forma hexagonal como favos de Colmeia (SARAMAGO, 2007, p. 51)

Os opressores trocaram as masmorras escuras com “as grades os muros altos os espigões de ferro” (SARAMAGO, 2007, p. 51) por prédios com vidros transparentes. A opacidade é resguardada apenas nas fechaduras das portas e nas enxergas, ou seja, nos elementos palpáveis – como se todo o resto fizesse parte de uma configuração onírica. Os presos encontram-se em celas hexagonais observados pelos transeuntes nas mais íntimas ações diárias. Dessa forma, os autoritários transformam esses curiosos em repressores, como o “Grande irmão”. A sanção atribuída aos presidiários é, além do próprio encarceramento, a espetacularização da vigilância que serve também de instrumento didático para que atos não se repitam.

Assim sendo, os tirânicos agem arbitrariamente ao buscar manter a supremacia via supressão dos direitos, haja vista que em um estado autoritário as prisões não são apenas espaços para isolar criminosos, mas sim um ambiente para violentar qualquer um que se mostrasse crítico aos poderes vigentes. A atmosfera que o narrador descreve, com detalhes para as luzes e os seus movimentos, cria um efeito de pesadelo. Admitindo-se que os discursos dialogam com outros discursos, a partir dessas descrições do “Ministério”, representante da prisão simbólica de Winston, bem como das “prisões” de 1993, é oportuno evocar o pensamento de Michel Foucault (1999, p. 219) sobre panoptismo, cujo conceito relaciona-se a

Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação; que a perfeição do poder tenda a tornar inútil a atualidade de seu exercício; que esse aparelho arquitetural seja uma máquina de criar e sustentar uma relação de poder independente daquele que o exerce; enfim, que os detentos se encontrem presos numa situação de poder de que eles mesmos são os portadores. Para isso, é ao mesmo tempo excessivo e muito pouco que o prisioneiro seja observado sem cessar por um vigia: muito pouco, pois o essencial é que ele se saiba vigiado; excessivo, porque ele não tem necessidade de sê-lo efetivamente.

O sistema panóptico, portanto, refere-se a um modelo organizacional que apresenta uma estrutura de supremacia elaborada a fim de contribuir para o efeito constante de vigilância. Os edifícios ministeriais de 1984 aproximam-se de tal sentido. Esse espaço provoca uma sensação de controle, o que se reflete no comportamento dos habitantes da Oceânia, receosos de serem culpabilizados. Por sua vez, a arquitetura das prisões de 1993 não é regida fielmente por esse sistema, haja vista o que o narrador afirma: “Acabaram as

enxovias subterrâneas as masmorras as celas escuras as grades os muros altos os espigões de ferro” (2007, p. 51), embora se mantenha o efeito de vigilância que ganha ares insólitos. As paredes são transparentes durante o dia e, à noite, ficam escuras, em decorrência disso, todos à luz do dia se transformavam em potenciais espectadores e vigias das ações rotineiras dos presos.

Outro espaço importante que devemos mencionar é o temido “Quarto 101”, local a que Winston foi levado. Vejamos o seguinte trecho: “Ao pensar isso, as palavras irromperam de sua boca: ‘O que tem no quarto 101?’ A expressão do rosto de O’Brien não se modificou. Respondeu secamente: ‘Você sabe o que tem no quarto 101, Winston. Todo mundo sabe o que tem no quarto 101’ (ORWELL, 2019, p. 312). Esse ambiente, trata-se de uma representação espacial da violência do estado, pertencente ao “Ministério do Amor”, contrariamente o que diz o nome, era o lugar para onde eram levados os considerados subversivos. Pior do que qualquer prisão, o “Quarto” seria o cenário de violência praticada por meio de manipulação e de torturas.

Evidencia-se, até este momento, que ambas as narrativas se valem frequentemente de figurativizações espaciais para fomentar o efeito de opressão. Esses espaços se apresentam disfóricos, o conceito de disforia “marca a relação de desconformidade do ser vivo com os conteúdos representados”. (BARROS, 2005, p. 81), ou seja, os lugares urbanos são cenários do controle da liderança repressora e, portanto, estão em desconformidade com aqueles que lutam pela liberdade.

Esse sentido só é possível pelo uso frequente dos elementos figurativos, tais repetições são chamadas isotopias, responsáveis por reforçar a temática por meio de figuras semelhantes. Conforme Diana Luz Pessoa de Barros (2005, p. 83) isotopia “é a reiteração de quaisquer unidades semânticas (repetição de temas ou recorrência de figuras) no discurso, o que assegura sua linha sintagmática e sua coerência semântica”. Trata-se de um aspecto importante para a construção da temática do autoritarismo.

Não obstante, ainda que em menor número, tanto a prosa como a poesia nos apresentam raros momentos em que é possível verificar a resistência refletida na elaboração espacial, a exemplo do episódio que veremos a seguir: “Winston avançava pelo caminho em meio a um mosqueado de luz e sombra, pisando em poças douradas sempre que os galhos das árvores se distanciavam uns dos outros” (ORWELL, 2019, p. 165). Essa passagem

mostra, por meio de jogos de luz e sombras, o percurso de Winston ao abrigo onde encontraria Julia. Não se trata de um ambiente autoritário, mas um refúgio no qual eles conseguiam viver o amor em segredo, embora houvesse medo.

Podemos associar esse comportamento subversivo à liberdade, pois nesse ambiente seria consumado um ato de resistência: o próprio amor. Tendo em conta que o partido se fazia presente em tudo, inclusive na forma das pessoas se relacionarem, a exemplo dos filhos que denunciam os pais ou na desconfiança que um casal junto poderia despertar no sistema. Ao contrário do comportamento dominante, Winston e Júlia não se submetem a coerção, ainda que soubessem, desde o princípio, da necessidade de encontrar um lugar discreto, longe dos olhares vigilantes para a união, como podemos ler a seguir:

Winston percebeu que estavam numa clareira natural, uma colinazinha minúscula coberta pela relva e circundada por árvores novas e altas, que a escondiam por completo. A garota estacou e virou-se. “Aqui estamos”, disse “Não se aflija, querido. Não há pressa nenhuma. Temos a tarde inteira. Não é maravilhoso este esconderijo? Descubri-o uma vez em que me perdi durante uma caminhada comunitária. Se alguém vier nesta direção, a gente escuta a centenas de metros de distância.” Winston e Julia se abraçaram, fascinados. (...) Não apenas o amor por uma pessoa, mas o instinto animal, o desejo simples e indiferenciado: essa era a força capaz de estraçalhar o Partido. Deitou-a sobre a relva, entre os jacintos caídos. Dessa vez não houve nenhuma dificuldade. Nenhuma emoção era pura, pois tudo estava misturado ao medo e ao ódio. A união dos dois fora uma batalha; o gozo, uma vitória. Era um golpe assentado contra o Partido. Um ato político. (ORWELL, 2019, p. 168)

Diferente dos ambientes figurativizados com ares opressores, que já exemplificamos neste trabalho, o esconderijo do casal é abraçado pela natureza e está estrategicamente localizado para se manter distante do “Grande irmão”. Era, portanto, um espaço de resistência, pois ali podiam unir o desejo que ambos tinham de rebelar-se contra o sistema ao desejo que tinham de unir-se carnalmente. Consumar essa união era uma forma de afrontar o autoritarismo, como o próprio narrador nos descreve “um ato político”. Júlia e Winston, portanto, eram amantes e aliados à procura de canalizar essa mesma pulsão para derrotar o Partido.

A propósito do afeto como resistência à opressão, podemos evocar uma passagem que descreve os atos da fuga dos habitantes em *O ano de 1993*. Auxiliado pelo cenário da natureza, veremos um espaço que surge a favor daqueles que lutam. Essa construção nasce no dado momento em que uma árvore acolhe um casal na tentativa de protegê-los da barbárie:

Então abraçados o homem e a mulher sem uma palavra suplicaram / E a árvore a que se apoiavam transidos abriu-se por uma qualquer razão que não veio a saber-se nunca e recebeu-os dentro de si juntando a seiva e o sangue / Todas as aflições se acabaram naquele instante e a chuva escorria pelas folhas e pelos troncos como alimento até ao chão que as raízes lentamente trabalhavam (SARAMAGO, 2007, p. 81-82).

O narrador mostra, por meio dessa construção figurativa, a possibilidade de um ambiente que não é mais opressor, mas sim uma atmosfera que age de forma insólita para refugiar o casal em seu âmag. Segundo a Semiótica Discursiva, podemos chamar esse aspecto como eufórico. A “euforia estabelece a relação de conformidade do ser vivo com os conteúdos representados.” (BARROS, 2005, p. 82), dessa maneira, a natureza está em comunhão com as ações de resistência dos casais, é, pois, um espaço que se encontra em conformidade com a ideia de liberdade e de vida.

Com base nesse recorte textual, podemos afirmar que tanto para Orwell como para Saramago, o amor dos casais se figura como oposição ao ódio das lideranças opressoras. Trata-se, assim, de uma revolução da natureza em seus espaços bucólicos, contra a imposição da cultura, em seus espaços arquitetônicos, esses construídos pelos autoritários que faziam dos espaços ferramentas da repressão.

André Breton, em seu manifesto surrealista, publicado em 1924, afirma que “a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo” (2001, p. 44). O enunciador saramaguiano em seu discurso poético leva os leitores a uma atmosfera surreal de um mundo em vertigem, isso porque percebemos os métodos de manipulações e de torturas exercidos pelos sistemas autoritários, mas conhecemos também aqueles que resistiram e tiveram coragem de lutar, ainda que tivessem ou não êxito em suas ações. Muitas dessas figuras e temas da obra de Saramago são possíveis de serem relacionados com a arte exposta por George Orwell, em *1984*, elaborado de modo distinto, mas que em essência também denuncia o autoritarismo.

Conclusão

À luz da Literatura Comparada, o diálogo entre os dois enredos aqui selecionados se torna possível devido a uma aproximação temático-figurativa nos discursos. Ao longo da análise, destacamos pontos de convergência que exploram a resistência e o autoritarismo

associados em especial à construção espacial. Contudo, é importante ressaltar que *O ano de 1993* apresenta vida própria na Literatura. Não se trata, portanto, de diminuir o poema em prosa a uma mera reprodução do livro orwelliano; pois, ao contrário disso, tanto a linguagem como o desenvolvimento do estilo saramaguiano têm início em sua poesia e posteriormente seriam aprimorados nos romances.

Nossa investigação, por meio da Semiótica Discursiva, em especial, no que se refere ao nível discursivo, comprova a hipótese de que ambas as narrativas utilizam a elaboração dos ambientes como elementos auxiliares na construção do efeito de sentido relacionado à opressão e à resistência. A partir do recorte selecionado para o estudo, concluímos que a opressão está presente, sobretudo na composição das prisões, das casas e dos ministérios, ou seja, o caráter repressivo figura-se nos ambientes construídos pelos homens que atuam no cerceamento dos habitantes, sendo, portanto, utilizado como cenário de supressão da liberdade. Semioticamente relacionados à cultura, tais lugares são disfóricos, posto que não existe uma conformidade entre eles e aqueles que buscam o direito de ser livre.

Por sua vez, a natureza atua como pano de fundo para ações de resistência. Isso porque são nos cenários naturais, como o esconderijo de Winston e Julia ou na árvore que acolheu o casal em *O ano de 1993*, que a resistência, ainda que em segredo, se fazia presente. Segundo a Semiótica Discursiva (GREIMAS E COURTÉS, 2008), a natureza encontra-se em oposição à cultura e se revela, neste estudo, um elemento eufórico, posto que nela é possível vivenciar momentos de liberdade e de vida.

1984 e *O ano de 1993* são exemplos do poder que a Literatura tem de nos revelar discursivamente as agruras de uma sociedade opressora. Ademais, os fatos históricos mostram a recorrência de conjunturas opressivas nas mais diferentes épocas, ao mesmo tempo em que apresentam aqueles que resistiram e lutaram contra essas forças que ansiavam cercear a liberdade dos cidadãos. Sabendo que nenhum discurso, sobretudo aqueles aos moldes alegóricos, escapa do viés ideológico (FIORIN, 1993), percebemos a construção de sentido capaz de nos fazer refletir sobre situações análogas, expostas na narração cuja relação liberdade *versus* opressão se faz protagonista.

Referências

BRETON, A. **Manifestos do Surrealismo**. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BARROS, D. L. P. de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Editora Ática, 2005.

BERTRAND, D. **Caminhos da Semiótica literária**. São Paulo: EDUSC, 2003.

CERDEIRA, T. C. O Averso do Bordado. **Ensaio de Literatura**. Lisboa: Caminho, 2000.

FIORIN, J. L. **Linguagem e Ideologia**. 6ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1998.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GREIMAS E COURTÉS. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

ORWELL, G. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SARAMAGO, J. **O ano de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVA, F.D **O pictórico em *O ano de 1993*, de José Saramago: interdiscursividade com o Surrealismo**. 2018. 152 f. Dissertação (Mestrado em Letras- Literatura comparada) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

WILLIAMS, Raymond. Mil novecentos e oitenta quatro em 1984: Como o romance nos ajuda a entender o ano? In. ORWELL, G. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ZILBERMAN, R. O Ano da Morte de Ricardo Reis - História e não-História. **Ipotese – Revista de estudos literários**. Juiz de Fora. v. 15, n. 1. p. 129 -141, 2011.

OPPRESSION ET RÉSISTANCE: LA CONSTRUCTION SPATIALE DANS LE DISCOURS DE 1984 ET O ANO DE 1993

Résumé

Página | 127

Un espace dirigé par « Big Brother » où les gens sont surveillés par une technologie appelée « télécrans », ainsi caractérisée par l'Océanie présentée par Orwell, dans l'ouvrage de *1984*, publié en 1949. Des décennies plus tard, en 1975, José Saramago nous présente des villes sans noms, où les gens sont dominés par les animaux bioniques et sont observés par « l'œil du mercure », dont la répression compose l'atmosphère de *O ano de 1993*, une œuvre située entre prose et poésie. Cette recherche est consacrée à une lecture comparative entre les mondes autoritaires construits dans les productions mentionnées ci-dessus. Notre objectif est d'analyser la figurativité de l'espace afin de vérifier les effets associés à l'oppression et la résistance dans les discours de Orwell et Saramago. Pour ce faire, nous nous appuyons sur des concepts de la sémiotique discursive, notamment présentés dans les études Greimas e Courtés (2012), Diana Luz Pessoa de Barros (1988), José Luiz Fiorin (2010) et Denis Bertrand (2000). L'étude confirme que le poème en prose de Saramago met à jour les valeurs critiques et figuratives abordées dans l'œuvre d'Orwell

Mots-clés

José Saramago. George Orwell. Sémiotique. Espace.

Recebido em: 30/09/2020

Aprovado em: 11/02/2021

A trajetória transcultural de Nãozinha de Jesus na obra de Mia Couto

José Aldo Ribeiro de Sousa⁴⁸
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB

Resumo

Este trabalho analisa a trajetória desenvolvida pela personagem Nãozinha de Jesus no conjunto da obra de Mia Couto na perspectiva de demonstrar a forma como, a partir do percurso existencial em torno dela constituído, o autor visibiliza nuances da dinâmica transcultural que perpassa a formação de seu país. Para tanto, propõe-se a leitura do conto “O adeus da sombra” e do romance *A Varanda do Frangipani* (2007) à luz dos conceitos de transculturação, de zonas de contato e de transculturação narrativa, desenvolvidos por Fernando Ortiz (1963), Mary Pratt (1999) e Ángel Rama (2001), respectivamente. Engendradas tendo em vista problemas de territorialidades específicas, as conceituações dos estudiosos mencionados apresentam-se como eficazes na tentativa de compreensão de narrativas produzidas no âmbito dos países africanos da lusofonia, por favorecerem o entendimento de negociações de sentido, diálogos interculturais e estratégias intelectuais que ganham espaço na produção literária proveniente de lugares em que diferentes culturas são postas em diálogo a partir de circunstâncias coercitivas e impositivas.

Palavras-chave

Transculturação narrativa. Mia Couto. Literatura moçambicana.

⁴⁸ Mestre em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba – UEPB.

Introdução

Mia Couto é um escritor moçambicano cujo recente legado dialoga abertamente com a história de seu país. Seus escritos, seguindo uma tendência literária que vem ganhando força nas últimas décadas, revisitam marcos históricos determinantes na trajetória de seu povo, colocando, muitas vezes, no centro do território ficcional, as experiências de grupos humanos para os quais as relações de dominação e poder circunscreveram as margens da sociedade. Ao revisitar conflitos, tensões e disputas de poder que demarcam a história de Moçambique, o autor abre espaço para o vislumbre das estratégias de resistência e negociações culturais desenvolvidas no seio das comunidades constituintes do país, ampliando assim as possibilidades de compreensão das dinâmicas que conferiram ao território alguns dos traços transculturais que atualmente o notabilizam.

Alinhado a essa perspectiva narrativa, o trajeto existencial construído em torno da personagem Nãozinha de Jesus – ou, simplesmente, Nãozinha, como a personagem passará a ser designada no romance *A Varanda do Frangipani* (2007) – é emblemático no conjunto da obra composta pelo autor, por dar conta de transições identitárias inevitáveis em comunidades situadas naquilo que Mary Louise Pratt (1999) denomina “zonas de contato”. A primeira aparição da personagem mencionada acontece no conto “O adeus da sombra”, publicado no volume de narrativas curtas *Estórias Abensonhadas* (1994). A esta altura ela é apresentada pelo narrador como a curandeira “Nãozinha de Jesus”, sendo o seu nome bastante sugestivo por materializar em si a expressão de conflitos religiosos que se fazem presentes em contextos nos quais tradições ancestrais são obrigadas a conviver com a imposição de uma religião a partir de intervenções colonialistas. A primeira parte do nome atribuído à personagem constitui-se de uma negação em gênero feminino e grau diminutivo – Nãozinha –, situação que, além de evidenciar as habilidades subversivas de Mia Couto no trabalho com a língua portuguesa, indiciam o iconoclasmo característico à personagem. Se consideramos as possibilidades de significação do nome “Nãozinha” em relação à locução adjetiva “de Jesus” que o complementa, dois caminhos interpretativos tornam-se inevitáveis na análise da trajetória da personagem: o primeiro, que se assenta na ideia de que o vocábulo inicial da designação teria valor semântico mais forte em relação a expressão que o acompanha, é que ela é uma mulher que “nega” Jesus, formando-se a partir daquilo que a ele

se opõe – o que apontaria para o seu vínculo com as práticas religiosas desvinculadas dos referenciais difundidos pelas religiões cristãs; o segundo, que se atém sobretudo às potencialidades significativas da locução adjetiva – de Jesus – que também constitui o nome e pode indicar pertencimento, indicaria que a personagem é aquela que pertence ao Cristianismo, embora sua condição social de curandeira possa ocasionar polêmicas em torno dessa possível pertença.

Se tomamos como verdadeira a premissa bakhtiniana de que toda fala é uma espécie de réplica, uma vez que enunciemos sempre em função de outrem (BAKHTIN, 2009, 2011), podemos afirmar que a nomeação da personagem no conto é indício da ambivalência que se impõe em uma sociedade marcada pela disputa e o convívio entre culturas tradicionais e crenças religiosas impostas.

No conto “O adeus da sombra”, Nãozinha de Jesus aparece como a curandeira procurada pelo narrador para solucionar um problema de saúde apresentado pela filha de sua vizinha, que, inclusive, já havia recorrido sem êxito aos recursos da medicina. A esta altura, a velha relata a sua dificuldade em desenvolver os procedimentos necessários para a realização da cura, pois, segundo afirma, a guerra trouxe consigo a extinção de ervas “curadoiras” (COUTO, 1994: 201), transformando os espaços antes repletos de possibilidades medicinais em “paisagens de nenhures” (COUTO, 1994: 205). Em sua breve intervenção, a curandeira demonstra-se incapaz de resolver o problema apresentado sem fazer uso de suas plantas medicinais e isso confere à narrativa um tom melancólico, pois o narrador retorna ao ponto de partida sem a solução do problema que se dispôs a resolver.

A Varanda do Frangipani (2007) demarca a reaparição da personagem no acervo literário de Mia. Dessa feita, denominada somente Nãozinha – negação em potencial. Essa mudança de designação é um elemento digno de nota, pois, como é de amplo conhecimento, o nome atribuído dentro ou fora de rituais batismais e de iniciação é um dos pressupostos mais fortes no desenvolvimento dos processos de identificação cultural, uma vez que, conforme salienta Machado (1976: 26), “é a marca linguística pela qual o grupo toma posse do indivíduo, e esse fenômeno é geralmente assinalado por ritos, cerimônias de aquisição ou mudança de Nome. A denominação é também a dominação do indivíduo nomeado pelo grupo”. A mudança de nome por parte da personagem pode indicar, portanto, a modificação de sua imagem perante a comunidade em que está inserida – situação que

parece condicente com o que é experimentado por Nãozinha, haja vista que, como tentaremos evidenciar mais adiante, ela passa a ser considerada feiticeira, deixando para trás a imagem de curandeira que lhe era atribuída.

A narrativa se passa em um asilo, que é também um exílio, pois todos os velhos que lá se encontram estão privados do convívio com suas comunidades de origem, mantendo-se a elas ligados somente pelos fios da memória que insistem em tecer cada vez que lhes é dada a oportunidade. Os acontecimentos relatados no romance articulam-se à investigação do suposto assassinato do diretor de um abrigo de idosos – crime em relação ao qual todos os velhos que vivem no local são considerados suspeitos –, que oportunizará a recolha de depoimentos de várias personagens, dentre as quais Nãozinha assume posição de destaque.

Considerada feiticeira pelos seus companheiros de exílio, diferentemente do que acontece no conto mencionado em que é vista como curandeira, a personagem ressurge como uma velha que materna “filhos de imaginar”, netos que lhe foram negados pela guerra. Sua existência no asilo é alimentada pelas histórias que os seus companheiros contam a seu respeito e estas compreendem desde a prática de feitiçaria até a execução de crimes. A personagem assume-se herdeira de todas as histórias que lhe atribuem, por compreender que, em um contexto violento como o que diante dela se apresenta, até mesmo as ações negativas impostas à sua biografia podem ser úteis para intimidar aqueles que por ela não são benquistos. A confluência de histórias em torno da personagem, assim como as situações coercitivas que a levam a constantemente negociar os acontecimentos a serem incorporados em sua biografia, demonstra a multiplicidade de vozes sociais presentes nos espaços bélicos que ambientam os fatos narrados. Povoada por portugueses, mulatos e negros com cosmovisões e mundivivências distintas, a narrativa ambienta-se em paisagens que, partindo das constatações de Pratt (1999), podem ser categorizadas como “zonas de contato”, uma vez que se constituem como “espaços de encontros coloniais nos quais pessoas geográfica e historicamente separadas entram em contato e estabelecem relações contínuas, geralmente associadas a circunstâncias de coerção, desigualdade radical e obstinada” (PRATT, 1999: 31). Essa ambientação narrativa é um ponto de convergência não só entre o conto e o romance que aqui analisamos, mas um lugar comum na trajetória escritural de Mia Couto, que não se esquiva de materializar em seus textos a acentuada diversidade cultural de seu país

reconfigurada pelas guerras que antecederam, acompanharam e sucederam o processo de colonização portuguesa.

Contando com uma ambientação narrativa tão conflitante e plural, os textos em questão possibilitam uma reflexão sobre o processo de transculturação, que, a seguir, tentamos sucintamente apresentar.

1 O conceito de “transculturação”

O conceito de “transculturação” foi desenvolvido e empregado pioneiramente por Fernando Ortiz, no livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, cuja primeira publicação data de 1940. Em sua obra, Ortiz (1963) partiu da necessidade de engendrar uma terminologia científica que adequadamente abrigasse as ponderações que desenvolvia a respeito da formação econômica e sociocultural de seu país e, atendendo a aspirações científicas da intelectualidade de sua época, cunhou o vocábulo *transculturação* por entender que este

[...] expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste somente em adquirir uma distinta cultura, que é o que em rigor indica o termo anglo-americano *aculturation* [aculturação], mas sim que o processo também implica necessariamente a perda ou desarraigo de uma cultura precedente, o que se poderia chamar de uma parcial desculturação, e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser chamados de *neoculturação*. Ao fim, como bem sustenta a escola de Malinowski, em todo abraço de culturas sucede o mesmo que na cópula genética dos indivíduos: a criatura sempre tem algo de ambos os progenitores, mas também sempre é distinta de cada um dos dois (ORTIZ, 1963: 96-97).

Para o ensaísta latino-americano, o neologismo por ele criado é mais adequado à compreensão da realidade cubana, uma vez que o termo de origem anglo-saxônica “aculturação”, até então empregado para designar os processos de negociação interculturais presentes nas sociedades colonizadas, para além de ter sido uma designação imposta de fora para dentro, ou seja, atribuída por intelectuais estrangeiros, não responde integralmente às demandas que perpassam a formação cultural cubana (e, por extensão, latino-americana). A forma verbal “aculturar” (*to acculturate*), de acordo com Malinowski (1963: 3), traz em si uma série de pressuposições ideológicas incompatíveis com a dinâmica predominante no

contexto sociocultural da América Latina, pois sugere uma passiva adaptação a um padrão cultural fixo e definido. Tais pressupostos, segundo o mesmo autor (1963: 4), negligenciam o fato de que, em um contato entre culturas, as influências decorrentes são múltiplas e se desenvolvem em todas as direções, i.e., não são somente as comunidades em posição subalternizada que são influenciadas e se adaptam às culturas impostas, mas essas mesmas culturas, ao serem postas em contato mediante a realização de experiências migrantes, se ressignificam e recebem influências das manifestações culturais com as quais convivem. Conforme ressalta Malinowski, toda transculturação

[...] é um processo no qual sempre se dá algo em troca do que se recebe; é um “toma y daca”, como dizem os castelhanos. É um processo no qual ambas as partes da equação resultam modificadas. Um processo no qual emerge uma nova realidade, composta e complexa; uma realidade que não é uma aglomeração mecânica de caracteres, nem sequer um mosaico, mas um fenômeno novo, original e independente. Para descrever tal processo o vocábulo de latinas raízes *transculturação* proporciona um termo que não contém a implicação de uma certa cultura em direção a qual tem que tender a outra, mas sim uma transição entre duas culturas, ambas ativas, ambas contribuintes com suas respectivas participações e ambas cooperantes ao advento de uma nova realidade de civilização (MALINOWSKI, 1963: 5)⁴⁹(Grifos nossos).

Ortiz, como ressalta Malinowski (1963), desenvolve um conceito que propõe um olhar não hierárquico para as culturas que, em contextos coloniais, são postas em diálogo. A transculturação seria um processo original e imprevisível do qual resultariam realidades civilizacionais que, conquanto herdeiras das tradições culturais conjugadas em sua composição, não tenderiam a reduzir-se à condição de desdobramento de nenhuma delas. O fenômeno seria o emergir de expressões culturais novas a partir dos diálogos forjados entre outras já existentes.

O legado de Ortiz, endossado por estudos posteriores a ele, nos permite afirmar com Glissant (2005) que todas as culturas são compósitas, embora reivindiquem um atavismo que lhes permita perduração e lhes possibilite a “audácia de afirmar-se” (GLISSANT, 2005: 27), pois “os contatos culturais sempre aconteceram, mas se estendiam ao longo de espaços temporais tão amplos, que a consciência não tomava conhecimento” (GLISSANT, 2005: 32). Aos esforços teóricos desenvolvidos por Ortiz, serão somadas as contribuições de um

⁴⁹ Tradução nossa.

expressivo número de estudiosos, que se encarregam de transpor as ponderações do ensaísta cubano para outros horizontes de pensamento. Dentre os contributos desses pesquisadores é imperativo o reconhecimento do trabalho do intelectual uruguaio Ángel Rama que – no artigo “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”, de 1974, e no livro *La transculturación narrativa en Latinoamérica*, publicado em 1982 – promove uma ampliação das perspectivas conceituais de Ortiz ao apropriar-se das discussões em torno do transcultural para pensar escritas literárias da América Latina.

A análise do crítico uruguaio a respeito das narrativas pertencentes ao projeto estético dos escritores que ele chama de “transculturadores” parte da percepção de que a negociação entre formas literárias vindas de fora e pressupostos culturais locais sempre se impôs como necessária no desenvolvimento da trajetória escritural dos autores pertencentes aos países latino-americanos. Para lidar com o conflito entre formas literárias surgidas na Europa e modos de narrar característicos da tradição, muitas foram as estratégias empregadas pelos escritores. Nesse sentido, a criação de narrativas transculturais é apresentada por Rama (2001) como um artifício que efetivamente consegue conjugar elementos tradicionais e modernos, internos e externos, em um ato criativo que não se corrompe com o passar do tempo, pois se nutre de fontes variadas sem se curvar inteiramente a nenhuma delas.

Na concepção de Rama, conforme observado por Aguiar e Vasconcelos, o fazer literário apresenta-se “como um fazer de fronteira entre a recordação e a perda” (AGUIAR & VASCONCELOS, 2001: 22). Nascida entre recordação e reconstrução, a palavra do romance seria, em função disso, “bipolar” (idem: 23), oscilando entre o risco de perda e a tentativa de resgate.

Em análise ao legado de Rama, Flávio Aguiar e Sandra Vasconcelos pontuam:

Para Rama, o processo de transculturação, ao se exprimir literariamente, ganha, além de sua óbvia dimensão cultural, uma vocação ilustrada, adaptando formas de modernidade europeia à realidade tradicionalmente vista como caudatária da América Latina. Ou seja, não é apenas o “referente”, América Latina, que se adapta à “fôrma” europeia, como a do romance, por exemplo: ambos os polos se sobrepõem para dar à luz uma nova “forma” de romance, baseada em uma linguagem virtual que exprime, ela mesma, o choque das culturas (AGUIAR & VASCONCELOS, 2001: 23-24).

Segundo Rama (2001: 214) são os escritores oriundos de realidades marcadas por relações de dominação que, tendo diante de si práticas e saberes cultivados pelas

comunidades “autóctones”, buscarão equivalências “originais e insólitas” para as “incitações externas” que se impõem em suas comunidades. Seu projeto literário surge, assim, como

[...] um mergulho protetor no seio da cultura regional e materna, com um premente apelo a suas fontes nutritivas, mas também com o desejo de reexaminar de forma crítica suas condições peculiares, as forças de que dispõe, a viabilidade dos valores aceitos sem análise, a autenticidade de seus recursos expressivos (RAMA, 2001: 214).

Esse intenso processo de reavaliação dos pressupostos situados na base da cultura de uma comunidade, exige, conforme salienta o crítico uruguaio, uma “reimersão” nas fontes “primigênicas”, um olhar para aquilo que estaria nos alicerces das práticas, fazeres e saberes que compõem a cultura de uma comunidade. Desse processo de imersão resultaria “uma intensificação de certos valores peculiares, que às vezes parecem proceder de estratos ainda primitivos, mas que ostentam uma capacidade significativa que os torna invulneráveis à corrosão das contribuições modernizadoras” (RAMA, 2001: 215). Ao tentar compor um projeto literário transculturador se distanciando das técnicas predominantes nas narrativas “cultas” da época, os escritores partirão em busca de artifícios que lhes possibilitem a criação de textualidades alinhadas com os princípios que permeiam as suas vivências culturais e as vivências consideradas primeiras em suas comunidades. Para isso, de acordo com Ángel Rama, três componentes de suas criações literárias assumem papéis decisivos: a linguagem, a estruturação literária e a cosmovisão que se constrói ao longo do esforço narrativo empreendido. Tendo em vista o espaço de que dispomos no âmbito deste trabalho, nos limitaremos a analisar as marcas que evidenciam a presença do terceiro dos elementos citados, uma vez que o crítico o coloca como mobilizador direto dos outros dois. Vale salientar que Rama (2001) apresenta esses três aspectos do texto literário como indissociáveis, ressaltando que é a sua junção que torna possível o processo transculturante.

2 Mia Couto e a visibilização de cosmovisões transculturais na narrativa moçambicana

O projeto literário de Mia Couto vem a lume em um período em que as letras moçambicanas procuram se autoafirmar no âmbito das escrituras lusófonas. Nessa época, os escritores, em face do desafio de visibilizar o imaginário de seu povo através da palavra escrita imposta pelo colonizador, buscarão estratégias para converter as armas intelectuais

herdadas do português em ferramentas a favor da construção de uma arte capaz de expressar as singularidades culturais do país.

Mia Couto, consciente da necessidade de subverter a língua do colonizador e as formas literárias dele herdadas para compor uma arte capaz de expressar as especificidades culturais de seu povo, engendrará textos literários em que os símbolos da imposição colonial portuguesa serão ressignificados para dar conta das vivências de comunidades que povoam seu país. Para tanto, dentre outros, adotará os seguintes procedimentos: a) um trabalho inovador com a linguagem que, à maneira de Guimarães Rosa, explora a palavra no entrecruzar entre oralidade e escrita (MAQUÊA, 2005: 205-217), desvencilhando os vocábulos dos sentidos já consensuais e tomando-os como se fossem recém-descobertos; b) uma lide com os modelos literários ofertados pelas tradições europeias – contenda responsável pela concepção de formas narrativas que, embora se aproximem dos gêneros literários consagrados pela cultura letrada ocidental, sempre comportam em si traços que levam a crítica a desconfiar de seu total pertencimento as categorizações provenientes desse espaço crítico; c) e a composição de uma dicção narrativa edificada no ponto de convergência entre visões de mundo internas e externas às comunidades retratadas em seus textos, que dá conta da cosmovisão transculturada caracterizadora da realidade cultural de Moçambique.

A obra do escritor em foco permite, portanto, a análise do processo de transculturação narrativa em suas mais variadas nuances, desde que o pesquisador não perca de vista que o processo de transculturação ocorre de forma singular em cada uma das zonas de contato que o condicionam. No entanto, analisar todas as interfaces desse processo nas narrativas selecionadas resultaria em um estudo muito amplo que ultrapassaria os limites deste trabalho. Diante disso, considerando que aspectos transculturais relacionados às questões linguísticas na obra de Mia Couto, até mesmo por serem um dos elementos mais sobressalientes no conjunto de sua produção, contam com fortuna crítica expressiva – tendo sido discutidos por Maquêa (2013) e Pereira (2013), para mencionar só dois exemplos – e admitindo que um trabalho voltado para as subversões, adaptações e ressignificações que se operam dentro das fronteiras estruturais dos gêneros literários produzidos pelo autor também excederia os limites espaciais de nosso texto; aqui, propomo-nos a discutir a forma como a escritura em questão traz à tona uma cosmovisão transculturada. Para tanto, valemo-nos do

conceito de transculturação para analisar a presença do pensar mítico no discurso narrativo atribuído a Nãozinha em *A Varanda do Frangipani* (2007).

A Varanda do Frangipani (2007) é um romance de Mia Couto contextualizado em um Moçambique pós-independência. Os acontecimentos narrados têm como fio condutor a investigação do possível assassinato de Vasto Excelêncio – homem que atuava como diretor de um asilo.

Na realidade, todos os habitantes do asilo cujos depoimentos são coletados vão se afirmar responsáveis pela morte do diretor. Ao apresentarem suas declarações, os velhos constroem relatos em primeira pessoa que, ultrapassando os acontecimentos transcorridos em torno da morte de Vasto Excelêncio, vão dar conta de suas histórias de vida e dos percursos exegéticos que eles percorreram na tentativa de se autocompreender. Esses relatos apresentam-se, pois, como “atos de recordação”, haja vista que, como tais, não estão isentos de fraturas, falhas e ênfases, influenciadas pelas possíveis emoções experimentadas pelas personagens cujos gestos mnemônicos convertem em “guardiães do recordar e do esquecer” (ASSMANN, 2011: 71). As narrações dessas trajetórias existenciais trazem à tona aquilo que Rama (2001) chama de “cosmovisões transculturadas”, por terem como uma de suas linhas de força o “pensar mítico” ao qual se refere o crítico literário uruguaio. Para tentar demonstrar de que forma é trazida a lume essa cosmovisão, doravante nos deteremos à análise do relato desenvolvido pela personagem Nãozinha, que adquire notoriedade dentro da narrativa pelas intervenções que desenvolve enquanto “feiticeira”.

A análise da trajetória de Nãozinha de Jesus pressupõe a consideração de estratégias narrativas muito caras à escritura de Mia Couto. Em um primeiro momento, no conto “O adeus da sombra”, temos a apresentação de uma curandeira, residente em um lugar de difícil acesso, a partir de um discurso narrativo em terceira pessoa desenvolvido por alguém vindo de fora, que se insere na comunidade. Em um segundo momento, percebe-se, no romance *A Varanda do Frangipani* (2007), a presença de uma mulher asilada e exilada, que fala sobre si em primeira pessoa, desde dentro, a partir de um lugar que se impõe como zona de contato na qual pessoas com concepções de vida diversas dividem espaço⁵⁰. A seguir

⁵⁰ Nas narrativas de Mia Couto, são recorrentes as figuras do homem vindo de fora que se depara com uma comunidade com práticas culturais diferentes das suas e do moçambicano que narra, desde dentro, as suas vivências, geralmente diante de um interlocutor vindo de fora, e dá conta de singularidades culturais de seu país. Ambas as figuras se fazem presentes nas narrativas analisadas ao longo deste trabalho.

transcrevemos uma das primeiras menções à personagem na obra do escritor moçambicano, extraída do conto anteriormente citado:

Teremos dificuldade em encontrar o carreirinho que nos vai dar a casa da curandeira Nãozinha de Jesus. Essa mulher eu tinha por intenção. Ela encerrava uma ciência: as plantas curadoiras. Com ela eu recebia aprendizagem. Nãozinha dava volta às sombras e arrancava raízes, folhitas, ramuscos. Com essas materiazinhas ela vencía a morte. Mas a curandeira se queixa: esses vegetais começam a rarear. Hoje, existem só de raspão. E agora, num oco do mato, vou aguardando o desmaio do corpo enquanto olho as estrelas, aos enxames (COUTO, 1994: 201).

No conto, ela é vista como aquela que detém conhecimentos benéficos para a comunidade e é procurada quando os saberes médicos não são capazes de promover o reestabelecimento da saúde das pessoas. No entanto, o quadro de guerra que assola o país e acentua sua condição de “zona de contato”, ao forçar o convívio entre pessoas de proveniência várias e promover mudanças radicais nas paisagens naturais que estão em volta delas, coloca a personagem diante do desafio de se reinventar quando não existe mais a possibilidade de exercer o ofício para o qual fora designada, situando-lhe em um território de escombros em relação ao qual precisa se reerguer e atuar. Talvez por isso, em sua reaparição no romance *A Varanda do Frangipani* (2007), Nãozinha seja enfática ao falar da dificuldade em visitar o passado:

Sou Nãozinha, a feiticeira. Minhas lembranças são custosas de chamar. Não me peça para desenterrar passados. A serpente engole a própria saliva? Tenho que falar, por sua obrigação? Está certo. Mas fica a saber, senhor. Ninguém obedece senão em fingimento. Não destine ordem em minha alma. Senão quem vai falar é só o meu corpo (COUTO, 2007: 77).

A autoapresentação da personagem, mediante o discurso narrativo em primeira pessoa, é marcada pelo reconhecimento de suas limitações em lembrar o passado. As fraturas que constituem sua subjetividade são expostas e seu potencial de resistência a imposições torna-se nítido na distinção que é feita entre a obediência do corpo e a insubmissão da alma – fator que aponta para os artificios empregados pelos povos colonizados ao se depararem com o autoritarismo inerente às ações dos colonizadores.

O relato de Nãozinha prossegue em tom ritualístico:

Primeiro lhe digo: não devíamos falar assim de noite. Quando se contam coisas no escuro é que nascem os mochos. Quando terminar minha história todos os mochos do mundo estarão suspensos sobre essa árvore onde o senhor se encosta. Não tem medo? Eu sei, você mesmo, sendo preto, é lá da cidade. Não sabe nem respeita (COUTO, 2007: 77).

O fragmento citado demarca, na narrativa, o convívio entre perspectivas sociais díspares. A observação da personagem em relação a seu interlocutor demonstra o reconhecimento de que seus pontos de vista no que se refere aos saberes da tradição são diferenciados. Por outro lado, a afirmação de que o desenvolvimento do relato deve estar respaldado por certos cuidados denota o tom mítico daquilo que será contado.

Eliade (1972), em tentativa de conceituação do mito, afirma que este

conta uma história sagrada; [...] relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. [...] Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje (ELIADE, 1972: 11).

Essa definição vem a ser corroborada por Rodrigo Portella (2008), quando afirma que “os mitos são narrativas exemplares compostas de elementos simbólicos, que buscam explicar o início de algo ou o porquê de algo existir em determinada forma” (MAGALHÃES & PORTELLA, 2008: 66)⁵¹ e, com isso, evidencia o papel desempenhado por eles na incessante busca humana por compreensão do mundo e do próprio humano enquanto condição de existência.

As definições apresentadas colocam em destaque alguns aspectos sustentadores das narrativas míticas que parecem estar presentes no texto de Mia Couto, uma vez que nele as personagens, ao se assumirem culpadas pela morte de Vasto Excelência, se encarregam de elaborar suas “confissões” narrando feitos e fatos que fundamentam sua existência e os

⁵¹ Embora a citação seja extraída de um livro produzido a partir da colaboração de dois autores, atribuímos a citação somente a Rodrigo Portella por se tratar de uma obra escrita a quatro mãos em que há a indicação da autoria individual em cada um dos capítulos que a compõem. O capítulo que contempla mais detidamente a reflexão sobre o mito é, como se pode deduzir a partir da atribuição de autoria no parágrafo, redigido por Portella (2008).

comportamentos que adotam. Nesse sentido, a confissão de Nãozinha, aqui focalizada, inicia-se com o relato das primícias de sua vida:

Meu pai sofria uma demoniação. Sempre que se aprontava a fazer amor ele ficava cego. Tocava em corpo de mulher e perdia as vistas. Cansado, meu pai consultou o feiticeiro. Não era só essas cegueiras momentâneas que o preocupavam. Ele estava sentir-se estreitado, em meio de tanto mundo. Foi assim que se decidiu a deitar sua vida na esteira do nhamussoro. O que o outro lhe disse foram garantias de riqueza. E lhe avançou promessas: meu velho queria ficar no sossego da abundância? Então, devia levar sua filha mais velha, eu própria, e começar namoros com ela. Assim mesmo: transitar de pai para marido, de parente para amante (COUTO, 2007: 78).

E assim me sucedi, esposa e filha, até que meu velho morreu. Se pendurou como um morcego, em desmaio de ramo desfrutalecido. Veio o poente. Veio a assombrável sombra: a noite. Passaram as horas e ele balançando no escuro, o escuro balançando dentro de mim. Não me deixaram vê-lo. Nesse tempo, era interdito às crianças verem os falecidos. Você sabe, a morte é como uma nudez: depois de se ver quer-se tocar. De meu pai não ficou nenhuma imagem, nenhuma sobra de sua presença. Seguindo os antigos mandos, todos os pertences, incluindo fotografias, eram enterrados com o defunto (COUTO, 2007: 80).

Conforme pontuado por Eliade (1972: 11), nas sociedades tradicionais, o mito apresenta-se com uma história sagrada, ocorrida em um momento primordial e conduzida por “Entes Sobrenaturais”, através da qual uma realidade passou a existir enquanto tal. O relato da personagem, ao resgatar as relações incestuosas experienciadas com o pai, coloca em evidência o fato de que ele era acometido por “demoniação”, situação que o fez procurar um “mediador” do sagrado para analisar as suas possibilidades de cura. As relações sexuais do progenitor com a filha passam a ser, então, justificadas pelas orientações recebidas do “nhamussoro”. As máculas de uma possível violência situada no passado são, assim, ressignificadas por um ato de recordação que reabilita as experiências vividas a partir de uma explicação relacionada ao sagrado. Lembranças conduzidas pelo “pensar mítico” dão conta de um relato que oscila entre a tradição e a modernidade, pois, se de um lado temos a voz narrativa da personagem que está vinculada ao tradicional, por outro temos a presença de seu interlocutor que, como ela própria observa, é um preto vindo da cidade, distanciado dos saberes tradicionais. Temos, assim, uma voz tradicional articulada com base no pensar mítico que se elabora em relação a uma visão de mundo moderna, representada no texto pelo homem vindo da cidade com quem a feiticeira dialoga.

No texto, a confissão da personagem institui-se como um esforço no sentido de justificar, por meio da apreciação de circunstâncias pretéritas, a sua condição no momento presente. Em nenhum momento, Nãozinha esconde a violência ou as perdas maculadoras de seu passado. Ao voltar-se para o vivido, ela enxerga suas experiências como componentes de um cemitério líquido:

Vamos então escavar nesse cemitério. Digo certo: cemitério. Todos os que amei estão mortos. Minha memória é uma campa onde eu me vou enterrando a mim mesmo. As minhas lembranças são seres morridos, sepultados não em terra mas em água. Remexo nessa água e tudo se avermelha (COUTO, 2007: 77).

No excerto, a imagem do cemitério é amplamente significativa. As sucessivas mortes em volta da personagem transformam-na, impulsionam a sua travessia existencial fazendo de sua capacidade de ressignificação de si e do mundo a mais expressiva de suas forças. Se nos remetemos ao conto “O adeus da sombra”, observamos que a perda dos entes queridos poderia ser somada a perda das ervas “curadoiras”, da condição social de curandeira, demarcadora da transformação da personagem em conjuradora de feitiços. A tônica na vida de Nãozinha parece ser a metamorfose imposta através da violência, transformação que a leva a converter a fragilidade em potência, como se faz visível nos trechos que seguem:

Lhe inspiro medo? Por essa mesma razão, o medo, eu fui expulsa de casa. Me acusaram de feitiçaria. Na tradição, lá nas nossas aldeias, uma velha sempre arrisca a ser olhada como feiticeira. Fui também acusada, injustamente. Me culparam de mortes que sucediam em nossa família. Fui expulsa. Sofri. Nós, mulheres, estamos sempre sob a sombra da lâmina: impedidas de viver enquanto novas; acusadas de não morrer quando já velhas (COUTO, 2007: 77-78).

Mas hoje me aproveito dessa acusação. Me dá jeito pensarem que sou feiticeira. Assim me receiam, não me batem, não me empurram. Está ver? Meus poderes nascem da mentira. Tudo isto tem sua razão: a minha vida foi um caminho às avessas, um mar que desaguou no rio. Sim, eu fui mulher de meu pai. Me entenda bem. Não fui eu que dormi com ele. Ele é que dormiu-me (COUTO, 2007: 78).

Nos fragmentos supracitados, nota-se a ressignificação do medo. Se a princípio ele é negativo por ocasionar a exclusão de Nãozinha, posteriormente, ele passa a ser apresentado como algo positivo, que lhe permite a preservação em meio à violência dos espaços pelos quais transita. Talvez seja essa mesma violência que leve a personagem a reconhecer-se água, fluido vital que preserva a vida e, ao mesmo tempo, solvente universal

que modifica o mundo ao incorporá-lo em si. Nãozinha afirma que, todas as noites, se dissolve e se confunde com as líquidas lembranças que a constituem:

O senhor não me acredita? Me venha assistir, então. Esta noite mesmo, depois desta conversa. Tem medo? Não receie. Porque logo que amanhece, de novo se refaz minha substância. Primeiro, se conformam os olhos, como peixes mergulhados em improvisado aquário. Depois, se compõem a boca, o rosto, o mais restante. Por último são as mãos, teimosas em atravessar aquela fronteira. Elas se demoram cada vez mais. Um dia, as mãos me ficam água. Que bom seria eu não voltar! (COUTO, 2007: 81)

Para dizer a verdade, eu só me sinto feliz quando me vou aguardo. Nesse estado em que me durmo estou dispensada de sonhar: a água não tem passado. Para o rio tudo é hoje, onda de passar sem nunca ter passado. Há aquela adivinha que reza assim: “em quem podes bater sem nunca magoar?”. O senhor sabe a resposta? (COUTO, 2007: 81).

Chevalier e Gheerbrant (2015), em análise das potencialidades simbólicas do elemento água, chamam a atenção para o fato de que, enquanto símbolo, ele relaciona-se a três temas dominantes: “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2015: 15). A partir desses três encaminhamentos significativos, os autores salientam que as águas podem representar a “infinidade dos possíveis”, comportando em si o informe, as possibilidades de desenvolvimento, as “ameaças de reabsorção”: “Mergulhar nas águas [...] é retornar às origens, carregar-se de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova” (idem). Ainda segundo os pesquisadores, a água é matéria-prima, símbolo da vida espiritual, símbolo de purificação, líquida essência da vida.

Na narrativa, o ato de regressar a água a cada anoitecer, relatado pela personagem, remete às suas capacidades de reinvenção e resistência em meio às violências que lhe são impostas. Como fluido líquido que se molda ao recipiente, sem a ele se reduzir, Nãozinha se transforma, volta às origens, renasce, transita e transgride, ressignificando os possíveis rótulos que lhe são impostos, sem a eles se render.

Rodrigo Portella (2008), em estudo desenvolvido em parceria com Antonio Carlos Magalhães e anteriormente mencionado, ao discorrer sobre a importância dos mitos, pontua que eles

são “reais” e “objetivos”, não por evidenciarem uma realidade histórica ou científica, mas por responderem, através da dramatização fantástica, às questões existenciais e de sentido da vida. Eles são respostas veladas aos problemas e às grandes questões humanas, são respostas em nível simbólico, que articulam uma comunicação que está para além do analítico-racional (MAGALHÃES & PORTELLA, 2008: 67).

As circunstâncias relatadas por Nãozinha, na tentativa de explicar a sua trajetória de vida e as motivações que a levariam a cometer o assassinato investigado, ao fingirem atender a curiosidade do investigador, na verdade, buscam soluções para as grandes questões de sua trajetória, são, assim como Portella afirma serem os mitos, “respostas veladas” às indagações que permeiam a sua existência. As águas insistentemente referidas pela personagem parecem simbolicamente apontar para a sua capacidade de resistir às violências que lhe foram impostas, para a sua força de regeneração diante das perdas e devastações sofridas, ao seu potencial de corrosão diante dos inúmeros obstáculos que se interpõem em seu caminho no contexto bélico pelo qual transita. O retorno às origens aquáticas que Nãozinha diz experimentar todas as noites parece relacionado à necessidade de voltar às fontes da vida para resistir às ameaças de morte que cotidianamente se apresentam.

O texto de Mia Couto, conforme tentamos demonstrar, dá conta do pensar mítico, sobretudo quando a personagem insiste em relatar uma possível origem para os acontecimentos vividos. Nãozinha persevera, em várias passagens de seu depoimento, na ideia de que é preciso remontar ao mais profundo do vivido, na tentativa de compreender as questões experimentadas no presente:

Tenho que demorar essa lembrança. Desculpa, senhor inspector, mas eu devo relembrar meu pai. Por quê? Porque eu mesma matei o mulato Excelêncio. Se admira? Pois lhe digo, agora: esse satanhoco tinha o espírito do meu pai. Tive que lhe matar porque ele era um simples braço executando as vontades do meu falecido velho. É por isso: para falar desse Vasto Excelêncio, salvo seja, devo falar primeiro de meu pai. Posso retrasar-me nele, em tempos do antigamente? Lhe peço licença porque o senhor começou com mandanças, mesmo antes de eu abrir boca. Não quero perder-lhe o tempo mas o senhor não vai entender nada se eu não descer fundo nas minhas lembranças. É que as coisas começam mesmo antes de nascerem (COUTO, 2007: 78).

Descer ao mais profundo das lembranças é um gesto bastante significativo no conjunto do relato analisado. Quando a personagem afirma que o diretor do asilo era apenas um braço executando aquilo que era almejado por seu falecido pai, sua observação pode ser

entendida como constatação da presença de uma ancestralidade na figura de Vasto Excelência, e aí estaríamos diante do registro de uma crença que pode estar associada à cultura tradicional; ou pode ser interpretada do ponto de vista simbólico, tendo em vista a coerência interna do texto enquanto narrativa, e, nesse caso, estaríamos diante da ideia de que o diretor do asilo desperta a antipatia da personagem justamente por ser a extensão das forças opressoras que, desde as suas mais remotas recordações, obrigam-na a se “liquefazer” para não se deixar destruir, em um contexto de violações diversas. Ambas as constatações trazem consigo a percepção de que a dicção narrativa engendrada parte de um “pensar mítico”, tal como conceituado por Rama (2001), que revisita o passado para explicar e tentar entender a “ordem” reinante no momento presente – o que faz da narrativa de Mia Couto uma expressão do processo de transculturação que permeia a realidade cultural de Moçambique.

Indiciada desde o conto “O adeus da sombra” – quando se tem a apresentação do polêmico nome da personagem e do cenário escasso em ervas medicinais no qual ela se encontra –, a travessia transcultural de Nãozinha nas águas da existência é um ato em relação ao qual, assim como ocorre na vida, nenhuma afirmação ou negação pode ser tomada como definitiva.

Cunhado por Fernando Ortiz (1963) para pensar as negociações interculturais presentes no contexto social cubano, o termo “transculturação”, assim como a sua aplicação teórica ao âmbito da narrativa, proporcionada pelos esforços teóricos de Rama (2001), se apresenta como pertinente ao estudo da obra de autores africanos de língua portuguesa, como Mia Couto, na medida em que possibilita reflexões sobre a subversão de padrões impostos pelo colonizador e sobre os diálogos interculturais que fizeram e fazem parte da realidade das sociedades colonizadas.

Mia Couto, mediante a composição da confissão de Nãozinha, revisita as “plasmações literárias” nas quais o mito foi consolidado, submetendo o mítico a novas “refrações, a instalações universais” marcadas pelo irracionalismo contemporâneo (RAMA, 2001: 279). Sua escritura coloca em questão “os mecanismos mentais que geram o mito, a ascensão e as operações que o determinam” (idem). O autor desenvolve, sobretudo em *A Varanda do Frangipani* (2001), um “fazer de fronteira entre a recordação e a perda” (AGUIAR & VASCONCELOS, 2001: 22) que traz à tona os imperativos que se apresentam

sempre que contextos bélicos impõem modificações radicais em uma comunidade. O discurso narrativo atribuído a Nãozinha representa uma “reimersão” “nas águas do tempo”, processo do qual resultaria, como observou Rama (2001: 215) “uma intensificação de certos valores peculiares, que às vezes parecem proceder de estratos primitivos, mas que ostentam uma capacidade significativa que os torna invulneráveis à corrosão das contribuições modernizadoras”. Tal imersão, norteadas pelo pensar mítico que tentamos evidenciar através de nossa análise, revela a pertinência da constatação de Vasconcelos (1997: 183) de que “em tempos imemoriais, os homens narravam mitos para resolver mistérios que não chegavam a compreender. Nos tempos modernos, os homens ouvem e narram histórias para não esquecer quem são”. A personagem, ao tentar revelar o mais íntimo de si, expõe aquilo que somos: nossas fragilidades e forças em face às imposições culturais que ameaçam alterar o rumo de nossas travessias.

Referências

AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra. Apresentação. In: RAMA, Ángel. **Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina**. Trad. AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra (Orgs.). Trad. Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001.

AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra. Para além de Tordesilhas: O conceito de América Latina e a obra de Ángel Rama. In: RAMA, Ángel. **Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina**. Trad. AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra (Orgs.). Trad. Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**. Formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud & Yara F. Vieira. São Paulo: HUCITEC, 2009.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 8. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COUTO, Mia. **A Varanda do Frangipani**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COUTO, Mia. **Estórias Abensonhadas**. Lisboa: Caminho, 1994.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

Página | 146

MACHADO, Ana Maria. **Recado do Nome**. Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MAGALHÃES, Antonio; PORTELLA, Rodrigo. **Expressões do Sagrado**. Reflexões sobre o fenômeno religioso. São Paulo: Santuário, 2008.

MALINOWSKI, Bronislaw. Introducción. In: ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar**. Havana: Consejo Nacional de Cultura, 1963.

MAQUÊA, V. Entrevista com Mia Couto. **Via Atlântica**, São Paulo, n.8, p. 205-217. 2005.

MAQUÊA, V. A palavra habita de Mia Couto. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACEDO, Tania (Orgs.). **Mia Couto: um convite à diferença**. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 167-179.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar**. Havana: Consejo Nacional de Cultura, 1963.

PEREIRA, Erica Antunes. Mia Couto: Percursos de um poeta na dimensão da palavra. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACEDO, Tania (Orgs.). **Mia Couto: um convite à diferença**. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 322-329.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império**. Relatos de viagem e transculturação. Trad. Jézio Hernani Bonfim Guerra. Bauru: EDUSC, 1999.

RAMA, Ángel. **Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina**. AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra (Orgs.). Trad. Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001.

RAMA, Ángel. **La transculturación narrativa en Latinoamérica**. México: Siglo XXI Editores, 1982a.

RAMA, Ángel. Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. In: **La narrativa latinoamericana 1920-1980**. Bogotá: Instituto colombiano de Cultura, 1982b.

VASCONCELOS, Sandra G. T. **Puras Misturas**. São Paulo: HUCITEC, 1997.

ROCHA, Enilce Albergaria. Prefácio. In: GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. p. 9-11.

THE TRANSCULTURAL TRAJECTORY OF NÃOZINHA DE JESUS IN MIA COUTO'S WRITING

Abstract

This work analyzes the trajectory developed by the character Nãozinha de Jesus in the whole of Mia Couto's work in the perspective of demonstrating how, from the existential path around it, the author shows nuances of the transcultural dynamics that permeates the formation of his country. To this end, the reading of the short story "O adeus da sombra" and the novel *A Varanda do Frangipani* (2007) is proposed in the light of the concepts of transculturation, contact zones and narrative transculturation, developed by Fernando Ortiz (1963), Mary Pratt (1999) and Ángel Rama (2001), respectively. Engineered in view of specific territoriality problems, the concepts of the aforementioned scholars are shown to be effective in the attempt to understand narratives produced within the African countries of Lusophony, as they favor the understanding of meaning negotiations, intercultural dialogues and intellectual strategies that gain space in the literary production of places in which different cultures are placed in dialogues from coercive and imposing circumstances.

Keywords

Narrative transculturation. Mia Couto. Mozambican literature.

Recebido em: 17/08/2020

Aprovado em: 28/09/2020

Narrativa angolana e moçambicana: desfazendo fronteiras hegemônicas

Marta Pedro Matsimbe⁵²

Universidade Estadual de Santa Cruz - Campus Ilhéus-BA (UESC)

Sandra Maria Pereira do Sacramento⁵³

Universidade Estadual de Santa Cruz - Campus Ilhéus-BA (UESC)

Resumo

Analisa-se as narrativas moçambicana e angolana, como projetos de resistência e manifestações contra a globalização neoliberal incitados pelo sistema canônico universal. Desenvolvendo uma análise comparativa entre o pensamento hegemônico e as narrativas africanas de língua portuguesa como sinônimo de resistência, objetiva-se investigar elementos reveladores de ruptura com o cânone literário colonial ocidental alicerçado em conceitos como o bloomoldiano (2001) que exclui/representa a história e cultura africana. Enfoca-se o discurso literário, como um espaço representativo na ilustração dos embates hegemônicos, exclusão dos processos de formação identitárias e possibilidades de resistência, partindo do sujeito local. Com base em Schmidt (2017), Coutinho (2003), Eneida Souza (2007), Hall (2008), que rasuram pensamentos permeados de autoridade e violência, faz-se uma leitura a contra-apelo em resposta à exploração e à opressão sofridas sob jugo colonial. O corpus é formado pelos contos *Mestre Tamoda* do livro “Mestre Tamoda e Kahitu” (1984) de Uanhenga Xitu, angolano, e *Nós Matamos o Cão Tinhoso* da obra com o mesmo título ([1964] 2014) de Luís Bernardo Honwana, moçambicano. Nesse âmbito, reafirmam-se as possibilidade de múltiplas identidades em constante deslocamento e o estudo do cânone ocidental, como possibilidade de discutir e questionar seus critérios e estratégias de exclusão das minorias.

Palavras-Chave

Cânone literário. Narrativas Africanas. Identidade. Ruptura. Resistência.

⁵² Mestranda em Letras: Linguagens e Representações, pela Universidade Estadual de Santa Cruz (Ilhéus, Bahia), com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). É intercambista, no Brasil, pelo Programa PROAFRI, do Grupo Coimbra de Universidades Brasileiras. Participa do Grupo de Pesquisa "Literatura, História e Cultura: Encruzilhadas Epistemológicas" (CNPq/UESC). Email: matsimbemarta@gmail.com.

⁵³ Membro do GT/ANPOLL Mulher e Literatura e do Centre de Recherches Latino-Américaines; MSHS da Université Poitiers-France. É professora plena aposentada pela Universidade Estadual de Santa Cruz. Professora permanente do Proletras/UESC. Email: sandramsacra@uesc.br.

1 Considerações Iniciais

As artes africanas, de modo geral, tiveram como características iniciais o engajamento na luta pela libertação de seus povos das amarras do colonizador. No entanto, o projeto literário, em particular, no contexto de sua emergência não só considerou a unificação e as propostas de independência política e administrativa, a ruptura com outros sistemas semióticos principalmente do colonizador, e inscrição das realidades históricas sociais dos oprimidos a partir de suas experiências assim como do seu olhar epistemológico mostrou-se um denominador comum que guiou as elites no desfazer dos estereótipos dos quais vinham sendo associados.

Nesse sentido, nos colocamos nesse espaço para discutir os processo de formação do cânone literário, o caráter excludente que este tomou e as múltiplas formas de romper com a ideologia dominante é resultado de discussões, cujos objetivos foram de questionar o cânone literário e os não-lugares da literatura, entre o estético e a referencialidade, com ênfase na rasura à enunciação excludente e autocentrada da tradição. Trata-se de uma análise empreendida com intuito principal de debater sobre o cânone literário e as literaturas que puseram em xeque os alicerces desse sistema autoritário, investigando elementos que revelam rupturas com o eixo estruturante do pensamento ocidental, baseado em relações hierárquicas de mandonismo e silenciamentos do Outro. Nesse sentido, para a discussão selecionamos os contos *Nós matamos o cão tinoso*, edição 2014, publicado originalmente em 1964, do escritor moçambicano.

1.1 Breves considerações de Luís Bernardo Honwana e Uanhenga Xitu

Os prosadores Luís Bernardo Honwana e Uanhenga Xitu aparecem na linha de frente no que se refere às tentativas de representações das identidades dos sujeitos africanos, no circuito das literaturas africanas de língua portuguesa, buscando romper com o imaginário eurocêntrico sobre África. Luís Bernardo Honwana (1942), moçambicano, autor da obra *Nós matamos o Cão Tinoso* (1964), foi em ex-militante da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), atividade que mais tarde o levou a prisão pelas autoridades coloniais (1964-1967). Após a independência ocupou vários cargos públicos e privados dentre eles a pasta de

Ministro da Cultura (1987), membro do Conselho Executivo da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), Presidente do Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa (1991) e atualmente exerce a função de o diretor executivo da Fundação para a Conservação da Biodiversidade (BIOFUND) fato que o afastou das literaturas como escritor. Todavia, suas obras em especial, “Nos matamos o Cão Tinhoso e Outro Contos” ([1964] 2014), tem sido objeto de várias discussões e reflexões no âmbito da história, política e cultura de Moçambique desde o momento da guerra de libertação até os dias atuais. Seu acervo de produções conta para além de abra acima citada, o conto *Rosita, até morrer* (1971, Coimbra; 1982, Domingo) assim como “A velha casa de madeira e zinco” (2017).

Uanhenga Xitu (1924-19), nome quimbundo de Agostinho André Mendes de Carvalho, autor da obra *Mestre Tamoda e Kahitu* (1984) do qual faz parte o conto com *Mestre Tamoda*, o qual nos propusemos a discutir. Xitu foi um escritor angolano, formado em enfermagem (angola) e Ciências Políticas na extinta República Democrática Alemã, bem como, ex-militante do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), fato que, como os outros, levou-o a prisão pela Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) (1962-1970), período que deu início a sua carreira como escritor. Agradou-nos com “O meu discurso” (1974), “Mestre Tamoda e Outros Contos” (1974), “Bola com feitiço” (1974), “Manana” (1974), “Vozes na sanzala” (1976), “Maka na Sanzala” (1979), “Os Sobreviventes da Máquina Colonial Depõem (1980), Cultos especiais (1997).

2 O cânone literário: pressupostos teóricos

Antes da análise propriamente dita, buscamos abordar, primeiramente, algumas questões teóricas que envolvem o conceito de cânone e suas indagações. “Discutir o cânone nada mais é do que pôr em xeque um sistema de valores instituídos por grupos detentores de poder que legitimam decisões particulares com um discurso globalizante” (COUTINHO, 1997, p. 70), por isso, são necessários os debates a contra-apelo do logofalocentrismo do Norte, para uma inclusão discursiva e estética literária de produções postas à margem e ou consideradas subalternas.

Para uma posterior legitimação das obras literárias, que não estiveram elencadas pelo sistema canônico, os estudiosos da crítica literária e pensadores pós-estruturalistas,

entre eles, pós-coloniais, estudos dos subalternos e decoloniais sugerem uma análise literária e revisão crítica que toma em consideração a descrição histórica contextualizada e uma reconstrução dos fatos por meio de um olhar contemporâneo, pois, segundo Coutinho (2003), com este meio não se corre o risco de reducionismo e uma propensão universalizante do discurso, caminhando desse modo para um discurso plural situado historicamente. Tal mudança partiu da constatação de que o cânone literário, em particular, no que diz respeito aos critérios de seleção e legitimação, é excludente e pautado não na expressão de valores universais, mas sim de relações de poder. Trata-se de um sistema segundo, que “pondera a exclusão de diversos grupos sociais, étnicos e sexuais, deixando prevalecer autores europeus geralmente do sexo masculino, heterossexuais, brancos e pertencentes às elites” (REIS, 1992 *apud* CALLEGARI, 2012, p. 30-31).

Ao refletirem sobre essa questão, pensadores contemporâneos trazem para o centro das academias discussões e produções dos não-lugares da sociedade e da história. Como propósito dessa análise acima explícito, estudar as literaturas africanas em língua portuguesa como ruptura, no primeiro momento, definir-se-á o cânone literário e seu projeto, pois é um lado fundamental do qual parte a violência no discurso literário e certas entidades assentam seu raciocínio para legitimar suas opiniões excludentes. Nessa sequência, o termo cânone carrega em si um sistema de valores ligado ao poder dominante visível por meio da parcialidade que atende a interesses particulares nas escolhas de autores para fazer parte do leque da literatura.

Numa perspectiva positivista, cânone é um termo que foi usado no primeiro momento no âmbito religioso. Este contexto relacionava o cânone ao padrão de conduta moralmente correto assumida pelos primeiros cristãos. Referindo-se à bíblia e ao catolicismo, concretamente, era tratado como um conjunto de textos considerados autênticos pelas autoridades religiosas, tomando também o sentido de lista de santos reconhecidos pela autoridade papal, discussão pautada não no valor estético, mas sim no valor moral. Importado do âmbito religioso, com o tempo, adquiriu novos sentidos específicos, passando a ser um conjunto de textos modelares autorizados, ou seja, um conjunto de autores literários reconhecidos como mestres da tradição.

No que se refere à nova configuração semântica da palavra cânone, Compagnon afirma que a literatura importou o modelo teleológico de cânone a partir do século XIX,

“época da ascensão dos nacionalismos, quando os grandes escritores se tornaram os heróis dos espíritos das nações” (COMPAGNON, 2001, p. 227). Assim, o cânone literário tem seu conceito ancorado no nacionalismo, promovendo as obras que melhor descrevessem o sentimento pela nação. Essa premissa tinha por objetivo construir uma memória coletiva que assegurasse o domínio sobre as culturas, partindo de um conjunto de obras consideradas melhores e mais representativas.

Nessa linha argumentativa, críticos como Leyla Perrone-Moisés (1998, *apud* CALLEGARI&MOREIRA, 2016), afirmam que pensar o cânone é refletir sobre uma construção histórica do imaginário coletivo que parte da noção da própria palavra que vem grego *kánon* e diz respeito a uma regra, modelo ou norma representada por uma obra ou um poeta. Em virtude disso, Kermode afirma que “cada obra do cânone existe apenas na companhia de outras; uma qualifica ou nutre a outra” (KERMODE 2006, p. 33), sugerindo a ideia do valor estético. Assim, toda a leitura do que seja canônico não está condicionada à interpretação dos artistas, mas à sua relação com a tradição escrita, valendo-se da sua legitimidade pelo endosso de algo antigo, passado. Desse modo, somente artistas fortes eram/são capazes de constarem do cânone literário.

Todavia, apesar das tentativas em fazer compreender a importância do cânone, os ideais dos autores ditos canônicos e seus respectivos teóricos são bastante limitados, tendo como principal equívoco, entretanto, pensar o cânone como um sistema totalmente hermenêutico e fixo, um erro que, segundo (QUEIROZ, 2013, p. 5), “vem da aparente rigidez dos cânones eclesiásticos, que, por conseguinte, foi e ainda é aplicado à literatura”. Harold Bloom (1994), em seu livro *O Cânone Ocidental*, mostra-se, segundo Schmdit, como grande defensor do cânone literário, com um olhar não historicista; porém baseado na perspectiva intertextual, pensa o cânone literário partindo do pressuposto de que uma obra só se torna canônica a partir do seu intrínseco valor estético aliado, sobretudo, ao processo de influência literária entre textos mais antigos e novos. Chama, desse modo, as leituras da margem e na margem, como sendo dos ressentidos que rejeitam o caráter estético. Para Bloom, existe um valor estético subjacente a todas as obras ditas canônicas, discordando da mudança do abstrato valor estético para o uso social da literatura, do debate levantado pelos estudos culturais, nos finais do século XX. Teóricos como Bloom e Kermode são, como diz Zilberman, os maiores defensores do cânone literário, pois consideram como núcleo literário

o Ocidente. Porém seus argumentos não foram suficientes para travar os questionamentos relacionados aos pilares do cânone, os mesmos que puseram em xeque as ideias hegemônicas, misóginos deste sistema. A sua constante ligação com o poder e ideologia dominantes foi uma das razões que provocou ataques ao sistema de canonicidade.

Sullà, em seu ensaio *El debate sobre el cânon literário*, discutindo a questão em causa de forma prática e explícita, esclarece quão hegemônica é a visão do que seja cânone, afirmando tratar-se de “uma lista ou elenco de obras consideradas valiosas por isso devem ser estudadas e comentadas” (SULLÀ, 1998, p.11, tradução nossa). Este conceito, como a própria pesquisadora destaca, carrega consigo questionamentos feitos pelas correntes dos estudos culturais e pós-coloniais, em crítica à postura da literatura comparada vista na altura como apologista ao cânone. Souza, por sua vez, afirma o seguinte a respeito da reação dos estudos culturais e seu rechaço ao cânone literário:

A agenda culturalista denuncia a arbitrariedade e o caráter contingente dos critérios que presidiram a constituição dos cânones, assinalando sua feição elitista e homogeneizante, e a partir daí reivindicar posições de relevo para a produção de segmentos tidos como marginalizados ou subalternos, como aqueles constituídos por mulheres e por representantes de etnias política e socialmente minoritárias (SOUZA, 2005, p. 65)

Segundo Reis, questionar o processo de canonização de obras literárias é, em última instância, “colocar em xeque os mecanismos de poder a ele subjacentes” (REIS, 1992, p. 68), dentro de um sistema de articulação de interesses produzidos por aqueles que detêm poder social, intelectual e financeiro. Portanto, a eleição das obras clássicas representa igualmente a exclusão de um grande número de textos, por meio de mecanismos e razões que extrapolam o âmbito literário e suas questões estéticas. Neste sentido, o cânone é mais uma imposição manipulada por indivíduos detentores de poder e, ainda de acordo com Reis:

Verificamos que o corpus canônico da literatura (e, via de regra, não se usa o adjetivo “ocidental”, embora os autores sejam oriundos do Ocidente) está envolto por uma redoma de a-historicidade, como se houvesse sido estipulado por uma supra comissão de cúpulas e de alto nível (infensa a condicionamentos de ordem ideológica ou de classe) que, por uma espécie de mandato divino, houvesse traçado os contornos do cânon, elegendo tais obras e autores e varrendo do mapa outros autores e obras (REIS, 1992, p. 71).

No âmbito da crítica literária, o processo de inclusão de produções pertencentes a determinados segmentos sociais postos à margem da sociedade foi relativizado pelo engajamento e juízo crítico em relação ao conceito de universalidade. Na esfera social e

histórica, o esforço em dar um novo olhar sobre o literário foi tendo significações específicas como a inclusão de grupos minoritários como as literaturas dos países africanos, China, países da América Latina sendo mais específico, a inclusão de produções femininas, a tomada de palavra pelo sujeito negro não mais visto de forma objetificada, isso procurando extrair dos estudos feitos um sentido que justifique, em termos sociais e históricos, a emergência e a importância dos subalternos e seus temas marginalizados.

3 Metatransformações do cânone: literatura angolana e moçambicana como ruptura e resistência

Os sistemas literários aqui presentes, considerando as relações políticas, históricas e sociais que os atravessam em seus processo de formação, no caso a experiência da colonização, é possível inter-relacioná-los, como reforço um do outro contra o cânone universal que intenta silenciar suas subjetividades a partir dos discursos que tecem seus textos. Tal fato é possível a partir do fenômeno intertextualidade, noção desenvolvida por Kristeva (1967), que se fundamenta no princípio de dialogismo elaborado por Bakhtin. Em Bakhtin todo discurso é “um conjunto social considerado como conjunto textual” (COMPAGNON, 1999, p. 109), orientado por um contexto particular, assim como por interlocutores envolvidos na interação discursiva. No entanto, muito além de vozes em constante diálogo, os enunciados mantêm relações uns com os outros, fato somente possível com “a inserção da história (da sociedade), no texto, e do texto na história” o que Kristeva (1974, p. 67 *apud* VIEIRA, 2013, p. 20) designou intertextualidade.

Assim, as estruturas linguísticas fixadas na história e a história como um emaranhado de acontecimentos, intertexto, no ato da produção ficcional discutindo aspectos relacionados a colonização a violência evidenciam-se processos eminentemente marcados por tensões na esfera das relações humanas, por isso, carregados de representações simbólicas (VIEIRA, 2013). Os escritores por meio das personagens não apenas se apropriam de conhecimentos sobre esse passado, mas também avançam em sua constituição enquanto sujeito, porque o acesso a esses conhecimentos produzindo efeitos de natureza íntima, portanto, transformador, no caso a ruptura com os modelos de representação eurocêntricos (VIEIRA, 2013).

É desse modo que as pretensões universalizantes do cânone literário apolitizado, desenvolvidas num sistema ideologicamente constituído por obras literárias das potências econômicas do oeste do continente europeu, perdem sua força hegemônica, tanto do ponto de vista teórico como prático. Nesse sentido, mudanças consideráveis no campo da literatura comparada foram observadas. As correntes dos estudos culturais, entretanto, voltaram-se para os grupos subalternizados, como afirma Coutinho:

No eixo Europa ocidental/América do Norte, o cerne das preocupações deslocou-se para grupos minoritários, de caráter étnico ou sexual, cujas vozes começaram a erguer-se cada vez com mais vigor buscando foros de debates para formas alternativas de expressão e nas outras partes do mundo clamava-se um desvio de olhar, com o qual se pudessem focar as questões literárias surgidas a partir do próprio lócus onde se situava o pesquisador (COUTINHO, 1997, p. 69).

Desse modo, a agenda da literatura comparada e logo o cânone tornaram-se uma rede complexa de relações culturais, ou seja, os estudos literários passaram a não ser somente fundamentados no estético literário; mas também no discurso em sua relação com o social, histórico, *locus enunciativo* de sujeitos não atendidos pela tradição ocidental; entre os quais se encontra o escritor periférico e o pesquisador oriundo de localidades não centrais. Nessa linha de ideias, o conceito de cânone defendido tradicionalmente como essencialista e uno foi colocado por terra, passando para uma ideia de construção histórica com múltiplas visões e aberto a novas vozes antes colocadas à margem.

“Reconhecendo os limites da ideologia abrindo espaços para interpretações plurais da literatura e, por conseguinte, inclusão de vozes não conhecidas” (SCHMIDT 2017, p. 150), em sua análise no ensaio *Cultura e dominação: pensando (d)as margens*, sugere apostar na multidisciplinaridade histórica e social, pois os produtos culturais a serem pesquisados não poderiam ser somente aqueles selecionados e celebrados por um grupo de intelectuais e artistas pré-estabelecidos com base em critérios, que excluem muitas outras produções também importantes; pois todo discurso literário coloca-se em transformação aberta à pluralidade interpretativa.

Falar em metatransformações é discutir sobre uma política de transgressão abordada por Hall (2003), em que mudanças socioculturais e históricas são observadas no seio dos estudos literários, através do questionamento do discurso hegemônico, com consequência para a inclusão de novos discursos e configurações socioculturais a serem evidenciados. Tais metáforas, além de permitir discorrer sobre possibilidades de

transformação, promovem ainda meios de imaginar as relações entre os domínios sociais e simbólicos.

Nesse contexto, a literatura africana, em particular, de língua portuguesa que sempre foi assujeitada, oprimida desde a ocupação colonial, isto é, quando o Ocidente estruturou sua literatura e reduziu todas as expressões culturais dos africanos a nada, enxergando estas como exóticas e marginais, passou a ser considerada na sua diversidade. As análises atuais, por sua vez, mostram essas produções/discursos como metatransformação dentro do que é definido como cânone literário universal à medida em que há uma subversão do baixo em relação ao alto. A interpretação do passado e presente, com um olhar social e histórico local, mostram um novo ponto de vista do estético em ruptura, no contexto das literaturas à margem, em descontinuidade com o passado tradicional; pois trouxeram novos modos de pensar as representações sociais, ancoradas em multiplicidades culturais num contexto ainda considerado subalterno, tanto político, econômico e social, como cultural e artístico.

Em relação à literatura angolana, analisamos o conto *Mestre Tamoda* da obra “Mestre Tamoda e outros contos” (1984), do escritor Agostinho André Mendes de Carvalho, mais conhecido, em quimbundo, como Uanhenga Xitu, como referido anteriormente. Trata-se de um texto que denuncia o processo doloroso e injusto da colonização, o desajuste do homem angolano no seu próprio espaço. Narra também histórias do povo africano profundamente alienado dos seus valores e instituições, resultado da política de assimilação empreendida no período colonial, e uma crítica severa ao sistema colonial, principalmente, àqueles que se viam no abandono de suas raízes para a produção social e construção de uma nação livre e soberana. O texto transita do campo para a cidade, permitindo a representação dos aspectos socioculturais de um e de outro espaço, configurando vozes históricas e sociais que ecoam em um país que, durante séculos, esteve sob a dominação portuguesa. O primeiro aspecto numa leitura à contra-apelo ao cânone, é representado pelo protagonista do texto, através da denúncia do estado de submissão, em que se encontra o povo angolano devido ao poder colonial vigente. O sujeito angolano é alienado à medida que se vê obrigado a aprender a cultura do outro, abandonando suas tradições a fim de se assemelhar ou ser igual ao outro, em uma estratégia ficcional de criar num futuro uma nação: “Tamoda, nas suas horas vagas, estudava português com os filhos do patrão ou com os criados do vizinho deste, o que lhe

possibilitou ser capaz de fazer um bilhete e uma cartinha que se compreendia” (XITU, 1984, p. 6).

Do ponto de vista linguístico, a enunciação feita pelo narrador sobre o sujeito demonstra o quão destrutivo foi o processo de colonização ao ponto de fazer com que “Tamoda passasse a se ver em situação de superioridade[...] achando-se uma sumidade da língua de Camões[...] para quase todos os habitantes que falavam quimbundo e só faziam o uso do português em casos especiais” (XITU, 1984, p. 7). Xitu inverte a lógica da narrativa ao fazer o uso da escrita, que lhe foi negada pelo europeu para, através de personagens, falar do violento processo histórico e social pelo qual Angola passou, com a negação de sua diversidade histórica e, ao mesmo tempo, a denúncia da fragilidade do sujeito angolano, que se viu impelido a aderir ao sistema de assimilação imposto ao seu território. Portanto a questão da diversidade linguística é trabalhada pelo autor como subversão ao logofalocentrismo ocidental em África e, em particular, em Angola, observado na sobreposição linguístico-cultural, através de expressões locais, que demonstram, todavia, o vínculo do autor às suas origens. Ou seja, foram inseridas palavras em língua local (quimbundo) e outras aportuguesadas, não só como forma de regressar às origens, mas também para evidenciar a diversidade ou multiplicidade etnolinguística desse espaço colonizado pelo europeu, que é excluído no/pelo cânone. O conto faz um deslizamento cultural, através do uso das línguas locais e aportuguesamento das mesmas, como forma de deixar rastro de uma tradição que correu o risco de cair no esquecimento:

-Lungula, Tamoda! ... Lungula, Tamoda! Tamoda, na cadência das vozes e do sapato a chiar, ia marcando o ritmo com a cabeça e os ombros, muito esticada e sorridente, e lungulava como um kingungua-xitu. -Mano Tamoda, a gente quer saber o feminino de nuchacho!... -O feminino de muchacho é “muchachala”! - Mona ngan’ô, bom dia. Cumprimentou uma velha. - Bom dia – respondeu Tamoda sem olhar para quem o saudou, e continuou os seus passeios: ié-ié, ié-ié - faziam os seus sapatos. A velha não gostou do Tamoda e pôs-se a murmurar com as outras. - Vamos-lhe perguntar ainda, cada veji é nosso filho que andam lá nas terras de longi e já não nos conhece mais... - Para qué perguntar? Ele mesmo quando passa na gente parece já é branco... - Ah! Vou perguntar. São filho da gente e saber um outro não é mal. Se é pessoa de respeito não vai (XITU,1984, p. 12- 13; 26- 27).

Angolanização do português do colonizador é uma rasura ao pensamento europeu que negava a diversidade dos países geopoliticamente do Sul, usando a palavra Sul, metaforicamente, para se referir aos países que passaram pelo mesmo processo de colonização. O personagem Tamoda, apesar de ter passado muito tempo fora da sanzala, ter

aprendido a língua do colonizador (português), como diz no conto, sempre que se expressa/va, o seu vocabulário era carregado de língua local, com fortes traços da cultura do povo de Angola; neste caso, os hábitos e costumes do povo regional, como o respeito ao próximo e aos mais velhos. São esses vocábulos e frases que surgem no texto de forma sintonizada em língua local, isto é, o quimbundo e o umbundo, que nos remetem à cultura em rasura com o eixo Norte, na medida em que esta literatura passou a ser considerada merecedora de análise e discussão nos centros acadêmicos.

O processo de rasura é assim recorrente também na literatura moçambicana. Tal fato é referenciado no conto, *Nós Matamos O Cão Tinhoso*, da coletânea “Nós Matamos o Cão Tinhoso e Outros Contos” do então Luís Bernardo Honwana, edição de 2014, lançado originalmente em 1964, como anteriormente nos apresentamos. *Nós Matamos O Cão Tinhoso* é um texto questionador do sistema político implantado no período colonial em Moçambique, ou seja, um texto crítico ao colonialismo, violência e aspectos dicotômicos sobre a relação entre portugueses e os da terra, como também, entre brancos e negros nesse espaço social, por onde os personagens transitam. Esse aspecto de se indagar sobre esse convívio é sugerido pela voz da personagem principal/ narrador, que, sendo criança inocente, questiona a realidade vivida. O texto denuncia também a situação asfíxiante dos colonizados como se nunca pudessem se libertar das amarras coloniais e da violência não só material e física, mas também simbólico-cultural, como demonstra o excerto, a seguir:

O Cão-Tinhoso tinha uns olhos azuis que não tinham brilho nenhum, mas eram enormes e estavam sempre cheios de lágrimas, que lhe escorriam pelo focinho. Metiam medo aqueles olhos, assim tão grandes, a olhar como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer. Eu via todos os dias o Cão-Tinhoso a andar pela sombra do muro em volta do pátio da Escola, a ir para o canto das camas de poeira das galinhas do Senhor Professor. As galinhas nem fugiam, porque ele não se metia com elas, sempre a andar devagar, à procura de uma cama de poeira que não estivesse ocupada. O Cão-Tinhoso passava o tempo todo a dormir, mas às vezes andava, e então eu gostava de o ver, com os ossos todos à mostra no corpo magro. Eu nunca via o Cão-Tinhoso a correr e nem sei mesmo se ele era capaz disso, porque andava todo a tremer, mesmo sem haver frio, fazendo balanço com a cabeça, como os bois e dando uns passos tão malucos que parecia uma carroça velha. Houve um dia que ele ficou o tempo todo no portão da Escola a ver os outros cães a brincar no capim do outro lado da estrada, a correr, a correr, e a cheirar debaixo do rabo uns aos outros. Nesse dia o Cão-Tinhoso tremia mais do que nunca, mas foi a única vez que o vi com a cabeça levantada, o rabo direito e longe das pernas e as orelhas espetadas de curiosidade. Os outros cães às vezes deixavam de brincar e ficavam a olhar para o Cão-Tinhoso. Depois zangavam-se e punham-se a ladrar, mas como ele não dissesse nada e só ficasse para ali a olhar, viravam-

lhe as costas e voltavam a cheirar debaixo do rabo uns aos outros e a correr...”
(HONWANA, [1964] 2014, p.13).

Na citação acima, notamos um povo sofrido, metaforicamente, representado pelo cão. O seu estado é a evidência histórica e social do que a colonização causou a esse país, em sua maior demonstração das marcas deixadas pela violência: o medo. Expressa-se o sentimento da incerteza entre o desejo pela liberdade e o receio de não saber o que está reservado para a nação, caso se tornasse livre. Ao se fazer uma analogia entre o contexto histórico de Moçambique e o personagem, o cão-tinhoso, o narrador alude ao povo moçambicano oprimido, cheio de incertezas; a administração da entidade colonial, sistema político colonial que pretende aniquilar o povo moçambicano; Isaura e Ginho, que defendem o território moçambicano, também não têm certeza do que devem fazer, numa clara exposição ao conflito político, histórico e social vivenciado pela população local e apresentado pelo discurso literário, algo negado a esse grupo minoritário. Uma denúncia de séculos de dominação portuguesa rasurada pelos estudos culturais, pós-coloniais, na medida em que debatem essas produções como forma de evidenciar a violência e exclusão propagadas pelas sociedades, politicamente, dominantes.

Considerando todas as diferenças culturais e sociais entre os dois povos (Angola e Moçambique), ao serem examinadas suas origens, tem-se a certeza de que a experiência colonial é a mesma para ambas nações, pois representa a tensão com um poder, calcado em pressupostos hegemônicos do Norte imperial. Entende-se que os contos, em análise, rasuram o manto do discurso único Universal, ditado pelo centro irradiador da razão excludente. Ao desvendarem as fraturas e fragmentos de identidades múltiplas, contrárias à unicidade da tradição ocidental, por serem originados de trânsitos geográficos e culturais violentos que conectaram, os personagens e as instâncias sociais de poder, problematizam o sentido uno eurocêntrico defendido, por exemplo, por correntes, como o estruturalismo, Hall (2005).

Em resumo, a vontade de criar um outro mundo fora do imposto é manifestado em ambas narrativas. No desejo de serem reconhecidas as identidades múltiplas em processo de constituição e reconstituição, embora partindo de um passado colonial violento do ponto de vista simbólico-cultural, as narrativas africanas podem ser consideradas como plataformas identitárias de resistência e, ao mesmo tempo, como também trajetória de sujeitos à margem

num contexto em que as fronteiras da exclusão social de gênero, classe, etnia ainda se mostram fortes.

4 Considerações finais

No percurso teórico-analítico deste texto, tentamos articular estudos sobre a crítica canônica levantada pelas correntes pós-estruturalistas e pós-coloniais, com vistas a desvelar os meandros hegemônicos do espaço literário, tendo a literatura angolana e moçambicana como exemplos significativos. A partir da leitura dos contos, Mestre Tamoda (1984) de Uanhenga Xitu e Nós Matamos o Cão Tinhoso ([1964] 2014) Luís Bernardo Honwana, podemos concluir que os textos, em análise, pertencentes ao contexto africano de língua portuguesa, em uma leitura a contra-apelo, denunciam historicamente o logofalocentrismo do Norte, partindo do próprio sujeito africano, apropriado da escrita. De modo claro e evidente, trazem todo mal sofrido pelo sujeito colonizado, que tanto no passado, como no presente, ainda experimenta as marcas da exploração de anos de domínio. Nos textos analisados, foram rasuradas ideias coloniais, que excluem a multipluralidade étnica, linguística, histórica e social dos povos sob a tutela do europeu. Mais que isso, na leitura que fizemos dos contos, reiteramos a visão necessária defendida por Mudimbe (2013) de o próprio sujeito africano deve falar de si para o mundo e, neste sentido, através de sua literatura.

Referências

BLOOM, H. **O Cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

COMPAGNON, Antoine. **Demônio da Teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura Comparada, Literaturas Nacionais e o Questionamento do Cânone. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Rio de Janeiro, n. 3, p. 67-73, 1996.

_____. Literatura comparada na América Latina: do etnocentrismo ao diálogo de culturas. *In*: COUTINHO, Eduardo Faria. **A Literatura comparada na América Latina**. Ensaios. Rio de Janeiro: EDUARJ, 2003, p. 31-40.

HONWANA, Luís Bernardo. “Nós matamos o cão tihoso”. *In*: HONWANA, L. Bernardo. **Nós matamos o cão tihoso**. Maputo: Alcance editors, [1964] 2014, p. 23-52.

KERMODE, Frank. **Pleasure and change: the aesthetics of canon**. Oxford: Oxford University Press, 2006.

MUDIMBE, Valentin Yves. **A Invenção de África**. Gnose, filosofia e ordem do conhecimento. Luanda: Edições Pegado, Edições Mulemba, 2013.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Cultura e dominação: pensando (d) as margens. *In*: SCHMIDT, Rita Terezinha. **Descentramentos/Convergências**. Ensaios da Crítica Feminista. Porto Alegre: Editora UFMG, 2017, p. 147-165.

REIS, Roberto. Cânon. *In*: JOBIM, José Luís (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 65-92.

SOUZA, Eneida Maria de. Estética de Ruptura. *In*: SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 91-104.

SULLÀ, Enrinc. El Debate sobre el canone literário. *In*: SULLÀ, Enrinc. **El Canon Literario**. Madrid: Arco-Libros, 1998, p.11-34.

VIEIRA, Ilma Socorro Gonçalves. **Relações intertextuais na obra de Ana Maria: ficção e história, teoria e criação literária**. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

XITU, Uanhenga. Mestre Tamoda. *In*: XITU, Uanhenga. **Metre Tamoda e outros contos**: São Paulo: Ática, 1984.

ANGOLAN AND MOZAMBICAN NARRATIVE: UNDOING HEGEMONIC BOUNDARIES

Abstract

Página | 162

Mozambican and Angolan narratives are analyzed, as resistance projects and demonstrations against neoliberal globalization spurred by the universal canonical system. Developing a comparative analysis between hegemonic thinking and African narratives in Portuguese as a synonym for resistance, the objective is to investigate elements that reveal a rupture with the western colonial literary canon based on concepts such as Bloomfieldian (2001) that excludes / represents history and African culture. It focuses on literary discourse, as a representative space in the illustration of hegemonic clashes, exclusion from the processes of identity formation and possibilities of resistance, starting from the local subject. Based on Schmidt (2017), Coutinho (2003), Eneida Souza (2007), Hall (2008), which erase thoughts permeated by authority and violence, a counter-appeal reading in response to the exploitation and oppression suffered under colonial rule. The corpus is formed by the short stories *Mestre Tamoda From The Book Mestre Tamoda And Other Short Stories* (1984) by Uanhenga Xitu, Angolan, and *Nós Matamos o Cão Tinhoso* of the work with the same title ([1964] 2014) by Luís Bernardo Honwana, Mozambican. In this context, the possibility of multiple identities in constant displacement and the study of the western canon are reaffirmed, as a possibility to discuss and question their criteria and strategies for the exclusion of minorities.

Keywords

Literary canon. African narratives. Identity. Break. Resistance.

Recebido em: 22/08/2019

Aprovado em: 25/01/2021

O duplo sugar de fala em *As* *Parceiras*, de Lya Luft

Maria Juliana de Jesus Santos⁵⁴
Universidade Federal de Sergipe (UFSE)
Carlos Magno Gomes⁵⁵
Universidade Federal de Sergipe (UFSE)

Resumo

O presente artigo promove um debate sobre o lugar de fala da mulher silenciada e a vítima do sistema patriarcal na obra *As Parceiras* (1980), de Lya Luft. De tal modo, a violência contra a mulher, nessa obra, confunde-se com a violência do patriarcado, dentro de casamentos fracassados de três gerações de mulheres insatisfeitas e infelizes. Então, a narrativa passa a ser contada pela personagem narradora, Anelise, através das memórias que se alternam entre fatos de cada geração de mulheres de sua família, partindo da matriarca, Catarina, sua mãe e tias, até chegar ao presente desconcertante da protagonista. Dessa sobreposição de vozes de Anelise e Catarina, analisamos o lugar de fala da mulher, reverenciado por Gayatri Spivak e Dijamila Ribeiro, a fim de explorar a técnica usada pela narradora para dar voz às mulheres silenciadas de sua família, enquanto se busca encontrar no presente. Ampliando o recorte teórico-metodológico, utilizamos os conceitos de estudos feministas e de gêneros propostos por Lia Zanotta Machado, a respeito das classificações das diferentes fases da violência de gênero, e por Carlos Magno Gomes, acerca da relativização da violência contra personagens femininas nas narrativas contemporâneas brasileiras.

Palavras-chave

Voz. Violência de gênero. Estupro. Lugar de fala.

⁵⁴ Mestre em Letras pelo PPGL/UFS. E-mail: juliana.j.santos@hotmail.com

⁵⁵ Professor Associado da Universidade Federal de Sergipe/CNPq. Doutor em Literatura pela UnB com Pós-doutorado em Estudos Literários pela UFMG. E-mail: calmag@bol.com.br. Orcid: 0000-0001-9070-9010.

Introdução

O presente artigo tem como objetivo mostrar como a mulher violentada pode ter sua voz resgatada dentro de um texto literário de autoria feminina, que questiona a opressão patriarcal. A obra contemplada para esta análise, de Lya Luft, *As parceiras* (1980), recebe homenagem por seus 40 anos de pioneirismo ao retratar o estupro conjugal como temática literária. Sua estrutura apresenta, como um todo, traços estéticos que exploram o universo psicológico das personagens e aproximam as vozes da narradora, Anelise, de sua vó, Catarina, que quando jovem é abusada pelo marido. A narradora retoma uma sequência de fatos vivenciados por sua família, mas se confunde com suas insatisfações pessoais, que, muitas vezes, são de suas antecessoras. De modo fragmentado, notaremos como o enredo vai sendo construído pelo olhar de uma mulher muito triste. Mesmo fragilizada, ela consegue resgatar os gritos das mulheres que sofreram com a violência patriarcal em sua família.

Com uma estrutura narrativa que joga com valores morais e tem uma proposta de escrita inovadora, o texto de Luft, sob o olhar dos estudos de gênero e feministas, intercala estilos e temas da história da autoria feminina no Brasil: loucura, mulher transgressora, violência contra a mulher, silenciamento causado pela opressão de gênero, maternidade interrompida, entre tantos outros. Tais enfoques são revisados e questionados nos textos pós-moderno de autoria feminina como os de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, entre outras (GOMES, 2010).

Após essas breves colocações, abordamos alguns conceitos da crítica feminista e de gênero que são utilizados neste artigo: o de violência de gênero, conforme as abordagens da antropóloga Lia Zanotta Machado (2010); os mecanismos que compõem a dominação simbólica, de acordo com valores simbólicos e sociais propostos por Pierre Bourdieu (2017); e as diferentes etapas da violência doméstica identificadas na representação do estupro conjugal em Lya Luft, propostas por Carlos Gomes (2018). Além do contexto da violência imposta à mulher, também resgatamos as estratégias estéticas de ruptura do silêncio das mulheres oprimidas, ao fazer emergir as vozes do passado por meio de uma personagem que faz um balanço de sua vida e de seus familiares.

Os estudos feministas contribuem para a ampliação dos questionamentos a respeito das regulações sociais impostas pela sociedade que determinam os comportamentos dos sujeitos, dividindo-os entre dominados e dominantes. A pesquisadora Judith Butler

destaca a regulação de gênero como uma imposição de normas, que ratificada o modelo heteronormativo na cultura ocidental, uma vez que “o termo regulação parece sugerir a institucionalização do processo pelo qual as pessoas são tornadas normais” (2004, p. 251). No texto de Luft, Catarina não pertencia ao contexto da “normalidade”, uma vez que fugia às normas impostas pelos valores patriarcais e era nomeada como “louca”.

Por essa perspectiva, percebemos a amplitude do conceito de gênero, “na medida em que o conceito afirma o caráter social do feminino e do masculino, obriga aquelas/es que o empregam a levar em consideração as distintas sociedades e os distintos momentos históricos de que estão tratando” (LOURO, 1997, p. 23). Qualquer conceito, que transfere o distanciamento dos ditos sociais com as normas, é considerado fora do comum. De tal modo, o conceito de gênero é definido como uma relação socialmente construída entre homens e mulheres, servindo como categoria de análise para se investigar a construção social do feminino e do masculino (SANTOS; IZUMINO, 2005, p. 5).

A seguir, apresentaremos nossa análise por etapas. Na primeira, identificaremos a aproximação entre a narradora e a sua avó. Na segunda, a questão do lugar de falar da mulher violentada. E, por último, a intersecção dessas vozes como uma opção estética de denúncia dos diferentes tipos de violência contra a mulher.

Uma matriarca contra a tradição

Em *As parceiras*, as regulações de gênero em torno de Catarina, a avó de Anelise, repetem as normas patriarcais pautadas pela força e virilidade masculinas em oposição à submissão feminina. Tal dinâmica reforça a flexibilidade do conceito de gênero, visto como um “mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas gênero pode muito bem ser o aparato através do qual esses termos podem ser desconstruídos e desnaturalizados” (BUTLER, 2004, p. 253). Tal desconstrução está no processo de revisão do passado da família da narradora, Anelise, que à medida que resgata as violentas normas impostas aos familiares, revê seus próprios valores.

A partir do resgate dos castigos sofridos por Catarina, Anelise traça um novo olhar sobre as atitudes tirânicas do avô e passa a juntar os elos do quebra-cabeças dos problemas familiares. Ela se debruça também no caso de sua mãe, Norma, que era vista como

mãe ausente e distante na criação das filhas. No meio do furacão, está a própria narradora, reunindo as pontas do novelo das dores da família. Essas três gerações trazem questionamentos de um perverso sistema patriarcal. Com essa revisão do passado, Anelise desconstrói discursos que culpam as mulheres pelo insucesso do patriarca em não ter tido filhos para manter sua tradição.

Neste recorte inicial, partimos da premissa de que a violência produzida no ambiente doméstico é responsável pelos transtornos psicológicos e pelo silenciamento das personagens, recolhidas em um mundo de mistérios, enigmas e insatisfações. Tais frustrações atravessam as três gerações: inicia-se com os abusos contra a avó, Catarina, passa pela maternidade ausente de Nora, a mãe da narradora, e encerra-se com a fase depressiva de Anelise, que retoma as vozes das antecessoras. Para comprovarmos essa linha de raciocínio, identificamos, a partir de pensamentos e lembranças obtidos por Anelise, as regulações de gênero que aprisionam as personagens femininas às sombras da casa.

No processo de revisão das questões de gênero, não podemos deixar de citar a importância do movimento feminista, resistindo e questionando, até os dias atuais, os valores machistas como as relações desiguais de gênero: o corpo da mulher voltado para a maternidade e o do homem para o exercício da masculinidade. Por essa lógica biológica e conservadora, a atividade sexual é marcada pelo objetivo de reprodução, principalmente por parte da mulher, e o prazer sexual feminino passou a ser visto como algo profano (LARA *et al.*, 2016, p. 88). Essa mesma postura de revisão é identificada em *As parceiras*, que problematiza a questão do estupro conjugal, praticado contra Catarina, como um ato de posse do corpo feminino e de marcação do território masculino (GOMES, 2018).

Por este prisma, o romance de Luft tematiza a violência patriarcal como uma estratégia de regulação da identidade feminina. A matriarca, Catarina, aos 14 anos, foi obrigada, por sua mãe, a se casar com um homem de 30 anos. Esse relacionamento abusivo foi o estopim para diversos problemas de saúde da jovem esposa. Além de não desejar o matrimônio, ela era obrigada a ceder a todos os desejos sexuais do esposo, transmutando, assim, em um trauma maior que prolongou pelas gerações seguintes de sua família.

Anos sendo perseguida por esse marido implacável, Catarina passou a ser diagnosticada com transtornos psicológicos. Ela era cobrada para ser esposa ideal e para assumir a maternidade. Sem entrar no jogo sujo do casamento, ela sucumbiu. Mesmo

diagnosticada com problemas psíquicos, o marido “caçou-a pelos quartos do casarão. Seguiu-a pelos corredores, ameaçou arrombar os banheiros chaveados” (LUFT, 2016, p. 13). Esse trecho trata da disciplina de um corpo que sofre a violência sexual de um patriarca que impõe a virilidade como forma de controlar e disciplinar a esposa, reforçando que “a posição da mulher parece nada significar, a não ser a própria possibilidade de desafiar a lei simbólica do interdito social, como se obedecesse a um mandato” (MACHADO, 2010, p. 78).

No contexto ficcional, a visão crítica da narradora sobre a violência sofrida pela avó reforça a relevância do questionamento do passado da família, para expor o quanto a violência estrutural está presente na relativização do “estupro conjugal”, sofrido por Catarina, pois é ignorado pelos familiares (GOMES, 2018). Para fugir desse predador, ela se isola no sótão e passa a viver uma vida particular só para si.

Nessa relação abusiva, Catarina é vítima da violência interpessoal, que acontece “no interior de rede de relações de pessoas a pessoas, onde os laços e contatos são entre indivíduos que se conhecem” (MACHADO, 2010, p. 63). Assim, no plano ficcional, essa abordagem é espantosa por deixar resquícios de que todos sabiam daquela violência. Todavia, no contexto patriarcal, o “contrato conjugal” é entendido como “a reciprocidade entre a fidelidade da sexualidade feminina e o papel tradicional provedor dos homens” (MACHADO, 2010, p. 121). Da sexualidade imposta, foram surgindo diferentes sequelas e o agravamento do estado psicológico da vítima. Levando em conta tais abusos, identificamos os pontos em comum entre os traumas da matriarca e os problemas familiares das filhas e netas.

Ao denunciar que o avô “arrombava dia e noite o corpo imaturo” de Catarina (LUFT, 2016, p. 13), Anelise articula a voz dessa mulher com as das outras familiares, relacionando os problemas conjugais das gerações seguintes com o passado de pavor da matriarca. Suas conclusões não são óbvias, é preciso que o/a leitor/a fique bem atento/a, pois a narradora apresenta momentos de tensões e acaba misturando pensamentos, tornando-os enigmáticos, quando os apresenta fora de uma sequência lógica.

Ainda assim, observamos a narradora está preocupada também em questionar os valores simbólicos que sustentam as normas patriarcais, expondo as sequelas daquele jogo de abusos e imposições. Pierre Bourdieu sustenta que essa violência é presente e não é uma questão “espiritual”, pois ela tem efeitos reais como os distúrbios emocionais (2017, p. 55).

Portanto, é importante analisarmos de que forma as vozes das personagens são articuladas e retomadas por Anelise, que tem como intuito expor o passado sombrio de suas raízes, ecoadas nos gritos e aflições de suas antecessoras.

Na sequência, reforçando as abordagens dos estudos de gênero, passamos a identificar as intersecções entre o lugar de fala da narradora e de sua avó. De tal modo, retomaremos os momentos conflituosos de gênero sob o viés literário que observamos na obra.

As intersecções das vozes das personagens

O romance de Luft narra os pensamentos e memórias de Anelise, no período de sete dias que ela passa no Chalé da família. Numa perspectiva voltada para os estudos de gênero, as recordações mostram, através de momentos de tristeza e tensão da narradora, que se afasta dos familiares e se refugia no chalé, ao passo que denuncia os gritos de suas ancestrais à medida que vai resgatando o passado de uma a uma das mulheres de sua família com destaque para o resgate da avó.

Essa mistura de vozes e o jogo narrativo entre o retomar a memória e o estado depressivo da narradora são indícios de como a parte estética se articula com a delicada temática do romance. Tal jogo de vozes é próprio da narrativa pós-moderna, que desloca as verdades e certezas narradas conforme Santiago (2002). O refúgio de Anelise, após perder seu único filho, marca a necessidade de saber se ainda havia alguma possibilidade de ela ser feliz: “Vim ao chalé resolver minha vida” (LUFT, 2014, p. 15).

As memórias fragmentadas da narradora são atravessadas pela dor da perda, proporcionando oscilações entre diferentes épocas de sua família e de sua vida pessoal. Ora ela adentra nos seus próprios pensamentos, ora nos pensamentos e nas memórias de outras personagens que vão compondo suas lembranças. Suas recordações são pautadas por narrativas trágicas. Todas as mortes e incertezas daquela família vêm à tona pelo olhar desiludido, pois “Anelise apresenta-se como uma personagem pouco ativa, que vive uma existência contemplativa e reflexiva: características essenciais do ser melancólico” (GROSSI, 2013, p. 04-05).

Nas tragédias pessoais da narradora: morte da avó, perda trágica dos pais, morte do filho, a ambiguidade proporciona um modelo de experimentação entre quem narra e quem vivenciou as situações conflituosas. Para Santiago, essas indagações são próprias do texto pós-moderno: “Quem narra uma história é quem a experimentou, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por ter observado em outro?” (SANTIAGO, 2002, p. 44).

Nessa obra, os episódios trágicos são retomados de forma não sequencial e vão nos dando pistas de como se desenvolveram todas as angústias daquelas mulheres. Trata-se de uma história de mulheres tidas como perdedoras e infelizes, como afirma a narradora: “fiquei órfã de uma hora para outra. Tinha catorze anos: a idade de minha avó quando se casara. Não era tão ingênua quanto ela, mas solitária” (LUFT, 2014, p. 27). Essas lembranças se misturam e constroem a narrativa, ao adquirir um teor enigmático, de suspense e formação de quebra-cabeças, através das memórias trazidas e das associações com o presente da narrativa.

Em contrapartida com o passado de pavor, o/a leitor/a se depara com um presente de decepção, pois a narradora está arrasada pela perda do seu filho e não suporta mais viver seu casamento, por isso busca refúgio. Esse estado mental psicologicamente abalado é exemplificado por vários ângulos da narrativa e proporciona dúvidas e questionamentos por parte do/a leitor/a. Tal ênfase pode ser levada em consideração pelo fato de ela estar depressiva e da necessidade de buscar uma explicação para aquele momento de infelicidade. Uma de suas saídas foi resgatar a voz da avó, para, quem sabe, encontrar-se com ela por meio de suas lembranças e pela sensação de uma senhora que a vigiava: “A mulher do morro me fez pensar em minha avó” (LUFT, 2014, p. 11). Por isso, há uma circularidade nos fatos anunciados e lembrados por Anelise, nos quais há aproximações entre as vivências da avó, da mãe e da própria narradora.

No momento de refúgio, Anelise se mostra nostálgica e triste. Desse modo, a depressão e a melancolia vão se intercalando, surgindo como um fantasma, que pode ser entendido com a presença da avó, vista também pela empregada: “Nazaré, a caseira, conta que essa mulher sobe o morro e fica um tempão olhando a paisagem. Sempre no mesmo lugar” (LUFT, 2014, p. 11). Essa situação reflete o quanto a vida de Anelise pode estar ligada ao passado. Aos poucos, ela acaba se desconcentrando do seu presente e passa a viver sob as

sombras do passado. Os flashbacks e a imagem da avó acabam confundindo-se entre o viver daquele momento com as lembranças de seus antepassados.

Além das lembranças, notamos que o espaço também ajuda/interfere nas tomadas das decisões de suas personagens. O ambiente retratado, o chalé, ganha dimensão de vida, pois o resgate do passado para entender o presente de Anelise é construído num espaço subjetivo, relacionado à construção emotiva dessa narrativa, pois “em textos de autoria feminina, o espaço da casa desempenha um importante papel na construção e decifração do enredo, pois este espaço adquire, por vezes, uma função estruturante” (XAVIER, 2012, p. 15). No caso de Luft, esse espaço é repleto de tristeza, mistérios e enigmas, que vão sendo desnudados pela voz de uma mulher preocupada em resgatar outras vozes silenciadas pela violência estrutural hegemônica.

O lugar de fala mulher

As vozes dessas personagens são construídas a partir do sequenciamento de ações vividas e retomadas pela narradora. Mesmo quando as personagens são caladas, podemos considerá-las gritantes, pois suas histórias não precisam ser ecoadas e transmutadas em falas para serem alcançadas, bastam ser sentidas e indagadas. Particularmente, a aproximação entre as angústias de Catarina e Anelise é fundamental para retermos o questionamento da violência contra a mulher, pois a intersecção dessas vozes: “projeta uma arte feminista, em que escrever é rever o passado de um lugar crítico, deslocando a narrativa oficial de que Catarina era louca, por isso precisava ser disciplinada pelo sexo controlador do patriarca” (GOMES, 2018, p. 83).

Por se tratar de uma narrativa arquitetada com a retomada de vozes e lembranças de diferentes tipos de violência contra a mulher, torna-se relevante analisarmos o lugar de fala da narradora. Segundo Djamilia Ribeiro, o lugar de fala reflete no valor que a voz silenciada pode agregar e nos traz uma reflexão de quem pode falar por quem. No texto literário em questão, a neta consegue falar pela avó e mãe mortas e ligar suas histórias de vidas, procurando trazer um sentido existencial para aquele momento em que ela se deparava. Desse modo, o termo “lugar de fala” está relacionado à “discussão sobre *feminist stand point*

– em uma tradução literal, ‘ponto de vista feminista’ – diversidade, teoria racial crítica e pensamento descolonial” (RIBEIRO, 2017, p. 58).

Em suas reflexões, Anelise insiste em buscar explicações para seu fracasso como esposa e mãe, deixando pistas do jogo em torno das memórias da narradora: “bem que o mar podia subir mais, cada vez mais, tirar do tabuleiro outra peça, esta que só dá azar Anelise, Anelise” (LUFT, 2014, p. 111). Em profunda depressão, a narradora passa a se martirizar como um problema familiar e se mostra refugiada de si na casa de veraneio.

Se para Catarina o sótão foi o lugar de fuga, para Analise, o chalé é um ambiente de reclusão para suas tristezas. Esse lugar familiar reforça as contradições psicológicas da protagonista, pois, apesar de estar relacionado ao seu passado, traz tristes memórias que prolongam sua dor. Nesse contexto, a casa da família se contrapõe à liberdade almejada pela narradora, que se mostra fragmentada e perdida, condição atrelada à casa que se projeta como “prisão” (XAVIER, 2012, p. 165).

Conforme a história vai sendo lembrada, os outros tipos de violência vêm à tona, sobretudo os sofridos pelas três filhas de Catarina em seus respectivos casamentos: “Beatriz, que se casaria por três semanas apenas. Tia Dora, mais de uma vez. Minha mãe, com um homem que a protegeria da fragilidade numa existência quase tão irreal quanto aquela do sótão” (LUFT, 2014, p. 18). As três não conseguem se livrar das sequelas psicológicas deixadas por Catarina. Beatriz é tida como uma rabugenta e repete as cobranças patriarcais. A figura materna, Norma, é vista como uma mãe “distante e ausente”. Já a tia, Dora, era vista como solitária, pois não conseguiu um casamento tradicional, apesar de causar admiração: “bonita, parecia alegre também, de uma vitalidade que, nos raros encontros, me impressionava: era assim que eu queria ser” (LUFT, 2014, p. 25).

Em comum, essas vozes ecoam a repressão patriarcal e perdem o direito de liberdade e de escolherem o melhor caminho para si. A pluralidade de interesses das personagens de Luft reforça as escolhas de cada mulher em oposição aos valores hegemônicos. Segundo Spivak: “As redes de poder/desejo/interesse são tão heterogêneas que sua redução a uma narrativa coerente é contraproducente” (2010, p. 21-22). Por essa perspectiva, observamos que entre a voz da narradora e de sua avó, há outras vozes de mulheres que reforçam a heterogeneidade de identidades femininas que se projetam no texto de Lya Luft.

A violência de gênero sofrida pelas mulheres da família reforça os elos entre elas. Assim, o resgate dessas vozes, aos poucos, vai se organizando em torno dos conflitos vividos por Anelise. Esse coro de mulheres silenciado pela violência estrutural hegemônica vem à tona pela voz da narradora. Para Spivak, esse debate é fundamental para a revisão do passado, pois garante o lugar de fala de quem estava falando sem intermediários e sem filtros ideológicos próprios do “falar por” (SPIVAK, 2010, p. 31). Ao priorizar a voz da mulher, a literatura de Luft projeta um olhar de revisão crítico acerca da violência patriarcal.

Esteticamente, além de fortalecer um posicionamento político de resistência feminina, o jogo de vozes intercala reflexões sobre a tessitura pós-moderna, pois “ao mesmo tempo em que fala de si, esse tipo de narrativa busca soluções sociais” (GOMES, 2010, p. 52). Nota-se que a retomada da fala da avó e da mãe é, na verdade, uma tentativa de a narradora entender seu presente tão devastador após a perda do filho. Juntando as falas de suas antecessoras, Anelise consegue produzir um grito de dor que vai além de seu desassossego, expondo a perversidade por trás da violência de gênero.

Por essa perspectiva, a retomada de vozes remete à luta de resistência dessas mulheres, pois “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” (RIBEIRO, 2017, p. 64). Assim, as recordações de Anelise têm um duplo sentido: resgatar a voz das mulheres silenciadas pela violência patriarcal e buscar respostas pessoais para seus conflitos psicológicos. Com esse duplo lugar de falar, o romance de Luft se projeta como uma arte articulada com a agenda de revisão feminista própria das últimas décadas do século XX.

Considerações finais

O jogo entre as vozes de Anelise e Catarina nos ajuda a entender como a revisão dos valores patriarcais são questionados em *As parceiras*. Portanto, por esse recorte, percebemos mais que uma tentativa que dá visibilidade à voz da avó silenciada, pois há uma solidariedade entre a narradora e a matriarca da família. Assim, estamos diante de um romance contemporâneo que dialoga com as reflexões sobre o lugar de fala da mulher, visto que o processo narrativo é também um caso de “revisão do passado” e uma “prática ativista

de resgate da fala calada” por meio de uma literatura consciente de seu papel político (SPIVAK, 2010, p. 126).

Pelo debatido, constatamos que a literatura de Luft nos possibilita diversas reflexões sobre como resgatar a voz de mulheres silenciadas pela tradição patriarcal. Sua estética desmascara valores morais que relativizam a violência masculina para culpabilizar as mulheres das tragédias familiares. Por esse prisma, a loucura de Catarina é revista como uma sequela dos estupros conjugais que ela sofreu. Já a infelicidade de Anelise está relacionada ao universo traumático de uma família perseguida pela tirania do pai. No tecido ficcional, esse trauma vai além de um problema pessoal, pois traz à baila as cobranças impostas às mulheres, desmascarando o mito da realização feminina pela maternidade.

Portanto, *As parceiras*, quando analisada sob um olhar baseado nos estudos de gênero e feminista, permite-nos ampliar perspectivas de uma composição literária preocupada em resgatar a voz da mulher diante de um sistema opressor. Além disso, essa obra é composta por um jogo narrativo que demanda regras capazes de deslocar as normas de gênero, pois é composto por projeto artístico de resistência. Por esse prisma, a obra de Lya Luft merece destaque por ser construída por um tecido de vozes femininas que denunciam as perversas normas da “dominação masculina”, que reforçam a violência estrutural (BOURDIEU, 2017). Assim, concluímos nossa análise com a indagação de quantas Catarinas da vida real também passam por estupros conjugais e têm suas vozes ceifadas por um sistema que mascara a violência conjugal ao aceitar o culto da virilidade em oposição ao rebaixamento do corpo da mulher.

Referências

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Trad.: Maria Helena Kuhner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2017.

BUTLER, J. Regulações de gênero. **Cadernos Pagu**, v. 42, p. 249-274, 2014.

GOMES, C. M. O romance pós-moderno feminino. **Revista Interdisciplinar**, Itabaiana, UFS, v. 10, n. 5, p. 45-53, 2010,

GOMES, C. M. Regulações do estupro em Lya Luft e Patrícia Melo. **Estudos Linguísticos e literários**. Salvador, UFBA, n. 59, p. 76-93, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/28854/17077>. Acesso em: 02 nov. 2020.

GROSSI, J. T. As parceiras, de Lya Luft: uma perspectiva melancólica sobre a construção da personagem central da obra. **Anais do 13º Seminário Internacional de Pesquisa em Leitura e Patrimônio Cultural**. UPF: Passo Fundo (RS), 2013, p. 01-08.

LARA, B; RANGEL, B; MOURA, G; BARIONI, P. & MALAQUIAS, T. **#Meu Amigo Secreto: Feminismo além das redes**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2016.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós estruturalista. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997.

LUFT, L. **As parceiras**. 28. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MACHADO, L. Z. **Feminismo em movimento**. São Paulo: Francis, 2010.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, justificando, 2017.

SANTIAGO, S. **Nas malhas das letras**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, C. M. D; IZUMINO, W. P. Violência contra a mulher e violência de gênero: notas sobre Estudos Feministas no Brasil. **Revista Estudos Interdisciplinares de América Latina y el Caribe**, v. 16, n. 1, p. 147-167, 2005.

SPIVAK, G. **Pode o subalterno falar?** Trad.: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

XAVIER, E. **A casa na ficção de autoria feminina**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.

THE DOUBLE PLACE OF SPEECH IN *AS PARCEIRAS*, BY LYA LUFT

Abstract

Página | 175

This article promotes a debate on the place of speech of the silenced woman, a victim of the patriarchal system, in the work *As Parceiras* (1980), by the writer Lya Luft. In this way, violence against women in this novel is confused with the violence of patriarchy, within failed marriages of three generations of dissatisfied and unhappy women. Then, the narrative starts to be told by the narrating character, Anelise, through the memories that alternate between facts of each generation of women in her family, starting from the matriarch, Catarina, her mother, and aunts, until she reaches the protagonist's disconcerting present. From this overlapping of voices Anelise and Catarina, we analyzed the woman's place of speech, revered by Gayatri Spivak and Djamila Ribeiro, in order to explore the technique used by the narrator to give voice to the silenced women of her family, while she seeks to find herself in the present. Expanding the theoretical-methodological approach, we used the concepts of feminist and gender studies proposed by Lia Zanotta Machado, regarding the classifications of the different phases of gender violence, and by Carlos Magno Gomes, about the relativization of violence against female characters in the Brazilian contemporary narratives.

Keywords: Voice. Gender Violence. Rape. Place of speech.

Recebido em: 16/09/2020

Aprovado em: 29/03/2021

Tramando existências:
subjetividade e resistência em A
mulher dos pés descalços, de
Scholastique Mukasonga

Mariana Souza Paim⁵⁶
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar a dinâmica de produção de subjetividades e resistência a partir da narrativa biográfica *A mulher de pés descalços* (2017), da escritora ruandesa Scholastique Mukasonga. O romance, escrito em memória de Stefania, a mãe da escritora, assassinada pelos hutus durante a guerra civil de Ruanda, é uma história tecida a várias vozes e tem como eixo a evocação das memórias sobre sua infância e das mulheres com as quais conviveu no contexto do processo de independência de Ruanda e do genocídio que se seguiu. Aqui iremos mobilizar a noção de “escrita-mortalha”, como uma lente a partir da qual podemos ler e compreender a escrita de Mukasonga, partindo da ideia de que a literatura urdida por ela não apenas tem um caráter eminentemente político, já que parte do gesto de denunciar os horrores e efeitos do colonialismo sobre a vida daqueles que figuram nas narrativas oficiais como simples dados estatísticos, mas também cumpre a função de cobrir de dignidade e preservar os vestígios dos corpos e vidas dos que não sobreviveram para falar em seu próprio nome.

Palavras-chave

Narrativa biográfica. Mulheres. Colonialismo. Resistência. Scholastique Mukasonga.

⁵⁶ Doutoranda no programa de Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. Mestra em Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Especialista em História e Humanidades, pela Universidade Estadual de Maringá. Licenciada em História, pela UEMS.

“Los que hemos sobrevivido nos negamos a aceptar que nuestros muertos desaparezcan. Es por esto que es necesario hablar sobre ello, hacerlos vivir. Sería triste dejar que también los arrancaran de nuestra memoria. Es éste el papel de la memoria. Hacer pervivir el mayor tiempo posible las víctimas para proteger a nuestras generaciones futuras.”
(MUKAGASANA)⁵⁷

O que podem as palavras frente a desumanização e ao horror?

O nosso imaginário acerca da África por vezes parece caminhar entre um espaço de ausência e outro no qual se fundem uma mescla de visões que transitam entre o exótico, a miséria e violência, estereótipos muito difundidos pelos *mass media* e que têm sua genealogia situada no bojo da empresa colonial europeia, que ressurgiu no século XIX e a partir da qual são lançadas as bases para o (re)enriquecimento das potências europeias. Desse modo, durante muito tempo o nosso saber sobre o continente africano e sua população se referia tão somente às narrativas que foram construídas pelos homens europeus no intuito de estruturar e legitimar o processo colonizador e que se construíam a partir de um discurso de desumanização dos povos africanos, enquanto a Europa e os europeus eram [e ainda são] tomados como paradigma da civilização.

As invasões do século XIX não apenas contribuíram para forjar e reforçar estereótipos unilaterais acerca dos povos africanos, mas foram responsáveis por impactar de diversas formas e com intensidades variantes as sociedades estabelecidas no continente, que além de terem suas riquezas usurpadas e seus povos escravizados, também presenciariam o acirramento dos conflitos em meio ao seu território. Os discursos em torno desses conflitos, via de regra, não só escamoteiam a interferência e a influência da presença europeia, como também reatualizam as imagens da violência e da barbárie associadas aos africanos, disseminadas pelas narrativas oficiais.

Seguindo a trilha dos estereótipos acerca da África, podemos pensar também a condição de vida das mulheres em meio a essas sociedades, já que boa parte do que é noticiado e/ou discutido sobre as vivências femininas nesse contexto parte do viés da repressão e da violência de gênero⁵⁸. Mas a produção que aqui analisamos nos oferece um

57 Yolande Mukagasana, assim como Scholastique Mukasonga, é escritora e sobrevivente do genocídio de Ruanda.

58 São constantes as notícias sobre os sequestros de mulheres, como aqueles levados a cabo pelo grupo Boko Haram, e de mutilações e violências infringidos aos seus corpos. Mesmo a produção feminista que se voltou a

outro prisma para entendermos as experiências das mulheres e os efeitos do colonialismo a partir de outros aportes. Nesse sentido, nossa proposta de análise se volta para pensar a dinâmica de produção de subjetividades e resistência a partir da narrativa biográfica *A mulher de pés descalços* (2017).

Frente ao horror de testemunhar um dos episódios mais violentos e sanguinários da história recente do continente africano, coloca-se a escrita de Scholastique Mukasonga⁵⁹. O romance, escrito em memória de Stefania, a mãe da escritora, assassinada pelos hutus durante a guerra civil de Ruanda⁶⁰, é uma história tecida a várias vozes e tem como eixo a evocação das memórias sobre sua infância e das mulheres com as quais conviveu no contexto do processo de independência de Ruanda e do genocídio que se seguiu. A narrativa, que mescla as memórias sobre sua mãe ao pavor e medo constantes do extermínio, se divide em dez capítulos que, de forma não linear, cartografam a experiência do exílio e a luta para manterem suas tradições e vidas⁶¹.

tentar pensar nessas vivências muitas vezes partia e dialogava com a mesma matriz colonial de poder/saber, o que fez com que a visão sobre as mulheres africanas estivesse ou sob o signo de uma situação de opressão considerada maior do que nas sociedades ditas civilizadas/ocidentais ou compunham um místico imaginário de um matriarcado desbaratado pelos rumos da história. É recente a produção que chega até nós focada nas experiências desde o continente que oferecem outras e diferentes construções sobre as experiências das mulheres e a história do continente africano.

59 Scholastique Mukasonga é uma escritora tutsi de Ruanda, nascida em 1956, e residente atualmente na região da Baixa Normandia, na França. É uma das sobreviventes dos massacres ocorridos em Ruanda e tem tomado essa experiência como o *leitmotiv* de sua produção literária. Dentre suas publicações, além de *A mulher de pés descalços* (2017), estão: *Nossa senhora do Nilo* (2017), considerado pela autora seu primeiro livro de ficção, um romance que tem como tema a experiência de um grupo de meninas em um internato antes do massacre de Ruanda; *Baratas*, publicado no Brasil em 2018, narrativa onde a autora mescla as memórias dos conflitos ocorridos em Ruanda e as impressões do seu retorno ao país pela primeira vez após o exílio; *L'iguifou: Nouvelles ruandaises* (2010) e *Ce que murmurent les collines* (2014), ainda inéditos em português.

60 Os conflitos em Ruanda se iniciaram no final da década de 1950 e culminaram no massacre de 1994, em que, entre abril e julho, foram assassinadas mais de 800.000 pessoas. De acordo com Mendonça, “tal morticínio pode ser considerado o terceiro maior ocorrido desde 1950, comparável apenas àqueles verificados no Camboja e em Bangladesh, na década de 1970. Entretanto, no caso de Ruanda, há um dado assustador: por ocasião da matança, a população do país era de aproximadamente 7.500.000 habitantes, sendo 6.300.000 hutus, 1.100.000 tutsis e 100.000 pigmeus, cujos descendentes são chamados de twas. Isto significa que cerca de 11% dos ruandeses e ¾ da população tutsi foram eliminados em apenas um trimestre.” (2013, p. 303).

61 Achei interessante pontuar aqui, mesmo que de forma muito breve, os títulos e uma pequena sinopse sobre cada um dos capítulos, pois creio que isto possa dar uma ideia mais aproximada sobre a construção da narrativa. São eles: **I - Salvar os filhos** (sobre a experiência do exílio e os planos de sobrevivência); **II - As lágrimas da lua** (sobre o pavor cotidiano e a leitura dos presságios); **III - A casa de Stefania** (o inzu: uma morada ancestral e a tentativa de manter os filhos e os costumes vivos); **IV - O sorgo** (a relação das mulheres e o trabalho com a terra, o papel e a importância do sorgo); **V - Medicina** (reconhecimento da medicina tradicional, cuidados com as crianças e a importância do leite); **VI - O pão** (de “medicamento” raro à chegada a Nyamata com a Kilimadame); **VII - A beleza e os casamentos** (reuniões entre mulheres, solidariedade, cuidados com a aparência e os casamentos); **VIII - O casamento de Antoine** (expectativas em torno da noiva, rituais para o acordo de casamento, o sequestro de Mukasine); **IX - O país das histórias** (tensionamentos e reverberações entre as histórias tradicionais contadas à noite e as histórias de ódio e morte contadas pelos brancos); **X -**

É partindo do compromisso de deixar o seu testemunho e preservar o corpo-memória da mãe ausente que Mukasonga tece a narrativa:

Não cobri o corpo da minha mãe com o seu pano, não havia ninguém lá para cobri-lo. Os assassinos puderam ficar um bom tempo diante do cadáver mutilado por facões. As hienas e os cachorros, embriagados de sangue humano, alimentaram-se com a carne dela. Os pobres restos de minha mãe se perderam na pestilência da vala comum do genocídio, e talvez hoje, mas isso não saberia dizer, eles sejam, na confusão de um ossuário, apenas osso sobre osso e crânio sobre crânio. Mãezinha, eu não estava lá para cobrir o seu corpo, e tenho apenas palavras – palavras de uma língua que você não entendia – para realizar aquilo que você me pediu. E estou sozinha com minhas pobres palavras e com minhas frases, na página do caderno, tecendo e retecendo a mortalha do seu corpo ausente. (MUKASONGA, 2017, p. 6-7).

Diante desse compromisso, a autora ultrapassa o que poderia ser tomado como uma narrativa que singulariza uma relação particular, estabelecida entre ela e a mãe, pois a sua escrita se volta contra o apagamento da memória⁶² e da história daqueles que foram postos na vala comum do genocídio e se constitui em um dispositivo que talvez possa dar forma e, de certa maneira, apaziguar a dor. Ao se constituir numa atividade de (re)inscrição e (re)atribuição de sentidos e significados, a partir da sua subjetividade enquanto mulher africana e sobrevivente do massacre de Ruanda, a narrativa acaba por expor também tanto as construções de gênero, como os efeitos do colonialismo nas microrrelações do cotidiano e as estratégias de resistência diante deles.

Entende-se aqui a categoria de resistência como um conjunto de atos e ações que compreende estratégias e dinâmicas de rejeição e de luta desencadeadas pelos sujeitos, especialmente tendo como referência as experiências das mulheres, contra padrões, papéis e normas de comportamentos culturais e sociais desiguais que lhes foram impostos e que hierarquizam os gêneros em meio à colonialidade⁶³. Assim, ao tomarmos o poder, a partir da

Histórias de mulheres (costumes e laços com a vizinhança, histórias e solidariedade entre mulheres, o saber e o exercício da sexualidade, a doença do amor, as manobras da tradição, gravidez e os estupros).

62 Cabe ressaltar que compreendemos a memória como algo que não é estático, mas que antes está sendo constantemente resignificada e atualizada a partir das localizações do presente, processo que se elabora em meio a diversos e complexos procedimentos, desse modo, o jogo de (re)memoração põe em movimento o vivido/sentido. Esse movimento, de certa maneira, também é mimetizado na construção da narrativa, com seus entrecortes, descontinuidades e temporalidade circular.

63 Aqui pensamos no termo colonialidade a partir da concepção elaborada por María Lugones, segundo a qual, “ao usar o termo colonialidade, minha intenção é nomear não somente uma classificação de povos em termos de colonialidade de poder e de gênero, mas também o processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos.” (LUGONES, 2014, p. 939).

definição de Michel Foucault, enquanto relação e exercício, e não como algo localizado ou que possa ser possuído, abre-se a possibilidade de um contra-exercício, ou seja, a resistência, seja ela individual ou coletiva.

Mobilizamos aqui também a noção de “escrita-mortalha”, tomada de empréstimo do compromisso-metáfora posto por Mukasonga, como uma lente a partir da qual podemos ler e compreender sua escrita, partindo da ideia de que a literatura urdida por ela não apenas tem um caráter eminentemente político, já que parte do gesto de denunciar os horrores e efeitos do colonialismo sobre a vida daqueles que figuram nas narrativas oficiais como simples dados estatísticos, mas também cumpre a função de cobrir de dignidade e preservar os vestígios dos corpos e vidas dos que não sobreviveram para falar em seu próprio nome. Desse modo, nos interessa, sobretudo, refletir sobre as experiências e vivências das mulheres em meio ao processo de colonização e resistência cotidiana presentes no romance, apontando para a possibilidade de construção de outras narrativas possíveis em África.

Des(a)fiando a lógica colonial

A experiência do exílio é um dos fios com os quais se tece a estrutura da narrativa de *A mulher de pés descalços* e cuja escrita-mortalha de Mukasonga des(a)fia. Os tutsi de Nyamata, também chamados de “exilados do interior”, foram enviados para Bugesera na década de 1950, uma região inóspita, onde os terrenos eram improdutivos e havia sempre a possibilidade de se contrair a doença do sono, transmitida pela mosca tsé-tsé. Bugesera, na cosmovisão dos ruandeses, era uma terra onde vagavam os espíritos dos mortos, os párias, criminosos, as moças desonradas, e na qual a morte parecia ficar sempre à espreita.

O exílio de parte da população de Ruanda⁶⁴ para essa região se inicia logo após a chamada Revolução Ruandesa, processo que se desenrola de 1950 a 1962 e que garante a independência de Ruanda, além de levar os hutus ao poder, mas que, assim como o genocídio de 1994, tem suas raízes no movimento colonialista que começa a se desdobrar no território a partir de 1890. O processo de colonização de Ruanda se inicia com os acordos feitos no

64 Ruanda se localiza na África subsaariana em meio a um território montanhoso na região dos lagos, sem saída para o mar, faz fronteira com o Burundi, Uganda, Congo e Tanzânia. O país não oferecia as tão cobiçadas riquezas naturais, mas ocupava uma localização estratégica no trânsito de mercadorias no interior do continente e teve suas terras também utilizadas na produção de gêneros para exportação, como o café, a batata, a mandioca, entre outros.

tratado de Berlim que dividiu o território africano entre as potências europeias do período. Este foi inicialmente levado a cabo pela Alemanha, mas, após a sua derrota na 1ª Guerra Mundial, passou a ser feito pela Bélgica e é principalmente durante a colonização belga⁶⁵ que serão inventados os marcadores étnicos e disseminado o ódio que estão na raiz do estabelecimento dos *progroms* e da guerra civil em Ruanda.

Apoiado na estratégia de fragilizar a administração local, que se estruturava em uma monarquia, e os laços sociais, o discurso colonial se apropriou e ressignificou a divisão da sociedade ruandesa. As designações “hutu”, “tutsi” e “twa” se referiam à localização social a partir da atividade desenvolvida; assim, os hutus eram agricultores; os tutsi, criadores de gado e os twas eram ceramistas. Os tutsi e hutus, que durante séculos falaram a mesma língua, a kinyarwanda, dividiram as mesmas terras e cultuaram os mesmos deuses, foram então segmentados em duas “raças” rivais. Esta divisão foi legitimada pela religião e pelo discurso cientificista do período, sendo que os colonizadores alemães e belgas propagaram que os tutsi pertenciam a uma “raça” superior e que também concentravam o poder político e exploravam os hutus. Os efeitos e impactos dessa estratégia reverberam em toda a narrativa, mas são também fissurados a partir dela, sendo construído um contradiscurso que o expõe e denuncia

Os brancos jogaram em cima dos tutsi os monstros famintos de seus próprios pesadelos. Eles nos ofereceram espelhos que distorciam a farsa deles e, em nome da ciência e da religião, nós tínhamos que nos reconhecer nesse duplo perverso nascido de seus fantasmas. (MUKASONGA, 2017, p. 121).

A estrutura colonizadora⁶⁶ que acabou por impactar todas as dimensões da sociedade ruandesa, desde a construção de subjetividade à gama maior de práticas e organizações do tecido social, é uma estrutura a partir da qual passaram a operar uma série de dicotomias e de oposições paradigmáticas, onde as tradições foram postas em contraste com aquilo que era considerado como símbolo da modernidade e progresso (MUNDIMBE, 2013). Na narrativa, essa dicotomização se faz presente em diversos momentos e pode ser

65 Dentre outras ações, os belgas criaram a carta de identidade étnica em 1931, que literalmente marcava cada sujeito a partir das diferenças que foram forjadas. É importante demarcar também o papel desempenhado pela igreja católica nesse processo, pois ela atuava junto à administração local e tinha liberdade para organizar tudo, inclusive a nova identidade introduzida na colonização, já que a mesma partia da ficha de batismo.

66 Mundimbe chama “estrutura colonizadora” a dominação do espaço físico; a reforma das mentes “nativas” e a integração de histórias econômicas locais segundo a perspectiva ocidental, estes são processos complementares e que tocam nas dimensões físicas, humanas e espirituais da colonização (2013, p. 16).

simbolizada também a partir das posições tomadas por Cosma, pai de Mukasonga e Stefania, sua mãe, que representam, respectivamente, a adesão entusiasmada ao “progresso” trazido pelos brancos, que se reflete na adequação aos novos costumes difundidos, como a casa de tijolos, a religião católica, a medicina, dentre outros, e a tradição.

Stefania ocupa uma posição de negociação frente a lógica colonial e as tradições. A sua relação com a religiosidade, por exemplo, não raro se exprimia a partir de uma (re)leitura das tradições ancestrais e do catolicismo, já que para ela não parecia haver uma relação de exclusão entre ambas, assim, em meio às suas preces, agradecia à Virgem Maria e a Ryangombe, o mestre dos espíritos, e explicava: “[...] É preciso capinar todo o sorgo, repetia ela, pois nunca sabemos qual vai dar primeiro.” (MUKASONGA, 2017, p. 108). De maneira similar ela também se (re)apropriava das narrativas oficiais e de trechos da Bíblia para “enriquecer” as histórias tradicionais, que eram contadas ao cair da noite, após a última refeição, como na narrativa de fundação ancestral na qual figuram “Gihanha”, como divindade que organizou os homens a partir das tarefas realizadas segundo a disposição de cada um e a “Businiya”, como local de origem dos tutsi.⁶⁷

É Stefania também quem busca incessantemente desenvolver estratégias que oferecem possibilidades de lugarização em meio ao exílio, buscando manter tanto a continuidade das tradições, quanto proporcionar ao cotidiano um certo matiz de normalidade. Entre esses seus investimentos, a construção do *inzu* simboliza um monumento de resistência e solidariedade frente ao colonialismo. *Inzu*, em kinyarwanda significa algo aproximado a cabana, mas ultrapassa em muito a noção que nosso olhar estrangeiro sobre sua cultura poderia supor, ele era uma morada ancestral que funcionava como um polo aglutinador da comunidade e sintetizava toda a sua organização tradicional.

O *inzu* era uma edificação de palha trançada, como uma cestaria, decorada com estreme e que em todo o processo de sua construção contava com a ajuda e solidariedade mobilizada entre vizinhos. Mas ele compreendia também o terreno cercado ao seu redor, o

67 Na narrativa tradicional, Gihanha tinha organizado a sociedade dos homens de acordo com as aptidões apresentadas pelos três filhos: Gatutsi ordenharia as vacas, Gahutu ordenharia a terra e Gatwa ordenharia a floresta. Já Businiya/ Abissínia/ Etiópia se refere à hipótese hamítica elaborada em meio à chamada “ciência das raças” do século XIX, para a qual “a civilização teria sido introduzida na região por um povo caucasóide mais alto, de origem etíope, descendente do Rei Davi e, portanto, superior aos negros nativos” (MENDONÇA, 2013, p. 306). Esta última é uma elaboração que tem o sentido de apagar as contribuições técnicas e culturais dos povos africanos, já que credita, através de discursos como este, a elaboração de uma série de tradições e invenções a povos considerados distantes/diferenciados dos africanos.

rugo, que era dividido em dois pátios; o primeiro era uma espécie de vestíbulo, onde o visitante esperava ser convidado a prosseguir e no segundo, que era maior, ficavam as vacas e o *inzu*. Havia em meio ao cercado o espaço destinado para o cultivo das plantas medicinais, para o tabaco e aquele reservado ao culto dos ancestrais e à Ryangombe, e em seu entorno às vezes os terrenos dos filhos casados se agregam também. O *inzu* tinha um formato circular e era internamente dividido por biombos decorados, sendo que, no seu interior, cada espaço e objeto possuía um sentido e uma função.

Stefania decidiu que estava na hora de construir seu *inzu* um pouco depois de se instalar em Gitagata, quando as esperanças de retornar ao seu lar de origem já haviam sido enfraquecidas. Era nesse espaço, que compreende não apenas a habitação, mas também a reordenação do seu entorno, que ela acreditava poder levar uma vida mais próxima a que tinha antes do exílio. A partir dele, ela pôde retomar as tradições ancestrais e reinstaurar a ordem, onde os objetos, as atividades e a família pareciam ter encontrado o verdadeiro lugar que deveriam ocupar. Assim, “parecia que, graças à casa, Stefania tinha recuperado o prestígio e os poderes que a tradição ruandesa atribui a uma mãe de família” (p. 37), podendo então “[...] retomar outra vez o fio das histórias interrompidas e celebrar outra vez os feitos do rei Ruganzu” (MUKASONGA, 2017, p. 38). O *inzu* representava uma possibilidade de (re)conexão e localização em meio à experiência do exílio, fortalecendo as subjetividades e laços entre a comunidade e suas tradições.

(Re)tecendo corpos e subjetividades: as mulheres de pés descalços

O romance *A mulher de pés descalços* é urdido por um feixe de relações informadas pelas construções de gênero⁶⁸, principalmente partindo das vivências e experiências das mulheres. Nele, as memórias de infância de Mukasonga ecoam, não apenas a dinâmica da sua relação familiar e com a mãe, Stefania, mas com as outras mulheres da comunidade, as quais sua escrita-mortalha pretende preservar do esquecimento. As mulheres

68 Hazel V. Carby (2012); Oyèrónké Oyèwùmí (2004); María Lugones (2014) e outras intelectuais chamam a atenção para o quanto a produção que toma o gênero como categoria de análise também está permeada pela colonialidade, já que as formulações teóricas significaram as experiências de mulheres africanas, que muitas vezes partiam de uma cosmovisão diferenciada, sem levar em conta as suas devidas especificidades. Nesse sentido, tomar a categoria analítica de gênero, mesmo a partir dessas ressalvas, se justifica porque em meio à narrativa as categorias homem e mulher são estruturantes e significantes das trajetórias das personagens. Categorias que, de certa maneira, fundam a organização do microcosmo ruandês, que é tecido por Mukasonga.

eram responsáveis por uma ampla gama de atividades que incluíam: o trabalho incessante no campo, buscar água, cozinhar, varrer o pátio, cuidar da educação, saúde, economia familiar e dos assuntos matrimoniais, enquanto os homens tratavam principalmente da justiça, dos negócios e de interesses externos à comunidade.

Se, numa primeira mirada, as distinções dos papéis de gênero em meio à narrativa parecem reproduzir algumas das dinâmicas comuns às sociedades ocidentais, como a distinção da ação e gerência entre homens e mulheres seguindo a dicotomia público/privado, com um olhar mais próximo e atento percebemos que, mais do que a lógica dicotômica na qual se referendam as construções de gênero na maioria das sociedades ocidentais, em Ruanda os marcadores parecem apontar para uma visão imbuída de complementaridade. Na sociedade ruandesa, as mulheres tinham um papel central em meio à família e no seio maior da comunidade, mesmo que principalmente definidos a partir do casamento e da maternidade⁶⁹.

Boa parte dos cuidados com a aparência e as regras de comportamento tomam o casamento como referencial e objetivo. É esse referencial que informará, por exemplo, o tipo de corte de cabelo usado⁷⁰ e os critérios levados em consideração na avaliação da aparência estética. Sendo que o ideal de beleza associado ao gênero feminino correspondia às características atribuídas às vacas, o bem mais precioso para os tutsi:

[...] ao caminhar, o seu balançado seria, como na canção, tão cheio de graça quanto o balançado das vacas? E seus olhos, tinham o charme irresistível de uma bezerra? Ela andava com a mesma majestade? Dava para ouvir, quando ela passava, o barulho suave das coxas roçando umas nas outras? Suas pernas eram cobertas de uma fina rede de estria? (MUKASONGA, 2017, p. 88).

Muito da preocupação com a aparência se voltava também para os pés. Eles deveriam ser pequenos, delgados e com os dedos longos e separados, a partir deles se julgava a origem e posição social da mulher, mas eram os pés também as partes do corpo mais

69 A respeito disso, Bamisile afirma que “Em África, ao contrário do que acontecia no mundo ocidental, a economia familiar sempre esteve muito baseada no contributo da mulher. O homem partia, mas a mulher ficava com os filhos e, através da lavoura ou de outros serviços, garantia o sustento da família. Esta capacidade de sustentação das suas famílias deu às mulheres um certo grau de autonomia e independência, relativamente ao homem,” (2012, p. 24-25), o que as colocaria para além da tutela patriarcal.

70 As crianças do gênero feminino mantinham o cabelo raspado, com apenas um tufo arredondado acima da testa; as adolescentes podiam deixar os cabelos crescerem e as moças na idade de casar deveriam mantê-los com tufos geométricos em forma de meia lua, chamados de *amasunzus*, o que acontecia a partir dos 18 ou 20 anos.

expostas aos machucados, pois andavam sempre descalços. Mukasonga narra a curiosidade e assombro de suas colegas diante dos pés de Haute-Volta, a única mulher negra que atuava como professora no internato onde ela estudava, ressignificando a forma como se colocava diante desse que funcionava como um padrão de aceitação social e da posição ocupada pelas mulheres no continente africano:

[...] E me parecia que, se eu pudesse chegar mais perto dos pés de Haute-Volta, também poderia ler as idades do mundo e remontar, de geração em geração, até chegar à mulher que foi a primeira e que, com as costas encurvadas e uma enxada nas mãos, abriu a terra vermelha da África. Mas eu era jovem e tinha muito medo. Olhei para meus próprios pés e os sapatos de salto alto que Imaculée, minha amiga, tinha me dado em Kigali e percebi, com alívio, que meus pés ainda podiam entrar neles. Mas talvez agora eu possa beijar os pés de Haute-Volta e, certamente, os da minha mãe, os pés dessas Amas de leite que têm a África como filho.” (MUKASONGA, 2017, p. 105).

Além da preocupação com a aparência, havia também expectativas que se relacionavam à conduta desejável para uma mulher com pretensões de casar: “[...] Ela era de uma família respeitável? As maneiras e atitudes dela demonstravam uma boa educação? Era trabalhadora, não hesitava em pegar a enxada? Apresentava sinais de fecundidade?” (MUKASONGA, 2017, p. 88). Dessa maneira, os ideais atribuídos ao gênero feminino associavam-no principalmente à boa disposição ao trabalho e ao exercício da maternidade.

Na narrativa é possível perceber como se estruturam as dinâmicas de gênero e também os impactos da colonização e do exílio sobre elas. Estes modificaram a forma e os meios de exercitar os cuidados de si, já que tanto o acesso aos produtos tradicionalmente utilizados foi interrompido, como fizeram com que outros hábitos e padrões estéticos e comportamentais fossem se sobrepondo aos tradicionais. Assim, o alisamento, a pintura para tingir os cabelos brancos, as calcinhas e uma conduta de certa independência frente às tradições passaram a ser considerados como *amajyambere*, o progresso, lema da república, enquanto os costumes tradicionais eram vistos como arcaicos e degradantes. Esses novos produtos e padrões eram difundidos nas igrejas e escolas, sendo disseminados, principalmente pelas adolescentes que as frequentavam, em meio à comunidade.

A difusão desses novos costumes também possibilitou a visibilidade e a adoção de novas condutas pelas mulheres; estes pareciam então oferecer outras possibilidades de se pensar projetos de futuro, para além do casamento, já que muitas passaram a optar por trabalhar fora da casa, assim como a terem seu próprio negócio ou ingressarem no noviciado.

Na narrativa, a presença de Kilimadame produz uma dissonância, posto que ela está de certo modo fora dos padrões de gênero com os quais as mulheres ruandesas negociavam. Ela possuía seus próprios recursos, adquiridos através do desempenho de diversas atividades fora do espaço doméstico, e conseguiu juntar dinheiro suficiente para se estabelecer em Nyamata e abrir seu próprio negócio, além de ter vários filhos de pais desconhecidos que eram criados pela avó. Kilimadame, a quase-madame,

quando chegou, ela deu o que falar. Os homens, isto é, os funcionários da administração local e os professores com algum dinheiro só tinham olhos para ela. As mães de família se ofendiam com seus modos de mulher livre que, segundo elas, em breve começariam a pôr em risco os casamentos. (MUKASONGA, 2017, p. 74)

Ela andava e se vestia com vários adereços utilizados pelas mulheres da capital, usando ao mesmo tempo sapatos de salto alto e os panos e amarrações tradicionais. Por ser uma mulher solteira, era chamada “sinabwana”, a-mulher-que-não-tem-homem. Ela abriu uma loja no mercado de Nyamata e vendia os tão cobiçados artigos que os brancos trouxeram: a cerveja Primus, Fanta, cigarros, sabonete e o pão, que ela mesma fazia! A presença da Kilimadame, em um primeiro momento, despertou a desconfiança das mulheres da comunidade, mas depois ela passou a ser lida com admiração, como um sinal do progresso que chegava enfim à região.

A relação que as mulheres mantinham com a maternidade⁷¹ também foi modificada pelos efeitos da colonização, já que o cenário de violências e violações acabou por vulnerabilizá-las de maneiras particulares, sendo elas atravessadas duplamente pelos recortes de gênero e etnia. O ódio étnico, disseminado pelos colonizadores, as elegeu como alvos exemplares, de modo que a morte de Merciana, uma mulher que foi assassinada com tiros nos seios na frente de todos, pode ser lida como um assassinato simbólico da fecundidade das mulheres tutsi. Nesse contexto, os estupros também foram utilizados com armas de morte e de terror: “Em 1994, o estupro foi uma das armas usadas pelo genocídio. Quase todos os estupradores eram portadores do vírus HIV” (p. 153), e para Stefania a

71 Sheila Dias da Silva, citando Pérez Ruiz (2010), afirma que a maternidade em muitas culturas africanas “ocupa um lugar de honra, sendo a mais alta expressão da condição feminina. Os laços maternos são os mais importantes dentro da sociedade, e as mães são classificadas como poderosas, segundo essa concepção. Ainda conforme Ruiz, em algumas sociedades tradicionais, a mulher é reverenciada como aquela que dá a vida. Ela é quem garante a ligação com os antepassados, aquela que é portadora da cultura e o centro da organização social.” (SILVA, 2014, p. 99).

mensagem da violência era clara: “Vocês não são mais portadoras da vida, são portadoras da morte” (MUKASONGA, 2017, p. 22).

Em meio a esse clima de violência, a maternidade deixou de ser algo pelo que as mulheres ansiavam e de que se orgulhavam, pois sabiam que a sua sobrevivência, assim como a dos filhos que colocassem no mundo, era apenas temporária. Mesmo diante do horror e da incerteza experienciados, a atitude das mulheres exiladas não era de passividade e resignação, mas antes de posicionamento ativo, buscando desenvolver estratégias que permitissem a elas e a suas famílias vivenciarem um cotidiano mais próximo da normalidade, assim como negociar entre as “benesses” impostas pela “civilização” e as tradições. Stefania lutava obstinadamente para manter os costumes e tradições, cumprindo à risca as prescrições e rituais que cabiam a uma boa matriarca, mesmo que isso provocasse algumas discordâncias entre os demais membros da família, principalmente entre aqueles considerados “civilizados”, como Cosma e Andre.

André, zombava de mamãe: “Por que atravessa o vilarejo para buscar fogo se temos em casa uma caixa de fósforos?” [...] “olha, meu filho, os brancos já nos deram muitos presentes e você está vendo onde nós fomos parar! Então, se for preciso, me deixe buscar o fogo como sempre fizemos na nossa terra. Ao menos, resta alguma coisa”. (MUKASONGA, 2017, p. 40).

No *inzu* o fogo deve ser mantido aceso o tempo inteiro e cabe à mãe de família essa responsabilidade, mas se o fogo se apaga, de acordo com as tradições, a mulher deve sair para buscá-lo com uma vizinha. A luta pela manutenção do fogo pode ser lida como uma metáfora para a luta pela manutenção dos costumes e tradições, pois é ao redor do fogo e sob sua luz que a família se reúne para realizar as refeições e receber os vizinhos, mas é onde a matriarca também educa os filhos ao cair da noite, tecendo e retecendo as histórias ancestrais.

Tramando existências: redes de mulheres e resistência

A tessitura narrativa que compõe o romance se constitui em grande medida através das redes de apoio e solidariedade estabelecidas entre mulheres frente ao colonialismo, a experiência do exílio e ao medo constante do extermínio. As vivências de mulheres, e elas são muitas... Stefania, Marie-Thérèse, Gaudenciana, Theodosia, Anasthasia, Speciosa, Leôncia, Pétronille, Suzanne, Claudia, Félicitè, Viviane e várias outras, que são tecidas e visibilizadas pela escrita-mortalha de Mukasonga, se desdobram em direção ao

desenvolvimento de estratégias e planos de sobrevivência, aqui pensadas tanto no sentido de preservação da vida, quanto na manutenção das tradições, e na busca por tramar coletivamente outros modos de (re)existência possíveis.

Stefania, assim como outras mulheres exiladas, dedicava boa parte de seu tempo, para além execução da rotina diária de trabalhos, a pensar em como poderia salvar os filhos. Ela passava os dias elaborando táticas e estratégias; estas iam desde a elaboração de esconderijos na mata até a busca de rotas de fuga para o Burundi. Stefania nunca pensava em sair do território ruandês, mas planejava uma fuga de emergência para os filhos, deixando “provisões” que eram constantemente trocadas em meio ao matagal e balizas para indicar o caminho. Ela vivia sempre em alerta e procurava se informar sobre tudo o que acontecia nas redondezas, além de buscar ler os presságios e sinais de mau agouro, assim, as lágrimas da lua, o revoar dos corvos e a coloração das águas do rio Cyohoha podiam indicar o que estava por vir, mas ela também se utilizava do conhecimento ancestral das plantas para afastar esses presságios.

Com a rotina totalmente modificada pela vivência do exílio, as mulheres ainda buscavam negociar e resistir diante da influência e imposição dos costumes trazidos pelos colonizadores, principalmente a partir da religião católica. A igreja se impôs através do terror e da ameaça da vingança divina: “Deus era apenas um olho. Um tipo de vigilante universal que não precisava de prefeitos ou líderes de comunidade” (MUKASONGA, 2017, p. 85), e a partir da gestão do medo, impactou toda a estrutura da organização social, seus costumes, os ritos e cerimônias ancestrais. Mas diante dessa imposição também houve resistência e ela se fazia explorando o próprio desconhecimento do colonizador acerca das tradições dos colonizados, a exemplo da *umuganura*, uma celebração familiar em torno do novo ano, que era inaugurado a partir da colheita do sorgo.

A umuganura é uma festa familiar. Nem os vizinhos eram convidados. Era celebrada na intimidade de cada inzu. Cada um na própria casa. Talvez por isso a festa tenha escapado aos anátemas dos missionários; não quiseram cristianizá-la. E, em cada lar, graças às mães de família, o sorgo exercia sua resistência. (MUKASONGA, 2017, p. 46).

Possivelmente, como reflete a autora, a festa não foi colonizada por ser realizada dentro do espaço privado, ficando invisibilizada e incompreendida aos olhos dos missionários. Mas é importante destacar que a continuidade na celebração da tradição se dá

pela iniciativa e insistência das matriarcas, que não apenas envolvem toda a família nos preparativos, como recusam qualquer influência da presença dos brancos em sua realização, já que, no desenvolvimento de todo o ritual, se evitavam os utensílios e produtos introduzidos pelos colonizadores. Foram as matriarcas que também ressignificaram a organização do tempo imposto pela religião católica.

A igreja determinou a adesão ao calendário ocidental-cristão e tornou obrigatória a rotina de ir à missa e não trabalhar aos domingos. As mulheres logo fizeram deste um dia dedicado a reuniões entre elas. Os encontros aconteciam nos quintais, um espaço considerado como território das mulheres; neles, elas assavam espigas de milho, tomavam cerveja de sorgo e dividiam o cachimbo em meio às conversas e aos cuidados com a beleza. Estes encontros eram realizados com a participação das vizinhas e suas filhas, e acabavam por estreitar os laços de solidariedade e o exercício dos afetos, através do compartilhamento dos produtos que produziam e dos cuidados mútuos com a aparência, que envolviam o trançado dos cabelos e a procura por piolhos, gestos estes sentidos como um sinal do amor e carinho maternos.

[...] Eu sentia minha mãe enfiando os dedos no meu cabelo desgrenhado. Na maioria das vezes, acho que não tinha piolho, mas os dedos maternos levavam uma eternidade percorrendo a espessura da minha cabeleira e, para mim, era como um longo afago. (MUKASONGA, 2017, p. 87).

As conversas giravam muitas vezes em torno dos casamentos e demais assuntos familiares. Mas também se voltam para o debate e resolução das questões relacionadas às demais mulheres da comunidade. As matriarcas eram responsáveis pela escolha da noiva, mas os assuntos relacionados a sexualidade eram revestidos de pudores. As crianças eram incentivadas a buscar saber sobre o sexo, mas sempre com uma amiga ou uma outra vizinha e havia ainda o papel desempenhado por Suzanne. Ela realizava as temidas visitas pré-nupciais para avaliar as “condições”, inclui-se aí a virgindade e a saúde das noivas, mas acabava por esclarecer e cumprir a função de iniciá-las nos assuntos relacionados ao exercício da sexualidade.

Nessas reuniões, as mulheres tramavam estratégias para ajudar as moças que ainda não haviam casado, por vezes explorando as brechas das tradições. Como o estratagema montado para Claudia, que, por conta da suspeita de uma maldição familiar, não conseguia encontrar um marido. As mulheres encontram para ela uma solução, esta consistia em

escondê-la na casa de um homem considerado um bom partido e ainda solteiro, na qual ela passou a noite. Na manhã do dia seguinte, as mulheres foram “avisar” a comunidade que ele a havia sequestrado e, assim como mandava a tradição, ele deveria se casar com ela.

Além do casamento, havia uma grande preocupação em torno da gravidez, pois a partir dela as mulheres conquistavam respeito, poder e admiração. O esperado era que as mulheres engravidassem logo após o casamento, sendo que o homem podia rejeitar a esposa que era considerada estéril, mas as mulheres também fizeram uma releitura dessa tradição. Em Ruanda, havia o estratagema da gravidez “errante”, segundo a qual o feto podia ocupar diferentes partes do corpo da mãe e assim demorar a nascer. Com essa explicação a pressão social em torno da concepção se atenuava e havia casos em que ela era utilizada por anos para afastar os rumores e uma possível dissolução do matrimônio.

É interessante destacar também que, se a mulher engravidasse antes de casar, não havia sobre ela nenhuma reprovação moral, apenas o medo de que a violação das regras que garantiam o bom andamento da sociedade trouxesse calamidades para a comunidade. Isso era resolvido afastando a mulher e seu filho por um período de tempo da sua residência familiar, depois do qual eles eram novamente reintegrados. Mas para a gravidez fruto da violência do estupro, não havia nenhuma brecha nos costumes que permitisse lidar ou mesmo falar a respeito, ainda assim esta mobilizava a solidariedade e apoio das demais mulheres da comunidade.

O estupro de Viviane pelos soldados hutus fez com que todas as mulheres passassem a questionar o comportamento que a tradição tinha imposto até então, ressignificando-a. Ela e sua família não foram postas em quarentena, pelo contrário, todas as mulheres da comunidade se uniram para cuidar dela e da criança, algo que foi possível através da elaboração de um ritual de purificação. Partindo da máxima de Stefania, de que “A água purifica tudo” (MUKASONGA, 2017, p. 151), as mulheres se reuniram e fizeram uma cerimônia onde lavaram a mulher e a criança, sendo concedido a ela o status de viúva. Assim as redes de mulheres tornavam possíveis outras formas de sobrevivências através da (re)leitura e da (re)fundação das tradições, tecidas com afetos, solidariedade e coragem. Afinal,

não se resiste sozinha à colonialidade do gênero. Resiste-se a ela desde dentro, de uma forma de compreender o mundo e de viver nele que é compartilhada e que

pode compreender os atos de alguém, permitindo assim o reconhecimento. (LUGONES, 2014, p. 949).

E é através do reconhecimento e da retomada das tradições orais que compunham as narrativas cerzidas por sua mãe e pelas mulheres que vieram antes dela, assim como do reconhecimento das suas (re)existências e lutas, que se funda a escrita-mortalha de Mukasonga. Sendo esta, sobretudo, um gesto político contra o esquecimento das suas vidas e trajetórias. Mesmo tecendo sua narrativa a partir da dor de rememorar o horror e diante do sentimento descomunal da perda da família e do lar, como nos diz Bhabha, “é a partir de feridas, cicatrizes e ruínas que o sobrevivente tenta organizar o seu relato” (1998, p. 101); a escrita de Mukasonga transborda afeto e esperança, cobrindo de dignidade e preservando, frente ao apagamento e silenciamento das narrativas oficiais, os vestígios das trajetórias daqueles que tiveram seus corpos e vidas ceifados pela barbárie do colonialismo e do genocídio.

Nessa narrativa podemos encontrar caminhos e rotas para desviarmos do que a escritora Chimamanda Adichie chama de “O perigo de uma história única”, apontando para a possibilidade de construção de outras narrativas possíveis em África. Já que sabemos bem quais os efeitos de uma narrativa construída a partir de um único olhar e o quão problemático isto é, pois uma narrativa que não contempla a pluralidade que se constrói em meio a outras vozes e vivências acaba contribuindo para a construção de uma visão enviesada e desumanizada do outro.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. [Palestra no TED TALKS]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>>.

BAMISILE, Sunday Adetunji. **Questões de género e da escrita feminina na literatura africana contemporânea e da diáspora africana**. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Lisboa, Universidade de Lisboa, 2012.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CARBY, Hazel V. Mujeres blancas, escuchad! El feminismo negro y los limites de la hermandad feminina. In: **Feminismos negros**: Una antología. Madrid: Traficantes de sueños, 2012.

FONSECA, Danilo Ferreira da. **Ruanda: a produção de um genocídio**. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: PUC, 2010.

FOUCAULT, Michel. Escritas de si. *In: O que é um autor?*. Lisboa: Passagens, 1992.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *In: Estudos Feministas*, Florianópolis, 22(3): 935-952, setembro-dezembro/2014.

KI-ZERBO, Joseph (Org.). **História geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010.

MENDONÇA, Marina Gusmão de. O genocídio em Ruanda e a inércia da comunidade internacional. *In: BJIR*. Marília, v.2, n.2, p.300-328, Maio/Ago 2013.

MUDIMBE, V. Y. **A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento**. Luanda, Angola: Edições Pedagogo Ltda e Edições Mulemba, 2013.

MUKAGASANA, Yolande. No tengo miedo a morir, sino a no decir toda la verdad y no obrar con dignidad ante los africanos. *In: Africana: Aportaciones para la descolonización del feminismo*. Barcelona: oozebap, 2013.

MUKASONGA, Scholastique. **A mulher de pés descalços**. São Paulo: Editora Nós, 2017.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. **Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas**. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%A9_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_conceitualizando_o_g%C3%Aanero_os_fundamentos_euroc%C3%Aantrico_dos_conceitos_feministas_e_o_desafio_das_epistemologias_africanas.pdf>.

RÉCHE, Werneck Ladeira. **Testemunhos de guerra em Ruanda e na África do Sul: narrativas jornalístico-literárias e visibilidade**. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

RESENDE, Roberta Mara. **Gênero e nação na ficção de Chimamanda Ngozi Adichie**. Dissertação (Mestrado em Letras). São João del-Rei, Universidade Federal de São João del-Rei, 2013.

RUIZ, Bibian Pérez. **Outra maneira de sentir: feminismos negros, gênero y estudios literarios en el África subsaariana**. Disponível em: <http://portal.uned.es/pls/portal/docs/PAGE/UNED_MAIN/SERVICIOSGENERALES/GABINETE/FOTOS/FOTOSNOTICIAS2009/FEMINISMOSNEGROS.PDF>.

SILVA, Sheila dias da. **Resistência feminina e feminismo africano em Without a name de Yvonne Vera**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Cuiabá, Universidade Federal de Mato Grosso, 2014.

WEAVING EXISTENCES: SUBJECTIVITY AND RESISTANCE IN THE BAREFOOT WOMAN, BY SCHOLASTIQUE MUKASONGA

Abstract

The present work aims to analyze the dynamics of production of subjectivities and resistance from the biographical narrative *The barefoot woman* (2017), by the rwandan writer Scholastique Mukasonga. The novel, written in memory of Stefania, the writer's mother, murdered by the Hutus during the civil war in Rwanda, is a story woven into several voices and is based on the evocation of memories about her childhood and the women she lived with in the context the Rwandan independence process and the genocide that followed. Here we will mobilize the notion of “writing-shroud”, as a lens through which we can read and understand Mukasonga's gesture of denouncing the horrors and effects of colonialism on the lives of those who appear in official narratives as simple statistical data, but also fulfills the function of covering dignity and preserving the remains of the bodies and lives of those who did not survive to speak in your own name. Thus, we are mainly interested in reflecting on the experiences of women in the midst of the process of colonization and daily resistance present in the novel, pointing to the possibility of building other possible narratives in Africa.

Keywords

Biographical narrative. Women. Colonialism. Resistance. Scholastique Mukasonga.

Recebido em: 14/08/2020

Aprovado em: 28/12/2020

*Transgressões na experiência da maternidade em *Com Armas**

Sonolentas: uma linhagem matrilinear marcada pelo trauma e pela alienação

Erica Schlude Wels⁷²

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo

O presente artigo parte da análise da obra *Com Armas Sonolentas: um Romance de Formação* (2018), de Carola Saavedra. A obra retrata a trajetória de três mulheres que, com suas recusas a se submeterem a relações afetivas e maternais focadas no formato tradicional, de feições burguesas, configuram narrativas de resistência e renovação de estereótipos. O fio condutor do romance é a experiência traumática da maternidade, em quadros aparentemente independentes, mas que compõem uma única história: a linhagem matrilinear fundada no estranhamento e na renúncia em relação ao filho gerado acidentalmente. Por parte da genitora, tanto as relações amorosas que desembocam na gestação, quanto o período anterior ao nascimento da criança, são marcados por uma profunda alienação e por desejos de recusa à entrega afetiva. Com o intuito de fundamentarmos nossa leitura, apoiaremos-nos num breve recorte teórico sobre a maternidade, entendida como construção histórica, política, discursiva, ideológica e psicanalítica, além de constituir um dispositivo veiculador de poder. Nesse sentido, podemos afirmar que a visão da maternidade transmitida no romance é transgressora, contribuindo para reordenamento de (pré) conceitos atrelados à maternagem, evento carregado de exigências do amor materno incondicional; as narrativas de Saavedra configuram um *Bildungsroman* que problematiza profundamente a visão essencialista e biologizante do corpo feminino, tomado na sua função procriadora e acolhedora.

Palavras-chave

Maternidade. Transgressão. Alienação. Trauma.

⁷² Professora Associada Setor de Língua e Literatura Alemã, Departamento de Letras Anglo-Germânicas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Introdução

“A histeria é o leite coalhado da maternidade.”

(Karl Kraus)

Carola Andrea Saavedra Hurtado nasceu em Santiago do Chile, em 1973, e chegou ao Brasil com apenas 3 anos de idade. Formou-se em Jornalismo, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) e cursou mestrado em comunicação social pela Johannes Gutenberg-Universität, na Alemanha. Morou na Espanha e na França. Iniciou sua carreira com o livro de contos *Do Lado de Fora* (2005). Em 2012, foi considerada, pela *Revista Granta*, um dos 20 melhores escritores brasileiros. Publicou os seguintes romances: *Toda Terça* (2007), *Flores Azuis* (2008), *Paisagem com Dromedário* (2010), *Inventário das Coisas Ausentes* (2014). *Flores Azuis* ganhou os prêmios APCA (Associação paulista dos críticos de arte) – melhor romance. Foi finalista dos Prêmios Jabuti e São Paulo de Literatura. O mesmo se deu com *Paisagem com Dromedário*, obra que conquistou o prêmio Raquel de Queiroz, na categoria jovem autor. Seus romances foram traduzidos para o inglês, francês, espanhol e alemão.

Página | 195

Da ficção da autora, destaca-se o gênero romance, cujo estilo apresenta-se atrelado à preferência pela experimentação na forma e linguagem literárias, primando pelo aspecto da imprevisibilidade e uso da polifonia, a exemplo de um labirinto:

[...] apresenta uma linguagem consistente e determinada que busca compreender como a literatura e os seus elementos constitutivos são arquitetados, a fim de problematizá-los. A sua obra se pauta na experimentação da linguagem e na investigação dos aspectos composicionais do romance (PIOVEZANN, 2017, p. 11).

Quanto ao universo temático, as histórias priorizam a complexidade das relações amorosas em meio ao universo urbano. Outros aspectos apontados pelos críticos são os seguintes: subjetividade, destinação ao leitor, instabilidade tempo-espço, idéia de não-lugar etc. Apesar do prestígio junto à crítica especializada, a literatura de Saavedra ainda parece tímida entre os estudos acadêmicos.

Mesmo rejeitando o rótulo de uma literatura feminina apartada do restante da produção literária contemporânea, em *Com Armas Sonolentas: um Romance de Formação* (2018), a escritora traça um mosaico composto por três mulheres (Anna, Maike e a Avó),

cujas vidas são transformadas pelos conflitos desencadeados pela maternidade. Se, ao rotular a questão da produção literária de mulheres de “o fantasma da literatura feminina” (SAAVEDRA, 2013), a autora rejeita qualquer vínculo especial entre sexo/gênero-escrita, o romance em questão, no plano do conteúdo, estabelece uma verdadeira linhagem de mulheres, cujo ponto de contato é a gravidez acidental e os sentimentos de alienação decorrentes dessa condição; tal tema constrói-se a partir de blocos (parte 1 – o lado de fora/ parte 2: o lado de dentro), aparentemente desconexos, porém terminando por constituir uma narrativa coerente e interligada. Cada bloco é composto pelos mesmos três capítulos, intitulados com os nomes das protagonistas: Anna (filha da Avó), Maike (filha de Anna e neta da Avó) e a (Avó) (a matriarca), cuja alcunha vem marcada entre parênteses. Os blocos demarcam os destinos e desatinos das personagens, espalhadas entre o Brasil e a Alemanha, sem conhecimento da existência uma da outra. A narrativa, inaugurada no espaço externo, inicia entre o Rio de Janeiro e a pequena cidade alemã de Mainz-Gonsenheim. O segundo bloco, por retratar o espaço ficcional interno, começa com a exibição da peça de Anna Marianni, num teatro do Rio de Janeiro. Além de configurar o exercício de uma narrativa dentro da outra, fazendo uso de outra linguagem literária (monólogo dramático), a peça confessional e biográfica de Anna Marianni, agora atriz consagrada, permite um certo distanciamento do vivido. A distância temporal e espacial transforma-se num filtro que investiga em detalhes os traumas do passado.

No início da trama, Anna ganha seu sustento como vendedora, tendo abandonado a família da Madrinha. Aspirante à atriz, consegue se infiltrar num festival de cinema internacional e, ao posicionar-se no tapete vermelho, aproxima-se do promissor cineasta alemão, Heiner Neumann. O casal se envolve num prazo de poucas semanas e, por Heiner e pelas promessas de uma união estável, ela abandona emprego e apartamento alugado no Rio de Janeiro, mudando-se para Mainz-Gonsenheim, nesse aparente conto de fadas. O encontro dos dois, o beijo respeitoso na mão, uma verdadeira pantomima, toda a atmosfera da jovem de “beleza incomum” que encontra o belo intelectual louro mimetizam o clima cinematográfico, afinal falamos de uma atriz e de um cineasta – ilusão, luzes, sonho...alienação:

[...] ela também estava encantada, talvez fosse a iluminação, a tensão dos últimos acontecimentos, o fato é que via mas não via o rosto de Heiner, as marcas na pele,

os olhos pequenos e opacos, os lábios muito finos, que o deixavam quase sem boca, ou apenas com uma imperceptível linha demarcando o lado de dentro e o lado de fora. Um homem feio, diriam muitos. Um rosto marcante, diriam outros (SAAVEDRA, 2018, p. 19).

Antes disso, dedicara-se com esmero à produção do visual, escolhendo um vestido vermelho insinuante da loja onde trabalhava, ornado com saltos altíssimos:

[...] Finalizou o penteado com um antigo pente de osso que dona Clotilde lhe dera pouco antes do rompimento, a briga que a levava a sair daquela casa para sempre, se tivesse um mínimo de inteligência, teria aguentado todos aqueles desmandos e humilhações, mas agora era tarde (SAAVEDRA, 2018, p. 17).

O envolvimento do casal é meteórico. Pouco sabem um do outro, porém julgam ter encontrado “almas gêmeas”, capazes de construir um relacionamento que superará as dificuldades normais de uma união intercultural. O fato é que, já nos primeiros dias, após mudar-se para o país estrangeiro, sem falar uma palavra de alemão, o estranhamento com o parceiro se acentua. “[...] que tipo de homem era um homem como Heiner?” (SAAVEDRA, 2018, p. 29). Ao abrir a porta do Aeroporto de Frankfurt, antes protegida pelo sistema de calefação, o vento frio cortante lhe desperta “feito uma bofetada. Então aquilo era estar em outro país” (SAAVEDRA, 2018, p. 29). Sem dúvida, o “vento cortante” evoca o clima frio europeu, em oposição ao calor tropical brasileiro, deixado para trás. O vento estaria, assim, próximo a Heiner e sua cultura, podendo ser lido como um ponto de ruptura entre as personagens.

Ao largo das existências dessa família composta por mães e filhas, a Madrinha, Dona Clotilde, é a primeira das outras mães da narrativa que distoam do padrão feminino das três mulheres. Ela reforça o perfil hegemônico de mulher casada, com filhos, controladora do lar. Moradora de um confortável apartamento da Zona Sul carioca, administra o abastado espaço doméstico com “mãos de ferro”, zelando pela limpeza e organização. Contudo, esse verdadeiro “Anjo do lar” demonstra atitudes maquiavélicas, ao constatar a gravidez da empregada doméstica, causada por um dos filhos. A empregada é, na verdade, a Avó, quem dá a luz à Anna. A menina é criada com carinho e cercada de bens materiais pelos patrões. Finalmente, com a chegada da maturidade, Anna decide tornar-se artífice de seu destino, desvincilhando-se dos laços com a Madrinha.

Nesse mesmo padrão de “Rainha do lar”, outra mãe adotiva resume os preceitos da família mononuclear e da assepsia do lar burguês. Maike, após ser abandonada pela mãe no frio do outono alemão, dentro do carrinho de bebê, é adotada por uma família local. Ambos advogados bem-sucedidos, sonham com essa mesma escolha profissional para a filha. A mãe arquiteta-lhe cada passo do destino, da mesma forma que zela pela organização e funcionalidade da confortável casa de família.

Para minha mãe a felicidade era esforço, repetição, e se nos esforçássemos em ser felizes, de tanto fingir, em algum momento nos pegaríamos sendo realmente felizes, assim, desavisados, por puro hábito. [...] Para ela, tudo tinha de ter uma ordem, um lugar, e passava o tempo, fosse em casa ou no escritório, trabalhando com afinco para que o dia fosse produtivo, para que as contas fossem pagas, para que as plantas não murchassem, para que o jantar fosse servido às oito em ponto, para que os guardanapos harmonizassem com a salada (SAAVEDRA, 2018, p. 71).

Intuindo seu não pertencimento àquela família, Maike passa a infância e a adolescência inibida, sofrendo em silêncio, refugiada em seu mundo. O ponto alto desse desajuste é a amizade com Max, filho de um casal de conhecidos, mãe ex-modelo, dona-de-casa, e pai médico famoso, presenças constantes na vida social da família. Íntimos, Max e Maike conversam sobre o futuro, a realidade, a existência ilusória de personagens de ficção, como Pippi Meialonga⁷³, colocando em xeque a própria existência num mundo “real”. Num piquenique, enquanto a mãe de Maike metodicamente organiza pratos de porcelana e talheres de prata sobre a bela toalha, Max decide dar um fim à intensa discussão sobre o status do real e da existência e, com firmeza, crava uma faca nas costas da amiga. A dor demora a chegar, pois o choque é muito maior.

Sim, eu existia. Os gritos da minha mãe me trouxeram de volta, e suas mãos tocando a carne em volta da faca, alguém gritando não tire, não tire a faca!, e lembro do olhar de Max, triunfante, parecia dizer, eu não disse? Minha mãe chorava e gritava para Max, monstro, monstro, assassino, a mãe de Max parecia uma estátua de cera (SAAVEDRA, 2018, p. 75).

Assim, já na infância, Maike sofre os efeitos do conflito hereditário de se habitar o mundo de forma estrangeira, alienada de si mesma e de tudo a sua volta. É o gesto de

⁷³ Pippi Meialonga, em português brasileiro, é uma personagem literária de autoria da escritora sueca Astrid Lindgren. A menina é a personagem principal de três livros infanto-juvenis editados entre 1945 e 1948, e que fizeram muito sucesso no mercado alemão. É uma menina invulgar, "a mais forte do mundo", com sardas no rosto e tranças ruivas.

violência de Max que lhe imprime a realidade do corpo e da dor. Contudo, recuperada fisicamente do ataque, a jovem prossegue estrangeira dentro da família adotiva, incomodada com a exacerbação da ideologia burguesa de “cada coisa em seu devido lugar”. Assim, num dia em que acordara mais cedo, com os planos para ir à Faculdade e iniciar o curso de Direito (projeto familiar), opta impulsivamente, sem motivos racionais quaisquer, pelo curso de português. No primeiro dia de aula, não é capaz de articular o motivo daquela escolha. Na aula, conhece sua futura namorada, Lupe.

O descortinar progressivo fideliza o leitor no rastro das três mulheres, configurando uma estratégia narrativa. Tal recurso remete ao subtítulo: *Bildungsroman*. Deixando de lado as dificuldades de tradução da palavra alemã *Bildung* (QUINTALE, 2005, p. 186) e pensando na versão em língua portuguesa como “romance de formação”, as narrativas versam sobre o doloroso processo de reconhecimento da maternidade das personagens. Essa perspectiva distancia-se da concepção clássica, defendida por Goethe, de romances nos quais os protagonistas instruem-se a si mesmos, auto-formam-se, e vão ao encontro de um processo de formação lento e imperceptível. Trata-se de um processo misterioso de autodescoberta. As narrativas de Anna, Maike e da Avó são marcadas por momentos de descoberta, mas que nada têm de racionais. São comparáveis às epifanias. Movem-se numa espécie de palco. Nesse sentido, a profissão de Anna (atriz) não é gratuita. Sentem que encenam papéis que não lhe pertencem, são levadas a situações contra suas vontades. Há a insistência por um desejo que não encontra ancoradouro possível, difuso, doloroso e melancólico. Entre esse desejo imperioso, mas sem face, e o mundo, existe um mal-estar permanente. Num dos episódios marcantes da história, no momento do abandono do bebê, Anna trava um diálogo imaginário com uma capivara falante, que lhe aborda, repetindo, profética: “[...] veja quanto custa renegar o sítio natal” (SAAVEDRA, 2018, p. 61). Entre o sonho (ou alucinação?) e a vigília, a jovem mãe segue as instruções do roedor; o cenário inusitado é complementado pelo cheiro de mar, a sensação acalentadora da brisa marinha numa tarde no calçadão de Copacabana, vestígios do mundo que deixara para trás:

[...] você não está louca, explicou a capivara, você só é um pouco ignorante, nada que um punhado de capim não resolva, a capivara parecia ler seus pensamentos, continuou, te conheço de longa data, você suporta mal a dor, esse é o problema (SAAVEDRA, 2018, p. 61).

Essa brisa marinha e a sensação de calor opõem-se ao vento frio e cortante, quando Anna abre a porta do Aeroporto de Frankfurt. Dessa maneira, o ar gélido é o elemento que separa os dois mundos de Anna: o do passado, deixado para trás intempestivamente, e a nova vida na Europa, cujo desajuste remete ao clima frio.

1 Construções da maternidade

Dos autores e autoras que se debruçaram sobre a(s) construção (ções) da maternidade e da família no Ocidente, merecem destaque Philippe Ariès (1981) e Elizabeth Badinter (1985). Ambas as análises históricas fornecem um contexto, uma moldura precisa das mudanças nos papéis desempenhados pelas mulheres no interior do mundo doméstico. Ariès, contudo, pauta-se no poder paterno e destaca a ausência do sentimento de infância, anterior aos séculos XVII e XVIII. Nesse sentido, a família é uma realidade moral (em cujo cerne destaca-se o poder do patriarcado) e social, mais do que sentimental. Nessa lógica predominantemente masculina, impera a violência física entre pais e filhos e o distanciamento materno. Os ecos do pseudo-natural instinto materno, da maternidade como destino absoluto das mulheres, ainda não ecoaram, pois se articulam ao desenvolvimento da ordem econômica burguesa, a qual molda a concepção de lar e família, eclodindo paralelamente à formação dos estados modernos.

A constituição da família, portanto, difere muito, até o século XVIII, das formas de organização encontradas posteriormente e que se tornaram predominantes no período moderno, caracterizadas por sentimentos de ternura e intimidade ligando pais e filhos ou pela valorização da criança (MOURA; ARAÚJO, 2004, p. 45).

Por outro lado, o clássico estudo de Badinter aponta fatores como os altos índices de mortalidade infantil, até o século XVIII, responsáveis, juntamente com outros motivos (como a vida agitada, nas cortes palacianas, das mulheres da aristocracia), pela indiferença materna. Esta diverge inteiramente dos mandamentos que ditam as normas da fortaleza do amor materno. Assim, a partir dos séculos XVII e XVIII, emerge o sentimento de família, intimidade, privatização da vida familiar. A criança passa a ser valorizada à medida em que “se tornava uma fonte de distração e relaxamento para o adulto, um sentimento que poderíamos chamar de ‘paparicação’” (ARIÈS, 1981, p. X).

Não é nosso objetivo, no presente artigo, traçar um percurso extenso das construções do amor materno, mas tão somente destacar, dessa temática, os pontos que vinculam a maternidade como algo natural e indissociável ao destino das mulheres. Em resumo, no contexto europeu, após 1760, além das transformações de ordem econômica e política, inúmeras publicações passaram a exaltar o “amor materno” como um valor ao mesmo tempo natural e social, favorável à espécie e à sociedade, incentivando a mulher a assumir integralmente os cuidados com a prole. Dessa forma, segundo Badinter (1985), em defesa da criança, dois diferentes discursos confluíram para modificar a atitude da mulher perante os filhos: (1) um discurso econômico, apoiado em estudos demográficos, que demonstrava a importância do numerário populacional para um país e alertava quanto aos perigos (e prejuízos) decorrentes de um suposto declínio populacional em toda a Europa e (2) uma nova filosofia – o liberalismo – que se aliava ao discurso econômico, favorecendo ideais de liberdade, igualdade e felicidade individual.

Devemos lembrar, ainda, que outros discursos e práticas contribuem para o confinamento das mulheres às paredes do lar (esfera privada), ao passo que aos homens cabem as conquistas na esfera pública, isto é, no mundo do trabalho e da política. D’Incao (1997) ressalta a eclosão dos ideais românticos em seu artigo sobre aspectos da vida urbana brasileira no início do século XIX.

Convém não esquecer que a emergência da família burguesa, ao reforçar no imaginário a importância do amor familiar e do cuidado com o marido e com os filhos, redefine o papel feminino e ao mesmo tempo reserva para a mulher novas e absorventes atividades no interior do espaço doméstico (D’INCAO, 1997, p. 230).

A autora estaca o desenvolvimento das cidades, a reestruturação dos lares, além do apoio nos discursos médico, educativo e da imprensa, permitindo um processo de privatização da família, marcado pela valorização da intimidade. Enquanto transitam por salões (espaços intermediários entre a casa e a rua), as mulheres vêm-se alçadas à categoria de “Anjos do lar”, tornado-se responsáveis pela manutenção e pelo bom funcionamento do núcleo doméstico e da família, verdadeiro “capital simbólico”.

1 Corpo materno alienado: O desafio da maternagem

Usualmente, o que impera, como comportamento social, é que o vínculo entre mãe e filho seja de total entrega, muitas vezes acompanhado de uma negação da condição da

mulher após dar à luz. Tornar-se mãe é deixar de ser mulher. O que se observa na obra de Saavedra é a negação desse mandamento. O sentimento de estranhamento e repulsa de Anna em relação ao bebê marca o período da gestação (descoberta, não despropositalmente, já avançada e por acaso), assim como logo após o nascimento.

Mas ela, ninguém se lembrava dela, ninguém vinha lhe perguntar como ela estava se sentindo. Ninguém lhe perguntava do horror, das noites sem dormir, do bebê que só fazia mamar, até que ela, quase louca, e o bebê ali pendurado, sugando tudo o que pudesse (SAAVEDRA, 2018, p. 59).

Na verdade, devido ao desenvolvimento do feto no corpo da mulher, socialmente, o bebê ganha status de parte indissociável do corpo e da existência materna. Contudo, algumas narrativas comparam o feto a um corpo estranho, um corpo parasita, como no pensamento de Simone de Beauvoir (2019 [1949]):

A mulher conhece uma alienação mais profunda quando o ovo fecundado desce ao útero e aí se desenvolve. Sem dúvida, a gestação é um fenômeno normal que, em se produzindo em condições normais de saúde e nutrição, não é nocivo à mãe; estabelece-se mesmo, entre ela e o feto, certas interações que lhe são favoráveis. Entretanto, contrariamente a uma teoria otimista cuja utilidade social é demasiado evidente, a gestação é um trabalho cansativo que não traz à mulher nenhum benefício individual (BEAUVOIR, 2019 [1949], p. 57).

Na visão transgressora da filósofa, a ligação do corpo materno com a criança pode ser marcada pela alienação. Segundo ela, haveria um forte trabalho social de reforço e vigilância do papel materno na gestação, desfazendo quaisquer possibilidades naturais de eclosão do estranhamento. Ou seja, a alienação própria do próprio corpo feminino (e que, com a gravidez, não seria necessariamente diferente), um corpo que pertence primeiro ao social, encontra, no pensamento de Beauvoir, raízes na concepção da mulher como Outro “(...) a mulher, como o homem, é seu corpo, **mas seu corpo não é ela, é outra coisa**” (BEAUVOIR, 2019 [1949], p. 37) (grifos nossos).

Pertencente à geração que Elisabeth Grosz (2000) chama de “feminismo igualitário”, a teórica francesa apresenta uma visão, em linhas gerais, negativa, do corpo feminino. Logo, a gravidez se afiguraria como possível obstáculo na conquista de privilégios conquistados com facilidade pelo patriarcado. Nessa direção, o capítulo de *O segundo sexo* sobre a maternidade se inicia com uma longa preleção a respeito da luta pelo aborto, pois parte-se do princípio que a gravidez jogaria a mulher num espaço desvantajoso em relação

ao homem. Apesar dessa visão negativa, o pensamento de Beauvoir em sua obra paradigmática defende o corpo da mulher como um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Contudo, não deve cair na armadilha de achar que esse corpo, capaz de gerar filhos, é o que basta para definir a mulher: “a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o *Outro*? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana” (BEAUVOIR, 2019 [1949], p. 65).

A gravidez de Anna, descoberta já no quarto mês, a partir de desconfortos corporais, como inchaço nos seios e na barriga, ocupa ponto de destaque no romance. O bebê é comparado a uma “coisa”, um “fantasma”.

Ela não queria esse filho, disse com todas as letras, isso que está aqui dentro não é meu filho, é qualquer outra coisa, mas não é meu, ele a olhou como se ela fosse um monstro, [...] olhe só como você está linda. Linda, Heiner? Ninguém é linda assim, linda, obrigada a carregar no corpo outro ser humano, linda sim, Heiner repetia, tentando convencê-la, ela continuou, vou ter porque não tenho coragem de tirar, mas eu não quero esse bebê [...] (SAAVEDRA, 2018, p. 55).

O monólogo de Anna Marianni permite à protagonista reviver os eventos dramáticos da gravidez e o conseqüente abandono da menina. As primeiras palavras do relato são marcadas por aspectos que remetem à dimensão biológica da gestação. Assim, a atriz-autora (e autora de seu próprio destino) insere-se na linhagem matrilinear que compõe a tríade de protagonistas – Anna, Maike e Avó.

Eu era ainda muito jovem e acabara de ter um bebê. Eu pari um amontoado de células que costumamos chamar “outro ser humano”, e, ao fazê-lo, apenas reproduzi o gesto de todas as mulheres da minha linhagem, minha mãe, minha avó, minha bisavó, minha tataravó, minha tataratataravó. A natureza. (pausa) Mas nada é natural na natureza! (SAAVEDRA, 2018, p. 175)

O monólogo prossegue marcado pela presença do corpo procriador: “Tudo começou assim: um dia, eu permiti que um órgão chamado pênis penetrasse o meu órgão chamado vagina, [...]” (SAAVEDRA, 2018, p. 175). Da relação sexual assim cruamente descrita, ela admite não ter obtido prazer, ao passo que seu parceiro teria obtido uma espécie de prazer melancólico. Da união dos órgãos sexuais, origina-se “um amontoado de células chamado *outro ser humano*” (SAAVEDRA, 2018, p. 175). O viés puramente biológico segue pautando o monólogo: “órgão-recipiente chamado útero”, “colo do útero”, “placenta”,

“orifícios”, “sangue”, “leite”. A resistência empreendida pela personagem acerca do envolvimento afetivo com a maternidade, concretizada na linguagem biologizante a afasta, culturalmente, do que se entende, com frequência, por maternidade. Em outras palavras, não se dá a conquista da maternagem. Antes de prosseguirmos, cabe uma breve distinção entre os dois conceitos.

Enquanto a maternidade é tradicionalmente permeada pela relação consanguínea entre mãe e filho, a maternagem é estabelecida no vínculo afetivo do cuidado e acolhimento ao filho por uma mãe. O modo como se dará esse cuidado, segundo a antropóloga Kitzinger (1978), dependerá dos valores socialmente relacionados ao que é ser mulher e ao significado de um filho em um determinado contexto cultural (GRADVOHL, 2014, p. 56).

A despeito do trauma que permeia toda a gravidez, Anna ressalta, na perspectiva de distanciamento proporcionada pelo seu monólogo, conhecer as diferenças claras entre maternidade e maternagem. Ela parte do pressuposto que a primeira não envolve, a prioristicamente, a segunda:

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).

Anna relembra, ainda, ter sido vítima de estupro ao encontrar um novo parceiro, na Alemanha, após o abandono de Heiner e a filha. Dessa maneira, integra a mesma linhagem matrilinear, a normalidade de uma herança que é um lugar de violência sofrido pelo corpo feminino: “[...] eu gritei, e eu tinha a sensação de repetir as falas de um trajeto preestabelecido, palavras escritas em algum lugar. Ele então me pegou pelo cabelo, puxou com força” (SAAVEDRA, 2018, p. 179). Vale ressaltar que a Avó engravidara de forma semelhante. É seduzida com facilidade pelo menino mais velho da família que a acolhera como empregada doméstica e, com ele, tem relações sexuais mecânicas, em seu quartinho. Desconhecendo os riscos de gravidez, o erotismo do envolvimento afetivo, sofre com o estigma de mãe pobre e solteira.

O legado do trauma, a transmissão de um destino infeliz, vincula-se, pela confissão de Anna Marianni, unicamente aos sofrimentos que rondam a maternidade (no lugar das alegrias prometidas pelo *status quo*):

E se eu não tivesse engravidado, e se não tivesse parido, e se não tivesse me tornado mãe, e se não tivesse feito daquele outro corpo uma cicatriz? Mas esses são pensamentos intoleráveis. Não, eu não sou um monstro, eu sou só uma pessoa. (Silêncio) Mas, por algum motivo, a idéia do monstro me ronda e insiste e estende suas garras sobre mim (SAAVEDRA, 2018, p. 188).

É por meio dessa fala marcada pelo corpo que se dá a constatação de que a linhagem matrilinear permanece amalgada à maternidade, sintetizando-se na metáfora do “corpo-morada”:

Houve um momento em que habitei o corpo dessa mulher que agora está morrendo, me alimentei dele, um cordão que nos ligava. Minha mãe.

[...] Eu penso, quando ela deixar de existir e seu **corpo-morada** deixar de existir, restarão apenas as palavras, palavras de amor e ódio gravadas no meu corpo, palavras-flores, palavras-faca, palavras-furacão (SAAVEDRA, 2018, p. 188) (grifos nossos).

Segundo Jeremiah (2006), na contemporaneidade, maternidade (*motherhood*) estaria sendo menos discutida do que maternagem (*mothering*). A razão disso, de acordo com a autora, seria o status do exercício da maternidade, não mais como algo fixo, estático, mas sim encarado como um grupo de ideias e comportamentos mutáveis e contextuais. Assim, “falar de maternagem é destacar a natureza ativa da maternidade: um movimento importante, dada a visão da tradição na cultura ocidental de tomar a mãe como passiva e desprovida de poder”⁷⁴ (tradução nossa).

No seu entendimento do campo literário, no mesmo artigo, e citando Brenda O. Daly and Maureen T. Reddy (1991), Jeremiah ressalta uma estética pós-moderna como central no entendimento da escrita maternal. Esta escrita foge do que ela considera o silenciamento edípico das vozes das mães, possibilitando a emergência de tramas nas quais a identidade é construída ou reconstruída em padrões mais complexos⁷⁵.

⁷⁴ “We now talk less of motherhood and more of mothering. For maternity is no longer seen as fixed, static state; rather, it is viewed as a set of ideas and behaviours that are mutable, contextual. To talk of mothering is to highlight the active nature of maternity: an important move, given the traditional in western culture of the mother as passive and powerless.” (JEREMIAH, 2006, p. 22)

⁷⁵ “Brenda O. Daly and Maureen T. Reddy (1991) put forward a post-modernist aesthetic as central to an understanding of maternal writing, asserting that ‘since Oedipal narratives silence the voices of mothers, we must listen for maternal stories in postmodern plots where selfhood is constructed or reconstructed, in more complex patterns.’ (JEREMIAH, 2006, p. 29)

Podemos inscrever, a partir desse posicionamento, a escrita de Carola Saavedra nas possibilidades abertas por esses relatos pós-modernos. *Com armas sonolentas* é, portanto, um romance em forma de mosaico que costura a experiência traumática da maternidade, dando voz às integrantes de uma mesma linhagem.

1.1 A construção do ideal materno

Destacamos a construção da maternidade como objeto sócio-histórico, com efeitos políticos e discursivos, modificando-se no tempo e no espaço. Assim, devemos falar em maternidades, no plural, em construções possíveis, fenômenos de grande complexidade, passíveis de serem lidos, tanto pelo prisma psicológico/psicanalítico, quanto pelo social, pois se inserem na sociedade, enquanto constroem vínculos afetivos.

No século XX, o advento de métodos anticoncepcionais permitiu regular a incidência de gravidez, mas pode-se dizer que não eliminou a importância que muitas mulheres atribuem à maternidade. Transformações históricas mudaram as concepções de família, a forma de relacionamento pais-filhos; contudo, mesmo com a consagração do afeto como vínculo principal entre os membros da família, muitos pais e mães vivenciaram e vivenciam dificuldades no desempenho de seus papéis.

Apesar de passar por reconfigurações, a maternidade – transformações vinculadas às mudanças sociais dos papéis femininos, sobretudo na conquista de postos de estudo e de trabalho – ainda não se desvinculou totalmente da subjetividade feminina adulta e de uma matriz biológica e instintiva. Em certa medida, o ideário social, sustentado por discursos orientadores relativos à família nuclear, que pressiona a mulher a ser mãe, parece não sofrer grande abalo (GONZALEZ; MOITA LOPES, 2020).

No campo das mudanças, Chodorow (1990), no que se refere ao papel materno, observa um aumento da função psicológica da mulher em detrimento da dimensão meramente biológica. Os discursos psicológicos e psicanalíticos, como na visão de Winnicott, reforçam a importância de uma mãe psicologicamente centrada a fim de educar e orientar satisfatoriamente os filhos. Em linhas gerais, cabe ainda à mulher a administração de um amplo e movediço mundo de sentimentos, enquanto ao pai, pesa mais o sustento financeiro:

A idealização do papel materno e a associação da maternidade com a feminilidade, parte integrante da moderna construção da maternidade, reforçou a diferença entre a imagem do homem e da mulher, criando um modelo de “dois sexos” identificados com de um lado as ‘atividades’, e, de outro, com os sentimentos (GUTIERREZ, 2011, p. 08).

Zimerman (2010) aborda o chamado “vínculo primitivo” e destaca a tendência à vinculação por parte do bebê. Este vínculo se inicia não apenas com o nascimento, mas, bem antes, na história da gravidez, a qual, por sua vez, envolve a história do casal. Winnicott destaca que conceber um filho é um projeto que pode ser consciente ou não, sofrendo diferentes configurações que já farão parte da história da criança. Dessa forma, as experiências infantis serão fundamentais no processo de configuração e estabelecimento de vínculos futuros.

A vivência da maternidade terá como pano de fundo todos os outros vínculos da vida da mãe, essencialmente o vínculo primitivo, com seus próprios pais. É nesse sentido que a escolha do parceiro recebe influência dos modelos parentais, ocorrendo muitas vezes a ‘projeção fantasmática’ do outro, mecanismo que faz com que se idealize o parceiro de acordo com seus próprios desejos (GUTIERREZ, 2011, p. 11).

Novamente, é Winnicott (1983 [1963]) quem descreve o vínculo de identificação materna com o bebê, definindo-o como “preocupação materna primária”, isto é, a sensibilidade que faz a mãe perceber e suprir as necessidades do filho, lançando as bases de sua saúde mental. Como afirmado anteriormente, centrando a responsabilidade desses primeiros cuidados com o bebê na figura da mãe, Winnicott resume a figura materna como a “mãe devotada comum” (1988), ou seja, a mulher que se adapta de forma sensível e ativa às necessidades iniciais do(a) filho(a), de início absolutas. Após a mãe ter proporcionado um senso mínimo de confiança ao(a) filho(a), a criança passa por um processo de desilusão. O protagonismo desse processo recai novamente sobre os ombros da mãe, a facilitadora desse desligamento, direcionando o(a) filho(a) à realidade. Do lado patológico, da mãe abatida por uma depressão pós-parto, ansiedade ou demais transtornos psíquicos, por exemplo, Winnicott (1988) alerta para a tendência do bebê de passar por uma experiência de desintegração, criando mecanismos para submeter-se ao desejo materno.

Em síntese, a partir desta reflexão sobre o vínculo mãe-filho, constata-se que este, por ser o mais primitivo, lança as bases para a saúde mental do indivíduo, e que

existem momentos críticos em sua formação, que vão desde o relacionamento do casal que gerou a criança até os primeiros cuidados com a mesma. As vivências psicológicas do pai e, em especial, da mãe, marcadas por sua própria história de vida, interferem na formação do vínculo afetivo com o filho, uma vez que determinam a qualidade dos cuidados oferecidos à criança e o envolvimento emocional com a mesma (GUTIERREZ, 2011, p. 15).

Na vertente crítica de Michel Foucault (1988), a partir do século XVIII, desenrolam-se quatro grandes conjuntos estratégicos que desenvolvem dispositivos específicos de saber e poder a respeito do sexo: histerização do corpo da mulher; pedagogização do sexo da criança; socialização das condutas de procriação e psiquiatrização do prazer perverso. Desses conjuntos, o da histerização do corpo da mulher dialoga com nosso recorte teórico, pois denuncia que o corpo feminino satura-se de sexualidade, mas a partir de um viés patológico.

(...) este corpo foi integrado, sob o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, ao campo das práticas médicas; pelo qual, enfim, foi posto em comunicação orgânica com o corpo social (cuja fecundidade regulada deve assegurar), com o espaço familiar (do qual deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir, através de uma responsabilidade biológico-moral que dura todo o período da educação): a Mãe, com sua imagem em negativo que é “mulher nervosa”, constitui a forma mais visível desta histerização (FOUCAULT, 1988, p. 99).

Para Foucault, por extensão, as relações de sexo deram lugar, em toda a sociedade, a um *dispositivo de aliança*: sistema de matrimônio, de fixação e desenvolvimento dos parentescos, de transmissão dos nomes e dos bens (FOUCAULT, 1988). A família é o permutador da sexualidade com a aliança; tal regime reúne a lei e a dimensão do jurídico, a economia do prazer e a intensidade das sensações. A título de complementação, a noção de dispositivo de Foucault envolve um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filosóficas, filantrópicas. O dito e o não dito são os elementos do dispositivo, ele é a rede que se pode tecer entre esses elementos (MARCELLO, 2004).

Em síntese, além das construções históricas e discursivas apontadas, e mesmo com mudanças significativas, sobretudo de meados do século XX em diante, nos papéis desempenhados pelas mulheres na sociedade (na própria família e no mercado de trabalho), ainda recái sobre os ombros maternos a maior parte da responsabilidade de um bebê saudável

psíquica e fisicamente. Justamente os discursos “psi”, isto é, legitimados pela psicologia e psicanálise, dentre os quais citamos Winnicott (mas que poderiam ser reforçados por Freud e sua visão acerca do feminino) salientam a importância do vínculo mãe-filho. Laço iniciado na história do casal, que prossegue na narrativa da gravidez, e solidifica-se a partir de uma mãe capaz de atender às demandas do bebê, sobretudo nos seus primeiros momentos de vida. O bom desempenho desse papel – ou pelo menos um desempenho satisfatório – implica num psiquismo saudável, longe dos fantasmas da patologia, capazes de gerar violentas experiências de desintegração na criança, marcada pela tentativa de agradar às expectativas maternas.

Conclusão

Além da leitura histórica dos discursos em torno da prática da maternidade (nos quais a maternagem tende a ser tomada como sinônimo de maternidade), conceitos oriundos de teorias psicológicas e psicanalíticas, como em Winnicott, ressaltam a importância do papel materno no desenvolvimento saudável do bebê. Portanto, a “mãe devotada comum”, na visão Winnicottiana, parece muito distante do sofrimento e do trauma que ligam a Avó à filha Anna, e Anna à filha Maike, todas vivenciando sentimentos de profunda alienação com o corpo grávido e o bebê.

Assim, o romance de Saavedra retrata uma linhagem de mães que fogem a esse paradigma normativo, sendo igualmente, produto discursivo das transformações históricas e ideológicas que circunscrevem o destino feminino junto às paredes do lar e aos ditames da família.

Jeremiah (2006) reivindica a escrita pós-moderna da maternidade como capaz de dar voz às mães de outrora, ainda silenciadas pelos limites falocêntricos de Édipo. A partir dessas experiências, novas experiências de maternidade podem ser narradas, levando ao exercício dessas práticas, isto é, à maternagem.

Na contramão de um discurso normativo hegemônico que toma o vínculo mãe-filho como apriorístico, isto é, tomado de forma automática e gratuita como repleto de afeto e abnegação maternas, o romance em questão, a partir dos percursos de Anna, Maike e a Avó, constrói um mosaico absolutamente transgressor. Trata-se de uma matriz materna centrada

na propagação da alienação do corpo feminino, o qual, grávido, não reconhece seu bebê. Após o nascimento, o vínculo é construído (ou desconstruído) de forma frágil, marcado pelo trauma e pela indiferença, a qual se estende à inapetência para reconhecer laços afetivos. Além da avó grávida do filho dos padrões, lembramos as dificuldades de Maike em lidar com as demandas afetivas de Lupe e, principalmente, o estranhamento de Heiner diante da frieza da companheira grávida, resumida na frase: “(...) afinal, que tipo de pessoa é você?” (SAAVEDRA, 2018, p. 55).

As mulheres do romance ganham voz e corpo na escrita de Carola Saavedra. Por isso, uma escrita transgressora; ao expor, de dentro para fora, as vicissitudes de três narrativas de mulheres e duas gestações, constrói um romance de formação inusitado; no lugar de “um processo de formação lento e imperceptível,” a alienação pontua as histórias de maternidade ligando a Avó, Anna e Maike a uma só linhagem de trauma e dor.

Referências

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BADINTER, Elizabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Vol 1: fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019 [1949].

CHODOROW, Nancy. **Psicanálise da maternidade**: uma crítica a Freud a partir da mulher. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1990.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. *In*: DEL PRIORE, Mary. (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997, p. 223-240.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Alburquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. 15. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GRADVOHL, Silvia Mayumi Obama *et al.* Maternidade e formas de maternagem desde a Idade Média até a atualidade. **Pensando famílias**, Porto Alegre, v. 18, p. 55-62, junho 2014. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/penf/v18n1/v18n1a06.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2020.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, São Paulo, v. 14, 2000, p. 45-86. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340/3139>. Acesso em 15 dez. 2020.

GONZALEZ, Clarissa; MOITA LOPES, Luiz Paulo. O dispositivo da maternidade em Tudo sobre minha mãe: entextualizações e processos escalares. **Alfa**, São Paulo, v. 64, 2020, p. 1-27. Disponível em: <http://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/11313/9108>. Acesso em 15 dez. 2020.

GUTIERREZ *et al.* Vínculo mãe-filho: reflexões históricas e conceituais à luz da psicanálise e da transmissão psíquica entre gerações. **Revista do Nufen**, São Paulo, v.3, 2011, p. 3-24. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rnufen/v3n2/a02.pdf>. Acesso em 15 dez. 2020.

JEREMIAH, Emily. Motherhood to mothering and beyond: maternity in recent feminist thought. **Journal of the association for research on mothering**, Canada, v. 8, 2006, p. 21-33. Disponível em: https://sas-space.sas.ac.uk/5639/1/Jeremiah_-_MotherhoodtoMothering.pdf. Acesso em 15 dez. 2020.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. O conceito de dispositivo em Foucault: mídia e produção agonística de sujeitos maternos. **Educação & Realidade**, Rio Grande do Sul, v. 29, 2004, p. 199-213. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/25426/14752>. Acesso em 15 dez. 2020.

MOURA, Solange Maria S. R. de; ARAÚJO, Maria de Fátima. A maternidade na história e a história dos cuidados maternos. **Psicologia Ciência e Profissão**, Brasília, DF, v. 24, 2004, p. 44-55. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pcp/v24n1a06.pdf>. Acesso em 15 dez. 2020.

PIOVEZZAN, Carla da Silva. **As (des) continuidades do romance em O inventário das coisas ausentes, de Carola Saavedra**. Orientador: Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio. 2017. 75f. Dissertação (Mestrado acadêmico em estudos literários) - Universidade Federal de Rondônia, UNIR, 2017.

QUINTALE NETO, Flávio. Para uma interpretação do conceito de Bildungsroman. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, n. 9, 2009, p.185-205. Disponível em: <https://revistas.usp.br/article/view/73703/77373>. Acesso em 15 dez. 2020.

SAAVEDRA, Carola. **Com armas sonolentas: um romance de formação**. São Paulo: Cia das Letras, 2018.

_____. O fantasma da literatura de autoria feminina. **Anuário Literatura**, Florianópolis, v. 18, 2013, p. 45-48. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18nesp1p45/25240>. Acesso em 15 dez 2020.

WINNICOTT, Donald Woods. **O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional**. Porto Alegre: Artmed, 1983, [1963].

_____. **Os bebês e suas mães**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ZIMERMAN, David E. **Os quatro vínculos: amor, ódio, conhecimento, reconhecimento, na psicanálise e em nossas vidas**. Porto Alegre: Artmed, 2010.

**TRANSGRESSIONS ON THE EXPERIENCE OF MATERNITY ON
THE NOVEL *COM ARMAS SONOLENTAS*: MATRILINEAL
LINEAGE MARKED BY TRAUMA AND ALIENATION**

Abstract

This present article is based on the analysis of the novel *Com Armas Sonolentas: um Romance de Formação* (2018) by Carola Saavedra. The work portrays the trajectory of three women who, with their refusals to submit themselves to affective and maternal relationships focused on the traditional format of bourgeois features, configure narratives of resistance and renovation of stereotypes. The guideline of the novel is the traumatic experience of motherhood, in apparently independent scenarios, but creates a shared story: the matrilineal lineage founded on strangeness and renunciation in relation to an unwanted child. On the part of the mother, both the amorous relationships that lead to pregnancy and the time before the child is born are characterized by a deep estrangement and the desire to reject affective relationship. To support our reading, we examined motherhood in a brief theoretical section, understood as a historical, political, discursive, ideological and psychoanalytic construction and besides constituting an apparatus (*Dispositif*) in connection of power. In this sense, we can affirm that the view of maternity transmitted in the novel is transgressive; contributing to the reordering of stereotypes and prejudices /preconceptions linked to maternity; an occasion full with the demands of unconditional maternal love. Saavedra's narratives constitute a *Bildungsroman* that deeply problematizes the essentialist and biologizing view of the female body, reserved in its procreative and childcare role.

Keywords: Maternity, Transgression, Alienation, Trauma.

Recebido em: 28/09/2020

Aprovado em: 11/12/2020

O pensamento de Ailton Krenak: voz intelectual indígena no Brasil

Randra Kevelyn Barbosa Barros⁷⁶

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO)

Resumo

O Brasil contemporâneo tornou-se cenário da irrupção de diferentes vozes, que há séculos reivindicam ser ouvidas. Ailton Krenak é um nome que se destaca nesse contexto em virtude de sua produção estar se tornando visível no âmbito nacional. Adotando o nome do povo Krenak em sua assinatura, o autor tece críticas à violência colonial que constituiu e edifica o país; à concepção ocidental de humanidade; e à busca incessante pelo desenvolvimento. Diante da relevância dessas ideias, pretende-se discutir temas que emergem da obra do intelectual, a saber: encontros culturais; memórias de existência; política do envolvimento. Busca-se traçar uma leitura crítica dessa produção. Além de contemplar textos de Krenak, o artigo dialoga com Ana Kiffer (2020) para refletir sobre os diferentes atores sociais que ecoam suas vozes no país; Edward Said (2005), com a reflexão acerca do papel ativista do intelectual; Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015), para abordar o pensamento de esquecimento que estrutura a sociedade hegemônica. Dessa forma, o estudo contribui para expandir as investigações sobre o pensamento de Ailton Krenak no Brasil, tendo em vista a importância desse autor para causar fissuras no discurso colonial e, a partir desses gestos, fazer emergir narrativas plurais.

Palavras-chave

Ailton Krenak. Produção intelectual. Pensamento indígena.

⁷⁶ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC), pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO), com financiamento CNPq. Mestra em Estudo de Linguagens (PPGEL), pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Graduada em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

Narrativas plurais no Brasil contemporâneo

Quando Ailton Krenak, em 1987, discursou na Assembleia Nacional Constituinte para defender a inclusão dos direitos indígenas na Carta Magna, a liderança estava evocando ali uma ideia de construção de Brasil. Nesse projeto, não caberia continuar pensando a nação dentro de um discurso homogêneo e uniformizador, que apaga a diferença e almeja seguir o padrão branco colonizador. Seria preciso construir uma imagem de si que reconhecesse e valorizasse os Brasis, os quais emergem das perspectivas dos povos originários e negros. O genocídio e a escravização eram episódios de nossa história que não poderiam ser apagados e esses traumas começariam a ser curados a partir dos direitos assegurados na Constituição Cidadã.

Página | 215

Foi um momento importante para mostrar à sociedade nacional que os primeiros habitantes do país não tinham sido completamente exterminados, estavam vivos e almejavam uma nação porvir que garantisse a cidadania desses sujeitos:

Fui defender a emenda popular, pois não se defendia o artigo 231⁷⁷ da Constituição porque ele afirma que o Brasil precisa parar de matar índio e assegurar os direitos para os índios restantes. Isso tudo foi uma ruptura com o que havia acontecido no passado. Mudança que o Estado não conseguiu assimilar até hoje, pois o Estado ainda tem cacoetes (KRENAK, 2015, p. 206).

Como explica Krenak (2015), houve uma mobilização para que o documento fosse um marco histórico, tanto por buscar impedir a continuidade do genocídio indígena quanto por reconhecer o direito originário à terra para essas populações. Ainda não observamos a efetividade dessa lei de maneira expressiva, pois as comunidades continuam sofrendo com o descaso do governo e de uma parcela significativa da sociedade brasileira que ignora essas existências.

Cabe lembrar que há atitudes autônomas desses sujeitos para realizar o ativismo político. Ana Kiffer (2020), em suas reflexões sobre o cenário contemporâneo do país, destaca a insurgência de corpos excluídos pelo poder dominante. A estudiosa constata que há um “desejo de extermínio que se recoloca como pauta central no Brasil de hoje” (KIFFER,

⁷⁷ Artigo que compõe o capítulo VIII, “Dos índios”, na Constituição Federal de 1988. O artigo 231 afirma: “são reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens” (BRASIL, 2016, p. 133).

2020, p. 5) e afeta não apenas gente, mas também a fauna e a flora. Esse desejo tem se ampliado, o que demanda das vozes oprimidas um esforço imaginativo de resistência.

A autora observa que os gestos dos corpos silenciados para irromper suas vozes têm acontecido no campo intelectual, tensionando perspectivas e produzindo conhecimento sobre si, pois nota-se “a tomada de voz de uma nova geração de pensadoras mulheres e negras, também a antropologia revista por indígenas de diferentes etnias” (KIFFER, 2020, p. 17). Além disso, o movimento ocorre sob o viés artístico, quando pensamos em “novas dicções político-poéticas” (KIFFER, 2020, p. 17), tecidas por meio da oralidade em diferentes espaços (ruas, periferias, entre outros), para além de uma restrição ao trabalho com a escrita.

Por meio da imaginação política, os sujeitos buscam por em prática o que não foi executado pela Constituição Federal. Trata-se de criar e pensar em um lugar de existência para esses grupos em um Brasil cada vez mais violento, que nega direitos e alimenta o desejo de extermínio. Precisamos estar atentos a essas narrativas plurais que emergem em nosso país e mostram, causando tensões em espaços dominantes, que “recompôr a história, as histórias, dos povos arrancados de suas histórias, assim como recompôr nossa ‘ausência’ de memória impõe sabermos que nunca estaremos sobre o mesmo calendário, nem sobre a mesma linearidade exaustiva da linguagem ocidental” (KIFFER, 2020, p. 29). Repensar a temporalidade é fundamental nesse processo de construir uma imagem do Brasil semelhante à história e cultura do país, inventando um projeto próprio e afastando-se de uma perspectiva colonial.

Embora desde a década de 1980 Ailton Krenak já atuasse no movimento indígena em prol dos direitos dos povos e assim nos mostrasse a pluralidade cultural, linguística e cosmológica existente no país, a visibilidade desta liderança tem sido conquistada recentemente pela atividade de escritor. Suas palestras e entrevistas compiladas no formato de livros estão adquirindo ampla circulação, o que representa uma maior possibilidade de diálogo do pensamento ameríndio com a sociedade nacional. Cabe lembrar que o seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo*⁷⁸ (KRENAK, 2019) se tornou um dos mais vendidos no país desde quando foi lançado.

⁷⁸ O livro lançado na Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP) pela Companhia das Letras, em 2019, tornou-se a terceira obra mais vendida no evento. Cabe lembrar que, na lista dos cinco livros mais vendidos,

Por que o pensamento desse intelectual se destaca hoje? Qual a urgência de ouvirmos essa voz? Discutir as reflexões levantadas por Krenak ajuda-nos a compreender a sociedade em crise em que vivemos e possíveis caminhos para evitarmos a extinção da vida humana na terra.

Ailton Krenak: pensamento indígena “para adiar o fim do mundo”

Ailton Alves Lacerda Krenak nasceu em 1953, na região do vale do Rio Doce (Minas Gerais). Filho da comunidade krenak, atuou como liderança no movimento político dos povos originários, dialogando com possíveis aliados também fora de seu território. Desenvolveu projetos culturais e ambientais⁷⁹ ao longo de sua trajetória. Recebeu o título de Doutor *Honoris Causa*, pela Universidade Federal de Juiz de Fora (Minas Gerais), em 2016.

As reflexões de Krenak estão intrinsecamente ligadas à sua perspectiva como integrante de um povo indígena. Até mesmo pela assinatura do autor, notamos que o seu pensamento é construído a partir da experiência de ser um Krenak. Por isso, acredita que um intelectual oriundo da cultura indígena possui responsabilidades diferentes de um intelectual da sociedade hegemônica:

Os intelectuais da cultura ocidental escrevem livros, fazem filmes, dão conferências, dão aulas nas universidades. Um intelectual, na tradição indígena, não tem tantas responsabilidades institucionais, assim tão diversas, mas ele tem uma responsabilidade permanente que é estar no meio do seu povo, narrando a sua história, com seu grupo, suas famílias, os clãs, o sentido permanente dessa herança cultural (KRENAK, 1994, p. 201).

A necessidade de compartilhar esses saberes com os não indígenas fez com que Ailton Krenak se tornasse um intelectual que não vive apenas na comunidade, mas circula também por outros espaços legitimados na sociedade brasileira. Nesse sentido, o pensador transita entre a aldeia, escutando a ancestralidade de seu povo; e ambientes urbanos, concedendo entrevistas, palestras e mostrando o seu rosto publicamente à sociedade nacional.

quatro obras foram produzidas por autores negros estrangeiros e uma foi escrita pelo indígena brasileiro Ailton Krenak (O GLOBO, 2019).

⁷⁹ Os projetos de Krenak são desenvolvidos desde a década de 1980. Podemos citar algumas de suas ações: apresentar o Programa de Índio (1985-1990), na Rádio USP FM, em São Paulo; criar o Festival de Danças e Cultura Indígena (1998-2003), na Serra do Cipó, em Minas Gerais; ser coautor da proposta da Unesco para construir a Reserva da Biosfera da Serra do Espinhaço (2005); entre outros.

O deslocamento do autor é fundamental para lutar por direitos. Com isso, o ativismo político se faz presente em sua prática intelectual, lembrando aos não indígenas que o genocídio persiste e os crimes ambientais estão cada vez mais frequentes. É possível estabelecer um diálogo entre esta perspectiva e a concepção de Edward Said (2005) sobre o papel do intelectual.

Para Said (2005), crítico palestino que busca desconstruir imagens estereotipadas sobre o Oriente, o intelectual desempenha um importante papel na sociedade. Isso porque deve questionar os privilégios raciais, falar a verdade ao poder, levantar problemas sociais que são esquecidos e omitidos pelo poder hegemônico, denunciar e combater a violação de direitos de qualquer ser humano e contestar as narrativas oficiais. Essas atribuições são realizadas por Krenak com uma ampliação da ideia de humano para englobar vários seres que também estão tendo seus direitos à vida desrespeitados.

A construção do pensamento de Krenak apresenta especificidades, pois o autor não projeta o ato de escrever seus livros, o que seria comum entre intelectuais tradicionais. É a partir da potência de sua própria voz que a liderança tece reflexões, de maneira falada, em entrevistas e palestras. As intervenções orais mostram a influência da sabedoria ancestral indígena, a qual também se transmite com a indispensável presença do corpo de quem emite os enunciados. Quando transcritas para livros, essas produções inegavelmente ampliam a possibilidade de circulação ao mesmo tempo em que perdem algumas marcas do corpo do orador (rosto, expressões faciais, movimento das mãos, entre outros). No entanto, o texto escrito ainda possui traços da linguagem oral, com sinais da coloquialidade. Portanto, há um aspecto fundamental na elaboração do pensamento deste intelectual: a oralidade é a linguagem pela qual o autor expressa suas ideias; e o texto escrito possui marcas dessa voz.

Cabe lembrar também que nesta produção há dois movimentos recorrentes. O escritor faz críticas negativas à estrutura do pensamento ocidental, que se consolida a partir da imposição de uma monocultura de ideias (KRENAK, 2017). Essa concepção é pautada em uma narrativa única que se quer universal e busca eliminar todas as outras. Ao mesmo tempo em que notamos o autor apresentar perspectivas alternativas. A crítica propositiva se constrói a partir da experiência das cosmologias ameríndias, que valoriza tanto as diferentes formas de vida quanto o corpo da Mãe Terra.

Em “O eterno retorno do encontro”, Ailton Krenak (1999) analisa que a chegada dos europeus nos territórios indígenas já era prevista por esses sujeitos em narrativas antigas:

Em cada uma dessas narrativas antigas já havia profecias sobre a vinda, a chegada dos brancos. Assim, algumas dessas narrativas, que datam de 2, 3, 4 mil anos atrás, já falavam da vinda desse outro irmão, sempre identificando ele como alguém que saiu do nosso convívio e nós não sabíamos mais onde estava. Ele foi para muito longe e ficou vivendo por muitas e muitas gerações longe da gente. Ele aprendeu outras tecnologias, desenvolveu outras linguagens e aprendeu a se organizar de maneira diferente de nós. E nas narrativas antigas ele aparecia de novo como um sujeito que estava voltando para casa, mas não se sabia mais o que ele pensava, nem o que ele estava buscando. [...]. E isso ficou presente em todas essas narrativas, sempre nos lembrando a profecia ou a ameaça da vinda dos brancos (KRENAK, 1999, p. 24).

As histórias antigas explicam a diferença entre a concepção de mundo dos povos originários e o pensamento dos brancos, visto que estes se afastaram das comunidades indígenas para buscar outras tecnologias, linguagens e formas de pensar o universo. O retorno se mostra depois como uma ameaça, a necessidade de explorar os territórios e assassinar os antigos irmãos. Até porque, quando este sujeito saiu da comunidade, “se retirou também no sentido de humanidade, que nós estávamos construindo” (KRENAK, 1999, p. 27). Distante de casa, elaborou um projeto de humanidade uniforme e homogêneo que se diferenciava da concepção das culturas indígenas; e buscou disseminá-lo por todo o planeta. Essa difusão ocorreu por meio da dominação de territórios, práticas de genocídio e o uso constante de uma violência colonial.

Para Krenak (1999), o contato previsto pelos indígenas não ficou paralisado no passado, pois frequentemente acontece do mesmo modo que foi instaurado pela colonização: violento (em uma perspectiva física e simbólica) e genocida (matando não apenas corpos individuais, mas também a própria cultura de várias etnias). Há uma constante atualização desses encontros todos os dias e oferecem a possibilidade de reconhecer o outro. O autor afirma: “nosso encontro – ele pode começar agora, pode começar daqui a um ano, daqui a dez anos, e ele ocorre todo o tempo” (KRENAK, 1999, p. 29-30). Essa contradição deve-se ao fato de que os encontros são inevitáveis, estão em movimento; embora por vezes sejam conflituosos e busquem impor o projeto de humanidade branco aos povos originários.

A sociedade nacional ainda não estabeleceu o diálogo com as culturas e filosofias ameríndias. Por isso, o autor projeta, em 1999, o encontro para o futuro. Já é possível identificar traços desse diálogo no presente (século XXI) devido a atitude indígena de

expandir a voz para além do espaço da aldeia, seja por meio de sua literatura, pensamento, práticas artísticas, entre outros; um exemplo disso é a produção intelectual do próprio Ailton Krenak. Com isso, é possível reconfigurar os encontros culturais para que sejam de partilha de saberes.

Considerar as memórias de existência de diferentes povos é outro caminho apontado por Krenak para subvertermos a ideia plasmada de humanidade estruturada pela visão ocidental e que se mostra cada vez mais frágil. Homogeneidade e coesão são algumas características da humanidade concebida pelo viés dominante, que desassocia as pessoas do organismo vivo do qual fazem parte (a Terra) (KRENAK, 2019). Com isso, é frequente o pensamento de distanciamento entre ambos, que reflete a intencionalidade de legitimar a existência de uma forma de vida, apenas a dos seres humanos, e suprimir as múltiplas possibilidades encontradas na natureza. No entanto, os povos originários possuem memórias ancestrais que mostram uma relação intrínseca desses sujeitos com outros seres que habitam a Terra.

O pensador explica que as pessoas adquiriram outras formas antes de assumirem o corpo humano:

As diferentes narrativas indígenas sobre a origem da vida e nossa transformação aqui na Terra são memórias de quando éramos, por exemplo, peixes. Porque tem gente que era peixe, tem gente que era árvore antes de se imaginar humano. Todos nós já fomos alguma outra coisa antes de sermos pessoas [...]. Os ameríndios e todos os povos que têm memória ancestral carregam lembranças de antes de serem configurados como humanos (KRENAK, 2020a, p. 29).

Lembrar desse tempo conduz os ameríndios a reverenciarem e sacralizarem diferentes seres da natureza, pois entendem que já assumiram essas formas no início da criação. As narrativas antigas contam histórias desse tempo e orientam pensamento e práticas culturais dos sujeitos. Por isso, Krenak (2020a, p. 37-38, grifo do autor) explica que “a proximidade com essas narrativas expande muito nosso sentido de ser, tira-nos o medo e também o preconceito contra os outros seres. Os outros seres *são* junto conosco, e a recriação do mundo é um evento possível o tempo inteiro”. Assim, é frequente a conexão com todas as formas de vida que habitam esta casa comum, a Terra.

Até mesmo o nome do povo, utilizado como sobrenome na assinatura do autor, faz referência a uma herança ancestral ligada ao território:

O nome *Krenak* é constituído por dois termos: um é a primeira partícula, *kre*, que significa cabeça, a outra, *nak*, significa terra. *Krenak* é a herança que recebemos dos nossos antepassados, das nossas memórias de origem, que nos identifica como “cabeça da terra”, como uma humanidade que não consegue se conceber sem essa conexão, sem essa profunda comunhão com a terra (KRENAK, 2019, p. 48, grifos do autor).

A partir dessa relação com o organismo vivo que permite a existência de todos os seres, os *Krenak* entendem o rio de uma maneira própria. O Rio Doce, em Minas Gerais, é chamado de *Watu* e o tratam como um avô, sendo, portanto, considerado uma pessoa. Na visão *krenak*, o rio apresenta uma dimensão sagrada e integra a construção coletiva de uma sociedade, para além do olhar do poder hegemônico que o vê apenas como um recurso a ser apropriado e explorado. Não apenas o rio, mas também a montanha possui nome e características que geralmente são atribuídas apenas a seres humanos na visão ocidental:

Tem uma montanha rochosa na região onde o rio Doce foi atingido pela lama da mineração. A aldeia *Krenak* fica na margem esquerda do rio, na direita tem uma serra. Aprendi que aquela serra tem nome, *Takukrak*, e personalidade. De manhã cedo, de lá do terreiro da aldeia, as pessoas olham para ela e sabem se o dia vai ser bom ou se é melhor ficar quieto. Quando ela está com uma cara do tipo “não estou para conversa hoje”, as pessoas já ficam atentas. Quando ela amanhece esplêndida, bonita, com nuvens claras sobrevoando a sua cabeça, toda enfeitada, o pessoal fala: “Pode fazer festa, dançar, pescar, pode fazer o que quiser” (KRENAK, 2019, p. 17-18).

Ler o humor da montanha, como se fosse expressões faciais, é uma habilidade dessa comunidade e o grupo entende que a sua existência está ligada à vida da *Takukrak*. Os integrantes deste povo conversam com a montanha, conseguem identificar a família que ela forma na paisagem. Por isso, proteger *Watu* e *Takukrak* é mais do que seguir a ideia de sustentabilidade propagada pelo capitalismo; trata-se de assegurar a existência de um ancestral, um familiar, indispensável para os *Krenak* continuarem vivos.

A sociedade dominante, por vezes, não consegue entender o vínculo dos povos indígenas com essas memórias de existência, isso porque o esquecimento é um elemento que estrutura o modo de pensar ocidental. Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015) explicam que, na perspectiva Yanomami, os brancos também tiveram ancestrais ligados às florestas e o ensinamento desses espíritos foi esquecido. Cabe lembrar que:

No começo, a terra dos antigos brancos era parecida com a nossa. Lá eram tão poucos quanto nós agora na floresta. Mas seu pensamento foi se perdendo cada vez mais numa trilha escura e emaranhada. Seus antepassados mais sábios, os que

*Omama*⁸⁰ criou e a quem deu suas palavras, morreram. Depois deles, seus filhos e netos tiveram muitos filhos. Começaram a rejeitar os dizeres de seus antigos como se fossem mentiras e foram aos poucos se esquecendo deles (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 407).

Houve um tempo em que a natureza imperava e os brancos viviam em comunhão com ela. Porém, algumas gerações começaram a negar os conhecimentos ancestrais. A memória dessa existência em que cultura e natureza eram inseparáveis foi se perdendo e os brancos, a partir de um pensamento racional e científico, desconectaram-se da Terra. Eles também “esqueceram que *Omama* os criou. Perderam as palavras de seus maiores. Esqueceram o que eram no primeiro tempo, quando eles também tinham cultura” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 251-252). *Omama* foi responsável por criar até mesmo os ancestrais dos brancos. Ter cultura significa seguir as práticas legadas pelos ancestrais que eram executadas em outro tempo.

Retornando às reflexões de Ailton Krenak, podemos questionar: se os não indígenas perderam a sua memória de conexão à natureza, de que maneira “adiar o fim do mundo” que causará a extinção das pessoas? Criando uma política do envolvimento para contornar a busca incessante e desenfreada por desenvolvimento e progresso. O autor é provocativo ao questionar:

Que desenvolvimento nós queremos? Ou nós queremos envolvimento com o lugar que nós vivemos? A gente foi colonizado pela ideia de desenvolvimento. Será que não está na hora da gente pensar em envolvimento com o mundo que nós compartilhamos? Se a gente buscar envolvimento, talvez volte a dar sentido para os povos originários, as suas formas de organização, seu jeito de pensar o bem-estar, seu jeito de pensar o que é necessário para a gente viver (KRENAK, 2017, p. 23-24).

Ao mesmo tempo em que sinaliza a filiação do desenvolvimento a um projeto colonial, o autor sugere trilharmos outro caminho no ato de envolver-se com o espaço e diferentes formas de existência. A proposta defende o bem-estar das pessoas e o equilíbrio com a natureza. E essa política já é praticada no Brasil, e em outras regiões do planeta, pelos povos originários, que em suas filosofias buscam harmonia no bem viver da comunidade e dos territórios, respeitando a vida que se manifesta em diferentes corpos.

Para reconhecermos a importância do envolvimento, “devíamos admitir a natureza como uma imensidão de formas, incluindo cada pedaço de nós, que somos parte de

⁸⁰ Criador do universo na cosmologia Yanomami.

tudo: 70% de água e um monte de outros materiais que nos compõem” (KRENAK, 2019, p. 69). Somos parte desse organismo vivo e estamos em relação com os outros seres com os quais compartilhamos a estadia no planeta. No entanto, o processo capitalista de coisificação da natureza e a ideia de que o ser humano é superior aos outros seres nos impedem de constatar essa comunhão. Com isso, nos tornamos “a praga que veio devorar o mundo” (KRENAK, 2020a, p. 35), provocando a própria extinção.

Um exemplo de que o modelo do desenvolvimento não apenas destrói a natureza como também o ser humano é o aparecimento do novo coronavírus⁸¹ e a crise sanitária, também social, que a situação da pandemia causou no país e no mundo. Krenak (2020b, p. 4) ressalta que “o vírus não mata pássaros, ursos, nenhum outro ser, apenas humanos. Quem está em pânico são os povos humanos e seu mundo artificial, seu modo de funcionamento entrou em crise”. A circunstância demonstra a fragilidade da existência humana, que – embora tenha construído múltiplas tecnologias e máquinas – não consegue impedir o avanço do vírus e precisa se recolher em isolamento para não ser atingida. Milhares de pessoas já morreram no planeta, mas diferentes formas de vida continuam existindo sem serem afetadas.

Na perspectiva do pensador, poderíamos refletir sobre a pandemia como um sinal de alerta do que o nosso des-envolvimento (ausência de envolvimento) tem causado à Terra. O autor até mesmo recorre a uma imagem para explicar o cenário vivenciado neste contexto:

O que estamos vivendo pode ser a obra de uma mãe amorosa que decidiu fazer o filho calar a boca pelo menos por um instante. Não porque não goste dele, mas por querer lhe ensinar alguma coisa. “Filho, silêncio”. A Terra está falando isso para a humanidade. E ela é tão maravilhosa que não dá uma ordem. Ela simplesmente está pedindo: “Silêncio”. Esse é também o significado do recolhimento (KRENAK, 2020b, p. 6).

A Mãe Terra sugere que precisamos mudar o nosso modo de estar no planeta, repensar os impactos que causamos e a relação que cultivamos com esse organismo que permite a nossa existência. Por isso, “temos de parar de ser convencidos. Não sabemos se estaremos vivos amanhã. Temos de parar de vender o amanhã” (KRENAK, 2020b, p. 8). Contra a ideia de que a atividade econômica é mais importante do que a vida, contra a política

⁸¹ “Os coronavírus são uma grande família de vírus comuns em muitas espécies diferentes de animais, incluindo camelos, gado, gatos e morcegos [...]. Recentemente, em dezembro de 2019, houve a transmissão de um novo coronavírus (SARS-CoV-2), o qual foi identificado em Wuhan na China e causou a COVID-19, sendo em seguida disseminada e transmitida pessoa a pessoa” (MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2020). Para evitar o contágio, as pessoas precisam ficar em quarentena e evitar aglomeração.

de morte que tem atingido vários grupos em nosso país, poderíamos valorizar a vida da maneira que Ailton Krenak nos convoca a fazer.

O autor enuncia que *A vida não é útil* (KRENAK, 2020a), causando, de certa forma, tensão no discurso de que a vida precisa atender a um fim utilitarista e que ela seria atributo exclusivo dos humanos. Para Krenak (2020a, p. 59), “a vida é fruição, é uma dança cósmica, e a gente quer reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária”. Seguir o movimento de uma dança cósmica demanda nos envolvermos com todas as formas de vida que existem no planeta a partir do nosso próprio corpo:

De repente, vai ficar claro que precisamos trocar de equipamentos. E – surpresa! – o equipamento que precisamos para estar na biosfera é exatamente o nosso corpo. Alguns povos têm um entendimento de que nossos corpos estão relacionados com tudo o que é vida, que os ciclos da Terra são também os ciclos dos nossos corpos. Observamos a Terra, o céu e sentimos que não estamos dissociados de outros seres (KRENAK, 2020a, p. 24).

A associação dos nossos corpos com outros seres é fundamental para construirmos relações harmônicas com a natureza. Até porque, “ou você ouve a voz de todos os outros seres que habitam o planeta junto com você, ou faz guerra contra a vida na Terra” (KRENAK, 2020a, p. 39). Por isso, torna-se cada vez mais urgente construirmos políticas do envolvimento, que possam ser praticadas cotidianamente na nossa forma de se relacionar com o planeta.

Urgência do diálogo com o pensamento krenakiano

O pensamento de Ailton Krenak tem adquirido notoriedade no momento em que observamos a vulnerabilidade dos nossos modelos sociais, políticos, econômicos e culturais, pois esse cenário tornou-se mais evidente com a pandemia e o recolhimento das pessoas. Nessa circunstância, os convites para Krenak falar em diversos espaços virtuais se ampliam consideravelmente, produzindo mais reflexões que são compiladas em livros. Embora o autor tenha uma trajetória antiga como liderança indígena, as suas reflexões começam a ser escutadas recentemente.

O sucesso de *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019) mostra a urgência de estabelecermos diálogos com o pensamento ameríndio. Isso porque a sociedade não indígena está em colapso e precisa renovar os referenciais epistemológicos em uma tentativa

desesperada de sobrevivência. O autor é provocativo e insiste que adiar o fim do mundo requer a compreensão de que “a vida não é útil” e “o amanhã não está à venda”. Com essas ideias, convida-nos a refletir sobre o fracasso da concepção de progresso projetada na visão do sistema capitalista. Ao mesmo tempo, o intelectual aguça a nossa percepção para compreendermos imaginários que podem ser novos para a sociedade nacional, mas extremamente antigos nessas tradições milenares.

A produção do intelectual sugere uma nova dimensão para os encontros culturais. Estes já foram praticados de forma violenta, como imposição da cultura ocidental, tanto no período colonial quanto contemporaneamente com o desrespeito ao modo de vida de diversos povos originários. No entanto, a obra de Krenak projeta um outro tipo de encontro, aquele conduzido pelos indígenas que almejam reivindicar direitos e garantir a proteção das florestas para a sobrevivência de todos os habitantes da terra, inclusive para aqueles que não integram suas culturas.

O desejo de salvaguardar a vida na terra é oriundo de memórias de existência que expressam a conexão entre todos os seres. Os rios e as montanhas podem ser considerados familiares, como o faz o povo Krenak pensando em Watu e Takukrak, respectivamente. Entender que, antes de serem humanos, já assumiram outros corpos é um fundamento ancestral de muitos povos que não podem viver sem estar em relação com a Terra. E essa política do envolvimento é importante para nós, não indígenas, revermos nosso comportamento com o objetivo de não causarmos nossa própria extinção.

Dessa forma, as ideias de Ailton Krenak mostram a urgência de as vozes intelectuais indígenas serem escutadas e adquirirem um amplo espaço de circulação. No Brasil, já há um sinal de esse movimento estar acontecendo, visto que o autor foi premiado com o Troféu Juca Pato 2020, na posição de “Intelectual do Ano”, concedido pela União Brasileira de Escritores⁸². Esse prêmio é de extrema relevância para um integrante dos povos originários que, em suas publicações, valoriza a linguagem oral – inclusive quando faz

⁸² “Após votação realizada entre os sócios da UBE, Ailton Krenak foi escolhido para receber o Troféu Juca Pato, homenagem ao ‘Intelectual do Ano’, uma láurea conferida à personalidade que, havendo publicado livro de repercussão nacional no ano anterior, tenha se destacado em qualquer área do conhecimento e contribuído para o desenvolvimento e prestígio do País, na defesa dos valores democráticos e republicanos. Em 2019, Krenak publicou o livro ‘Ideias para adiar o fim do mundo’, pela editora Companhia das Letras. A entrega do Troféu Juca Pato será realizada no mês de dezembro, em local ainda a ser definido” (UBE/UNIÃO BRASILEIRA DE ESCRITORES, 2020).

referência às narrativas antigas – e mostra a resistência das sabedorias ancestrais ameríndias. Portanto, escutar, ler e dialogar com as reflexões de Ailton Krenak são gestos que contribuem para adiarmos o fim do mundo.

Referências

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais nº 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo nº 186/2008. Brasília: Senado Federal, eCoordenação de Edições Técnicas, 2016.

KIFFER, Ana. **Relação e ódio**: Glissant no Brasil de hoje. E-book. São Paulo: n-1 edições, 2020.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. Antes, o mundo não existia. In:_. NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. O eterno retorno do encontro. In:_. NOVAES, Adauto. **A outra margem do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Genocídio e resgate dos “botocudos”. Entrevista concedida a Marcos Coelho. In:_. COHEN, Sérgio (Org.). **Ailton Krenak**. 1 ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2015, p. 198-215.

_____. Entrevistas e palestras. In:_. WERÁ, Kaká (Org.). **Ailton Krenak**. Rio de Janeiro, Beco do Azougue editorial. Coleção Tembetá, 2017.

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

_____. **A vida não é útil**. Pesquisa e organização: Rita Carelli. São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.

_____. **O amanhã não está à venda**. E-book. São Paulo: Companhia das Letras, 2020b.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. Sobre a doença. O que é COVID-19. **Ministério da Saúde**. Disponível em: < <https://coronavirus.saude.gov.br/sobre-a-doenca> >. Acesso em: 24 set. 2020.

O GLOBO. Quem são eles e por que isso é tão revolucionário. **O Globo**. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/celina/dos-5-autores-mais-vendidos-da-flip-4-sao-negros-1-indigena-quem-sao-eles-por-que-isso-tao-revolucionario-23809609> >. Reportagem de julho

de 2019. Acesso em: 20 set. 2020.

SAID, Edward. **Representações do intelectual:** as Conferências Reith de 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

UBE – UNIÃO BRASILEIRA DE ESCRITORES. Ailton Krenak é o JUCA PATO 2020. **União Brasileira de Escritores.** Disponível em: <
https://www.ube.org.br/materias.php?cd_secao=58&codant=&friurl=-Vencedor-JUCA-PATO-2020-&fbclid=IwAR2WqyUJRsBwAQ1TB9Znq_EldWEn3V64CzQ2UJ39VBQHkEjpEvUDnNWq-Qw>. Acesso em: 26 set. 2020.

THE THINKING OF AILTON KRENAK: INTELLECTUAL INDIGENOUS VOICE IN BRAZIL

Abstract

Página | 228

Contemporaneous Brazil has become the setting for the irruption of different voices that have been requesting to be heard for centuries. Ailton Krenak is a name on the spotlight in this context, due to the visibility growth of his work in the national scope. By adopting the name of the Krenak people in his signature, the author dishes critics to the colonial violence that constitute and edifies the country; to the West conception of humanity; and to the relentless chase for development. Given the relevance of such ideas, this text aims to discuss emerging topics from the work of the intellectual, namely: cultural encounters; existence memories; involvement policies. There is an effort to trace a critical reading of this production. Besides contemplating Krenak's texts, this article maintains a dialogue with Ana Kiffer (2020), to reflect about the different social actors that echo their voices in the country; Edward Said (2005), about the Krenak's role as an activist; Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015), to have an approach on the idea of forgetfulness the structuralize the hegemonic society. Eventually, the article contributes to expanding national investigations on Ailton Krenak's ideas, reminding the importance of this author to cause fractures in colonial speech and ensure the plurality of narratives.

Keywords

Ailton Krenak. Intellectual production. Indigenous Thinking.

Recebido em: 29/09/2020

Aprovado em: 24/11/2020

O Legado Traumático da Escravidão em Torto Arado

Joyce Fernandes⁸³
Brown University

Resumo

A escravidão no Brasil e suas implicações sociais após a abolição deixaram profundos traumas na população afro-brasileira. No romance *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior, alguns desses traumas são apresentados através das narrativas pessoais das irmãs Bibiana e Belonísia, culminando com o desfecho narrado pela “encantada” Santa Rita Pescadeira. O presente artigo pretende analisar de que forma o trauma cultural é retratado no romance, a partir da definição de Alexander (2004) e Eyerman (2011; 2019). Parte-se do pressuposto que através de referências à história e à tradição de um povo, o romance enfatiza esforços para a manutenção e também para a extinção dessas tradições e da identidade cultural do grupo, como definida por Hall (1990). Ao dar voz às duas irmãs e a uma divindade religiosa, o romance expõe a realidade social de um grande número de afrodescendentes em comunidades rurais, ainda ignorada por muitos brasileiros. A partir da permeabilidade entre ficção e realidade que o romance apresenta, a análise propõe uma continuidade da discussão sobre o legado da escravidão no país e constitui uma tentativa de expandir a reflexão sobre os traumas gerados por ela, bem como os mecanismos de resistência e sobrevivência criados por essas comunidades a partir deles.

Palavras-chave

Literatura afro-brasileira. Trauma cultural. Memória coletiva.

⁸³ Doutoranda em Estudos Portugueses e Brasileiros na Brown University, Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2014), possui especialização *Latu Sensu* em Língua Inglesa pela União Dinâmica de Faculdades Cataratas (2011) e graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2006). Atualmente é professora assistente de português como língua estrangeira na Brown University. Tem experiência na área de Letras com ênfase em Línguas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes campos: ensino de língua inglesa e portuguesa como línguas estrangeiras, processos ensino/aprendizagem, aquisição de segunda língua, treinamento pedagógico de professores e tradução.

A escravidão no Brasil e suas consequências sociais após a abolição deixaram profundos traumas na população afro-brasileira. Além dos traumas imediatos sentidos pelos africanos e afro-brasileiros escravizados ao longo de três séculos na história do Brasil, outros tipos de traumas foram perpetuados e coletivamente construídos tendo a escravidão como ponto de referência. O legado da escravidão está diretamente ligado aos abusos praticados na manutenção do sistema escravocrata. No entanto, esse legado se refere principalmente às formas que os descendentes de indivíduos escravizados encontraram para resistir e sobreviver em uma sociedade altamente hierarquizada, desigual e racista.

O presente artigo pretende analisar de que maneira os traumas coletivos, mais especificamente o trauma cultural, conforme definido por Jeffrey Alexander (2004) e Ron Eyerman (2001; 2019), são retratados no romance *Torto Arado* (2018), de Itamar Vieira Júnior. Parte-se do pressuposto que através de referências à história, à memória coletiva e às tradições de um povo, o romance constrói elementos para a manutenção dessas tradições e construção de uma identidade cultural coletiva. Dessa forma, proponho que o romance se faz um instrumento político não apenas por abordar um tema ainda raro na literatura brasileira, mas também pelas possibilidades de contribuição para uma reflexão crítica social em nível mais amplo.

O exame do trauma cultural aqui proposto pretende trazer à tona uma discussão relevante para compreender a situação de comunidades rurais de afrodescendentes no Brasil e suas formas de sobrevivência e resistência. Tal como afirma Birgit Haehnel a respeito da produção artística em torno do tema da escravidão, “o objetivo não é apenas lembrar a escravidão, mas também trazer as repercussões poderosas desse trauma histórico para a consciência pública” (HAEHNEL, ULZ, 2010, p. 11).⁸⁴

No romance *Torto Arado* (2018), Itamar Vieira Júnior cria uma genealogia familiar que remonta ao tempo da escravidão e aos antepassados escravizados, mas o enredo principal se passa efetivamente a partir do século XX. A história é narrada em três partes, todas em primeira pessoa, mas por narradoras diferentes, as irmãs Bibiana e Belonísia, e a encantada Santa Rita Pescadeira. A partir dessa narrativa polifônica, o romance fornece o

⁸⁴ “The aim is not only to remember slavery itself but also to bring the powerful contemporary repercussions of this historic trauma into public awareness.” (Haehnel e Ulz, 2010, p. 11).

que o pesquisador Fatim Boutros chamou de “um mosaico complexo de memórias diaspóricas” (BOUTROS, 2015, p. x-xi).⁸⁵

As irmãs Bibiana e Belonísia são ainda crianças na fazenda Água Negra, quando descobrem uma misteriosa faca, uma verdadeira “joia preciosa” (JÚNIOR, 2018, p. 7), na mala de couro velha da avó, Donana. Nesse dia, ambas cortam a própria língua ao tentar sentir o gosto do metal brilhante da faca. Bibiana consegue ter sua língua restaurada, mas Belonísia perde a parte cortada por completo, ficando incapacitada de se comunicar através da fala. Unidas pelo incidente da faca e separadas por outros incidentes da vida, as filhas de José Alcino, mais conhecido por Zeca Chapéu Grande, e Salustiana Nicolau fazem suas escolhas de vida e seguem rumos diferentes, mas que acabam por reuni-las eventualmente.

A narrativa familiar construída a partir das vozes das duas irmãs e da encantada Santa Rita Pescadeira, uma entidade da religião jarê, constitui um registro de múltiplas camadas. Tais camadas narrativas se sobrepõem e se complementam, além de dialogar com o que entendemos pela história “oficial” do país. No romance, o discurso do registro público é aludido principalmente no contexto educacional, onde é contestado por Bibiana, como professora, e por Belinísia, na posição de aluna. Nesse sentido, o romance pode ser visto como uma narrativa de palimpsesto, ou *palimpsest narrative* (RUSHDY, 2001, p. 5).

O conceito de *palimpsest narratives* é utilizado por Ashraf Rushdy, em seu estudo *Remembering Generations: Race and Family in Contemporary African American Fiction* (RUSHDY, 2001), para classificar obras literárias escritas por autores afro-americanos nos anos '70, como uma forma de “tratar de problemas sociais, questões políticas, e preocupações culturais de seu momento [...] que mostram as continuidades e descontinuidades do período da escravidão” (RUSHDY, 2001, p. 5). Assim como o romance aqui analisado, as obras estudadas por Rushdy são identificadas por outras características, além da exploração do tema central da escravidão e seus legados, como a narrativa em primeira pessoa e o foco na genealogia familiar.

Para a análise aqui proposta, o artigo encerra uma organização temática seguindo uma evolução no que diz respeito à exploração do contexto histórico e social apresentado no romance, seguido pela conceptualização de trauma cultural e sua aplicabilidade para o entendimento da obra. Após situar o romance no tempo e espaço, além de referir-me a dados

⁸⁵ “a complex mosaic of diasporic memories” (BOUTROS, 2015, p. x-xi).

históricos que darão suporte a essa localização, serão explorados os elementos fundamentais para a construção da identidade e do trauma cultural da comunidade afrodescendente da comunidade.

As consequências e reverberações da escravidão nas vidas das 40 famílias da comunidade rural de Água Negra são nítidas ao observar a realidade em que vivem. Descendentes de africanos escravizados, eles trabalham exclusivamente pelo direito de moradia em terras de propriedade privada, pertencentes a gerações consecutivas de famílias brancas. Muitas das famílias afrodescendentes em Água Negra se deslocaram até lá de forma espontânea, vindas de outros lugares acometidos pela seca ou pela falta de trabalho. Algumas pessoas eram levadas para trabalhar no local a pedido do próprio gerente da fazenda quando faltava mão de obra. Os donos da terra não vivem na fazenda e têm contato mínimo com a propriedade e com a população que nela vive. A relação exploratória por parte das famílias proprietárias da terra é enfatizada no romance, bem como o racismo expresso por elas quando há algum contato direto com as famílias de trabalhadores rurais.

A presença de personagens femininas fortes destaca o papel indispensável das mulheres na manutenção da família, das tradições e da memória familiar e comunitária. Como demonstra a fala de Belonísia, não há “nada que uma mulher não possa dar jeito, assim haviam me ensinado” (JÚNIOR, 2018, p. 78). Mesmo assim, as formas de perpetuação do machismo e do patriarcado ainda presentes na comunidade são expostas em diversos níveis. A resistência feminina exercida contra essa posição subalterna é explorada à medida que as personagens desenvolvem algum tipo de consciência social e política, como é o caso de Bibiana. Apaixonada pelo primo, Severo, ela é diretamente influenciada pela ideologia libertária e pelo sonho de mudança alimentado por ele. Quando parte da fazenda Água Negra, grávida, aos 16 anos, Bibiana começa uma trajetória de autoconhecimento e aprendizado que culmina com sua liderança popular de volta à fazenda após a morte do então marido.

Os contrastes sociais são outras evidências de que o tempo passou mais devagar para a comunidade de Água Negra. O acesso a hospitais e medicamentos industrializados é difícil e a população prefere recorrer aos tratamentos naturais e espirituais oferecidos por Zeca Chapéu Grande, tanto pela forte crença nesses métodos, como pela dificuldade de acesso à saúde pública. A primeira vez que vão ao hospital na cidade é também a primeira vez em que veem mais pessoas brancas do que negras. Havia um único carro na fazenda, que

era usado exclusivamente pelo gerente e podia ser usado para o transporte dos moradores locais em casos extremos, como no dia do incidente com a faca. Uma escola bastante precária foi construída depois de muitas reivindicações da comunidade, especialmente de Zeca Chapéu Grande, através de seus serviços espirituais prestados ao prefeito da cidade. Há um alto índice de analfabetismo, embora alguns membros da comunidade soubessem escrever, como é o caso de dona Salustiana.

Pelas narrativas de Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira, percebemos também que há um alto índice de mortalidade infantil, sem qualquer controle de natalidade. As crianças nasciam na própria comunidade, pelas mãos de parteiros como Donana, que passou sua função ao filho mais velho, Zéca Chapéu Grande, que posteriormente passou a responsabilidade para a esposa, Salustiana.

Grande parte dos moradores da comunidade não possui documentação alguma, principalmente os mais velhos: “De Donana só sabíamos que a chamavam assim, nem sabíamos o nome que sua mãe ou seu pai haviam lhe dado. [...] Quando morreu, não tinha sequer documento, e como foi enterrada no cemitério da Viração, ninguém reclamou” (JÚNIOR, 2018, p. 120). A falta de documentos impossibilita que esses trabalhadores rurais e suas famílias possam ser reconhecidos como cidadãos e receber os direitos básicos garantidos constitucionalmente como o direito à aposentadoria: “Às vezes chegava o dia de ir para a Previdência e o povo não havia conseguido reunir os documentos de que precisava” (JÚNIOR, 2018, p. 135).

Todos trabalham na roça, inclusive mulheres e crianças. Os homens trabalham na produção da fazenda para os donos da propriedade, enquanto as mulheres cuidam das plantações particulares. As crianças ajudam com os afazeres da casa, cuidando dos irmãos mais novos e caçando os pássaros que comem e danificam a plantação. Também é preciso vender alguns produtos na cidade quando há seca ou enchente e falta alimentos. As mulheres de Água Negra vendem polpa de buriti e azeite de palma, enquanto alguns moradores também se deslocam para a cidade para vender peixe. O gerente da fazenda recolhe com frequência boa parte da produção particular das famílias, como forma de “pagamento” pelo direito de morar naquela terra.

As condições de vida descritas acima são praticamente idênticas à real situação de muitas famílias rurais de afrodescendentes ainda hoje. Como mostra o estudo realizado pelo pesquisador Aldemir Fiabani:

Página | 234

Nas comunidades rurais brasileiras encontram-se diferentes relações de trabalho e uso da terra. Em algumas comunidades, as famílias praticam agricultura de subsistência, em condições precárias. Em algumas comunidades, os trabalhadores foram alcançados pelo capitalismo industrial, ou seja, produzem para o sustento e conseguem vender o excedente da produção. Em alguns casos, exploram comercialmente o artesanato ou industrializam parte da produção, etc. Algumas comunidades caracterizam-se pelo aluguel da força de trabalho aos grandes proprietários da região. Também encontramos comunidades onde seus membros trabalham nas cidades. A maioria das comunidades utiliza a mão-de-obra familiar nas atividades agrícolas, artesanais, extrativistas e criatórias. Mantém uma cultura própria, com saberes que perpetuam de geração em geração. Muitas delas enfrentam dificuldades para assegurar a posse da terra. (FIABANI, 2010, p. 55)

Para os propósitos desta análise, é indispensável fazer uma relação entre a atual conjuntura e os fatos históricos que a precederam. Nesse sentido, o retorno ao sistema escravocrata e principalmente às circunstâncias em que os escravizados foram tornados sujeitos livres através da Lei Áurea, é esclarecedor dos desdobramentos que culminam na existência de outras Águas Negras pelo interior do país. De acordo com Ana Lúcia Araújo, “quando a escravidão foi finalmente proibida, o estado brasileiro não forneceu terra, emprego ou educação para os homens e mulheres recém emancipados” (ARAÚJO, 2014, p. 117).⁸⁶ A partir daí, as dificuldades enfrentadas por essa grande parte da população brasileira passaram a crescer exponencialmente, afetando os que decidiram permanecer nas áreas rurais e os que decidiram tentar a sorte nas cidades por outros meios, não obstante, deixando marcas profundas de violência e desigualdade em ambos os contextos.

Doravante, a partir do entendimento das particularidades do universo literário encontradas em *Torto Arado* (2018), relacionados aos dados sobre a realidade dos afro-brasileiros desde a abolição da escravidão no país, discutirei seu legado como um trauma cultural. Os estudos do trauma na literatura surgem com os trabalhos seminais de Cathy Caruth, Shoshana Felman e Dori Laub, nos anos '90. Partindo de um paradigma desconstrucionista e focado em conceitos previamente postulados pela psicanálise, esses estudiosos exploram principalmente questões de traumas relacionados ao Holocausto.

⁸⁶ “When slavery was finally outlawed, the Brazilian state did not provide land, employment or education to the newly emancipated men and women” (ARAÚJO, 2014, p. 117).

Embora tais estudos sejam fundamentais para o desenvolvimento do campo, seu escopo não abrange questões fundamentais para a análise de traumas relacionados à diáspora africana, mesmo que o próprio termo “diáspora” tenha sido “importado de inconfessadas fontes judaicas para a política pan-africana e a história negra” (GILROY, 2001, p. 29).

O entendimento psicanalítico de trauma como uma patologia causada por um evento inerentemente traumático, que pode ser terapeuticamente revertido, não se adequa ao contexto apresentado no romance *Torto Arado* (2018). Para tanto, o conceito de trauma cultural, definido em colaboração entre os estudiosos do *Center for Cultural Sociology*, na universidade de Yale, parece mais adequado para descrever o processo traumático que se dá no romance. Em *Cultural Trauma and Collective Identity* (2004), Jeffrey Alexander define trauma cultural como “uma atribuição socialmente mediada” (ALEXANDER, 2004, p. 8)⁸⁷, sendo, portanto, uma construção social e coletiva que não existe por si só. Com base nessa concepção, os traumas não são inerentes aos eventos que os desencadeiam, mas são uma resposta constituída coletivamente como resultado desses eventos. Alexander esclarece ainda que:

O trauma cultural ocorre quando membros de uma coletividade sentem que foram submetidos a um evento horrendo que deixa marcas indeléveis em sua consciência de grupo, marcando suas memórias para sempre e mudando sua identidade futura de maneiras fundamentais e irrevogáveis. (ALEXANDER, 2004, p. 1)⁸⁸

O processo de trauma é colocado em movimento desde o evento identificado como seu catalisador até se realizar em diferentes formas de representação. De acordo com Eyerman, “é um processo que objetiva reconstituir ou reconfigurar a identidade coletiva através de representação coletiva, como uma forma de reparar o rasgo no tecido social [...] que inclui reinterpretar o passado como um meio de reconciliar as necessidades presentes / futuras” (EYERMAN, 2019, p. 4).⁸⁹ A representação efetiva do trauma envolve, portanto,

⁸⁷ “Trauma is a socially mediated attribution” (Alexander 8).

⁸⁸ “Cultural trauma occurs when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways” (Alexander, 2004, 1).

⁸⁹ “It is a process that aims to reconstitute or reconfigure a collective identity through collective representation, as a way of repairing the tear in the social fabric [...] which includes reinterpreting the past as a means toward reconciling present/future needs.” (Eyerman, 2001, 4).

uma ação coletiva para recontar sua história, ressignificando símbolos e referenciais culturais constitutivos da identidade cultural do grupo.

A defesa da história da comunidade e dos povos afrodescendentes, feita por Severo em sua luta pelo direito à terra e por Bibiana na profissão de professora, são exemplos de como a narrativa da comunidade vai sendo reconstruída, disseminada e fortalecida. Seu impacto e relevância são retratados nas reações das crianças que “ficavam atentas, não sabiam que havia uma história tão antiga atrás daquelas vidas esquecidas. Uma história triste, mas bonita. E passavam a entender por que ainda sofriam com preconceito [...]” (JÚNIOR, 2018, p. 180).

Nesse sentido, podemos tomar Severo e Bibiana como agentes no processo do trauma cultural, como membros do que Alexander chama de *carrier groups*, ou “as pessoas que compõem coletividades [e] transmitem representações simbólicas - caracterizações - de eventos sociais em andamento, passado, presente e futuro” (ALEXANDER, 2004, p. 11).⁹⁰ Ao fazer esse trabalho de representação da narrativa coletiva, os indivíduos pertencentes aos *carrier groups*, aqui simbolizados pelas personagens de Severo e Bibiana, também reivindicam “uma narrativa sobre um processo social terrivelmente destrutivo e [fazem] uma demanda por reparação e reconstituição emocional, institucional e simbólica” (ALEXANDER, 2004, p. 11).⁹¹

O processo do trauma cultural envolve a identificação do evento que deu origem ao trauma, a determinação de quem são as pessoas afetadas por ele, a relação das vítimas do trauma com a população em geral e a atribuição de responsabilidade. Ao longo desse percurso de elaboração do trauma, a representação ocupa um papel fundamental, não somente com relação às formas encontradas pela comunidade para tanto, como também relativamente às reações causadas em indivíduos fora dessa coletividade. Isso porque “um trauma cultural deve ser entendido, explicado, e tornado coerente através da reflexão pública e do discurso” (EYERMAN, 2019, p. 23).⁹²

⁹⁰ “The persons who compose collectivities broadcast symbolic representations – characterizations – of ongoing social events, past, present, and future.” (Alexander 11).

⁹¹ “[...] a narrative about a horribly destructive social process, and a demand for emotional, institutional, and symbolic reparation and reconstitution” (Alexander 11).

⁹² “A cultural trauma must be understood, explained, and made coherent through public reflection and discourse” (Eyeran 23).

Como uma construção social coletiva, o trauma cultural está diretamente ligado à formação da identidade cultural da comunidade. A noção de identidade cultural delineada por Stuart Hall, ao referir-se à formação identitária diaspórica entre as populações afrodescendentes no Caribe, se adequa também ao contexto do romance por entender “identidade como uma ‘produção’, que nunca está completa, está sempre em processo e sempre constituída por dentro, não fora da representação” (HALL, 1990, p. 222).⁹³ Tal concepção permite que a identidade possa ser entendida por seus aspectos de associação, pelos pontos de contato e semelhança que unem um povo, mas principalmente, e mais importante, pelas diferenças entre grupos sociais e pela fluidez dessas identidades. Assim, o entendimento identitário coletivo é também um processo no qual autodefinições e referenciais estão sempre em transformação. A identidade cultural, nesse sentido, “é uma questão de ‘tornar-se’, bem como de ‘ser’. Ela pertence ao futuro tanto quanto ao passado” (HALL, 1990, p. 225).⁹⁴

No romance *Torto Arado* (2018), a identidade cultural da comunidade de Água Negra é construída coletivamente conforme as personagens se envolvem em processos de (re)significação e representação de sua própria história e realidade. Em uma de suas falas dirigidas aos moradores de Água Viva, na tentativa de esclarecer seus direitos e as possibilidades de melhoria de vida para a população rural local, Severo declara: “Não podemos mais viver assim. Temos direito à terra. Somos quilombolas” (JÚNIOR, 2018, p. 135). Essa é a primeira vez que alguém da comunidade se posiciona de forma a assumir uma autodefinição específica. Embora esse seja um passo importante para a construção da identidade cultural da comunidade, levanta o questionamento sobre por que se identificar como *quilombola*, já que a comunidade de Água Negra não é historicamente um quilombo.

Os quilombos originalmente eram comunidades formadas por indivíduos escravizados que haviam conseguido fugir do domínio de seus donos ou comprar sua própria liberdade. Essas comunidades se formaram, portanto, a partir de um esforço coletivo de resistência ao sistema escravocrata e de criação de um espaço onde africanos e seus descendentes pudessem viver e trabalhar em suas terras livremente. Tais comunidades

⁹³ “identity as a ‘production’, which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation” (HALL, 1990, p. 222).

⁹⁴ “is a matter of ‘becoming’ as well as of ‘being’. It belongs to the future as much as to the past” (HALL, 1990, p. 225).

resistem até hoje e, “como no passado, [...] transmitem a memória e a herança da escravidão em um processo cultural que se envolve com atos de lembrança que funcionam para criar maneiras de entender e se envolver com o presente” (Araújo 123).⁹⁵

As comunidades quilombolas tiveram seu direito à propriedade da terra garantido apenas a partir da constituição de 1988, quase cem anos após a abolição da escravidão no país, como disposto no artigo número 68: “Aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos.”⁹⁶ O romance se refere explicitamente a essas mudanças constitucionais como uma forma efetiva de lutar pelos direitos da comunidade de Água Viva com base legal: “Agora falam em direitos dos pretos, dos descendentes de escravos que viveram errantes de um lugar para o outro. Falam muito sobre isso. Que agora tem lei. Tem formas de garantir a terra” (JÚNIOR, 2018, p. 154).

Faz sentido que a comunidade de Água Negra buscasse se identificar como quilombolas para fazer com que a lei valesse também para eles. No entanto, como nos informa Fiabani:

Ao interpretar este artigo, os parlamentares e as lideranças de algumas comunidades e do movimento negro perceberam que o dispositivo constitucional era limitador. Através daquela ordenação, muitas comunidades rurais afrodescendentes, que não se originaram de escravos fugitivos, não seriam contempladas pela Lei e não se faria justiça com grande parte do campesinato negro. (FIABANI, 2010, p. 52)

A discussão acerca das limitações da lei e da própria dimensão do termo “quilombola” levou a uma revisão do mesmo e sua re-conceitualização, de forma a abranger mais comunidades negras rurais. Isso significa que a decisão de se auto definir como quilombola, evocada no romance principalmente pelas vozes de Severo e Bibiana, faz parte de um movimento de integração a uma causa coletiva que afeta diversas comunidades afrodescendentes no país, não somente aquelas provenientes de quilombos como concebidos no período colonial.

⁹⁵ “As in the past, [...] convey the memory and the heritage of slavery in ‘a cultural process that engages with acts of remembering that work to create ways to understand and engage with the present.’” (ARAÚJO, 2014, p. 123).

⁹⁶ http://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/ADC1988_12.07.2016/art_68_.asp

Em alguns momentos há também uma identificação com os povos indígenas como forma de autopreservação e luta pela terra: “Os outros diziam que eram índios. Índio não deixava a terra. Índio era tolerado, ninguém gostava, mas as leis protegiam, era o que pensavam” (JÚNIOR, 2018, p. 164). A lei que assegura o direito à demarcação territorial para os povos indígenas também foi estabelecida na constituição de 1988, mas as constituições de 1934, 1937, 1946 e 1967 já tratavam de alguns direitos indígenas.

A consciência social que vai tomando forma nas narrativas de vida das duas irmãs culmina em formas diversas de resistência, que também fazem parte da construção identitária da comunidade. As manifestações de resistência vão desde Severo falando sobre seu desejo de melhorar de vida, representando a primeira expressão de um membro da comunidade da vontade de sair dela para buscar uma vida melhor, até o impacto de seus sonhos e suas palavras em Bibiana e a escolha de Belonísia por se apegar às tradições do cultivo da terra.

O primeiro passo de Severo e Bibiana rumo à uma potencial mudança de vida é justamente sair da comunidade. É partir desse movimento que Severo passa a ter contato com sindicalistas e Bibiana vai estudar para realizar o sonho de se tornar professora. O casal passa por um processo de afastamento social e familiar que os leva a um entendimento mais amplo da situação da comunidade com relação ao restante do país e de seus papéis como atores de mudança. Severo realizou reuniões, organizou a população rural para lhes lembrar a própria história e incutir-lhes a consciência de que precisavam lutar por seus direitos e que de fato tinham direito à terra onde tinham vivido e trabalhado a vida toda. Lutou com as ferramentas que tinha até ser brutalmente assassinado e ter sua morte ligada à uma plantação de maconha inexistente, dando fim à investigação policial. A forma como a polícia encerrou o inquérito sobre a morte de Severo demonstra como muitas das mortes de pessoas negras acaba sendo registrada no Brasil, como resultado de envolvimento com algum ato criminoso. A experiência de Bibiana na cidade é fundamental para seu entendimento da condição dos afrodescendentes no Brasil. Ela afirma:

Nós moramos na periferia da cidade, e lá os policiais usavam a mesma desculpa de drogas para entrar nas casas, matando o povo preto. Não precisa nem ser julgado nos tribunais, a polícia tem licença para matar e dizer que foi troca de tiro. Nós sabíamos que não era troca de tiros. Que era extermínio. (JÚNIOR, 2018, p. 162)

Assim são construídos e perpetuados estereótipos acerca de populações negras, com o aval do Estado, cabendo aos sobreviventes lutar para restaurar a imagem do ente perdido, como acontece com Bibiana. Sua luta por justiça pelo marido se traduz em uma luta por justiça coletiva, já que o resultado do inquérito difamava não somente a imagem do marido assassinado, mas também de toda a comunidade.

Como mencionado anteriormente, grande parte do processo do trauma cultural é a criação de uma narrativa coletiva, de formas de auto representação e da construção de uma identidade cultural, para os quais a memória tem um papel fundamental. Conseqüentemente, a memória da escravidão, dos antepassados, das histórias e tradições familiares é também um elemento alicerçador da construção identitária da comunidade de Água Negra que permeia todo o romance.

Já no início de sua narrativa, Bibiana se refere ao apego da avó Donana a suas recordações da vida na fazenda Caxangá: “não gostaria de ter que se desfazer de suas lembranças por completo, porque a mantinham viva” (JÚNIOR, 2018, p. 16). Muitas das doenças tratadas por Zeca Chapéu Grande também se relacionam com a memória, ou melhor, com a ausência dela: “O que mais chegava à nossa porta eram as moléstias do espírito dividido, gente esquecida de suas histórias, memórias, apartada do próprio eu [...]” (JÚNIOR, 2018, p. 25). A relevância da memória é também enfatizada por Belonísia ao concluir que talvez devesse ter registrado suas lembranças por escrito, para que fossem perpetuadas:

Se soubesse que tudo que se passa em meus pensamentos, essa procissão de lembranças enquanto meu cabelo vai se tornando branco, serviria de coisa valiosa para quem quer que fosse, teria me empenhado em escrever da melhor forma que pudesse. [...] Porque da minha boca poderiam sair muitas histórias que serviriam de motivação para nosso povo, para nossas crianças, para que mudassem suas vidas de servidão aos donos da terra, aos donos das casas na cidade. [...] Para que lessem e pudessem entender do que somos feitos. (JÚNIOR, 2018, p. 123)

A transmissão de conhecimento, histórias familiares, crenças, história dos antepassados e da comunidade de geração em geração é enfatizada na figura da avó e dos pais: “Donana contava histórias que não tinham fim” (JÚNIOR, 2018, p. 16); “Cresci escutando histórias de José Alcino, meu pai [...]. Mas grande parte vinha da memória de minha mãe, que já ouvia histórias sobre meu pai antes mesmo de se conhecerem” (JÚNIOR, 2018, p. 119). As histórias locais também são propagadas entre a própria população e assim se unem os vários “dizeres” para criar uma narrativa comunitária: “Dizem que até mesmo

nasceu por aqui, filho de um dos trabalhadores das minas de diamante, o neto de um rei de Oyó da África, o neto do último rei a manter o império unido, antes de cair em desgraça” (JÚNIOR, 2018, p. 128). A própria nostalgia da avó pela terra em que vivia estava relacionada ao seu sentimento de que ela a pertencia, não em lembranças positivas do lugar: “Naquele inferno chamado Caxangá, o inferno de escravidão a que se acostumou como se fosse sua terra [...]. Era sua por merecimento” (JÚNIOR, 2018, p. 175).

Através desses trechos do romance, fica clara a importância da memória na construção de uma identidade e de uma narrativa coletiva capaz de gerar mudança a partir da reflexão sobre suas origens, sua condição atual e suas possibilidades para o futuro. A transmissão de ensinamentos como “os mistérios dos feitiços e dos encantados” é mais um exemplo de como Donana, a matriarca da família, “queria ensinar [às novas gerações] para que se desenvolvessem sozinhas no mundo, para que ajudassem aos que precisassem, e mais ainda, para que procurassem pela liberdade que lhes foi negada desde os ancestrais” (JÚNIOR, 2018, p. 177).

Outros elementos religiosos e tradicionais passados de geração em geração na comunidade, principalmente sob a liderança comunitária e espiritual de Zeca Chapéu Grande, são: o quarto dos santos na casa da família; as festividades realizadas para os encantados; as brincadeiras de jarê; o tocador de pífaro; os atabaques; as referências a encantados específicos e identificáveis em outras religiões afro-brasileiras como o Velho Nagô, Santa Bárbara, Iansã e Oxóssi; os adornos e vestimentas específicos para que “os espíritos chegassem e lhe tomassem o corpo para se fazerem presentes” (JÚNIOR, 2018, p. 43); entre outros “eventos místicos tão comuns a vida do povo de Água Negra” (JÚNIOR, 2018, p. 42).

Todos esses componentes estão relacionados ao que Stuart Hall chamou de *Présence Africaine* (HALL, 1990, p. 230). A ideia de uma presença africana na cultura dos afrodescendentes sugere que sua identidade cultural atual é permeada e influenciada por África, embora sejam distintas de muitas outras maneiras, já que foram reconfiguradas constantemente pelo processo histórico. Pode-se entender tal influência como mais uma forma de resistência e unidade entre africanos e seus descendentes, desde o início da diáspora negra. Nas palavras de Hall:

Aparentemente silenciada além da memória pelo poder da experiência da escravidão, a África estava, de fato, presente em todos os lugares: na vida cotidiana

e nos costumes dos alojamentos de escravos, nas línguas e patois das plantações, em nomes e palavras, [...] nas histórias e fábulas contadas às crianças, nas práticas e crenças religiosas, na vida espiritual, nas artes, nos ofícios, nas músicas e nos ritmos da sociedade escrava e pós-emancipadora. [...] Essa era - é - a 'África' que 'está viva e bem na diáspora. (HALL, 1990, p. 230).⁹⁷

O misterioso aparecimento da encantada Santa Rita Pescadeira, desconhecida até então na comunidade, é também ilustrativo da relevância dessa presença africana. A própria religião jarê, surgida entre as comunidades negras rurais da região da Chapada Diamantina, pode ser vista como um resquício da presença africana que, aliada ao sincretismo com o cristianismo, é peça fundamental da construção da identidade cultural das comunidades locais.

O questionamento geral do grupo sobre “por que até então [ela] não havia se manifestado, já que aquele jarê era tão antigo quanto a fazenda e os desbravadores daquela terra” (JÚNIOR, 2018, p. 57), é interpretado pela encantada como um esquecimento dessas raízes. Não obstante, sua ativa participação no enredo, não somente como terceira narradora, mas também na resolução de conflitos internos da narrativa, demonstram que sua presença é inevitável e necessária.

Em sua narração, a encantada enfatiza o esquecimento e apagamento gradual com relação às crenças e tradições religiosas ao passo que sua voz, de certa forma, se soma às narrativas orais de que não se tem registro, as complementa e também se faz eco delas. Na posição de testemunha da violência acometida ao povo negro desde a colonização até os dias atuais, a encantada apresenta um discurso de identificação dos perpetradores dessa violência e de reivindicação por justiça.

A morte de Zeca Chapéu Grande desencadeia uma ruptura significativa na manutenção das tradições e crenças religiosas, aliada à chegada de pastores evangélicos, incentivada pelos novos proprietários da fazenda e a conversão de algumas famílias ao evangelismo. Para a encantada, “Aquela visita era parte da tormenta que sofriam há tempos para constrange-los, até não sobrar mais nada” (JÚNIOR, 2018, p. 169). Essas mudanças fazem parte do impacto dos desdobramentos históricos sobre a comunidade e também afetam

⁹⁷ “Apparently silenced beyond memory by the power of the experience of slavery, Africa was, in fact, present everywhere: in the everyday life and customs of the slave quarters, in the languages and patois of the plantations, in names and words, [...] in the stories and tales told to children, in religious practices and beliefs, in the spiritual life, the arts, crafts, musics and rhythms of slave and post-emancipation society. [...] *This was – is – the ‘Africa’ that ‘is alive and well in the diaspora’.*” (HALL, 1990, p. 230).

sua identidade cultural, ao passo que ela é reconfigurada constantemente pelos membros da comunidade. Mesmo assim, a relação direta da família com a escravidão continua a ser um ponto referencial para sua constituição coletiva, conforme ilustra a seguinte fala de Bibiana sobre Severo: “Tinha consciência de nossa história. Sabia o que nosso povo tinha sofrido desde antes de Água Negra. Desde muito tempo” (JÚNIOR, 2018, p. 161).

A simbologia dos corpos marcados e fragmentados como resquícios ou repetição da violência da escravidão é constante no romance. Os pés perfurados por objetos cortantes pelo caminho (Bibiana na pescaria e Belonísia na coleta de frutas), as mãos rasgadas e calejadas, os cabelos brancos que surgem mais cedo, os sulcos na pele ressecada e envelhecida pela exposição constante ao sol são algumas dessas marcas, sendo que as línguas cortadas são o elemento mais significativo do romance.

A própria faca, como instrumento gerador de fatalidades e liberdades, é um símbolo ambíguo na narrativa. Ao passo que é pela posse da faca que Donana se vinga e se livra do marido que abusava da filha, Carmelita, a mesma faca é a que silencia Belonísia para sempre. A relevância da faca fica explícita pelo sentimento de Donana com relação a ela: “Minha vó tinha mais medo do que essa faca significava. Ela temia mais o segredo que guardava do que o que pudesse nos ferir” (JÚNIOR, 2018, p. 174). O poder simbólico da faca, portanto, parece repousar no peso das memórias por ela acumuladas e na atmosfera de mistério criada em torno dela.

Sem poder articular as palavras adequadamente em função da língua cortada, Belonísia ainda assim se esforça para produzir alguns sons e pronunciar a palavra “arado”, mas “o som que deixou minha boca era uma aberração, uma desordem, como se no lugar do pedaço perdido da língua tivesse um ovo quente. Era um arado torto, deformado, que penetrava a terra de tal forma a deixá-la infértil, destruída, dilacerada” (JÚNIOR, 2018, p. 91). Ao comparar os sons produzidos em consequência da língua decepada com o resultado de um arado torto na terra, Belonísia enfatiza dois aspectos importantes da resistência negra, o trabalho na terra e a potência mobilizadora de sua voz. Na seguinte passagem, Belonísia reforça a importância de sua voz como um eco de outras vozes do passado, de mulheres que vieram antes dela e formam uma corrente de força a sabedoria:

Mas eu persistia e repetia as palavras mais duras, as que não gostamos de ouvir [...]. Não me furtava a dizer o que faria muitos correrem, temendo a virulência de

uma língua. Eram palavras repetidas por minha voz deformada, estranha, carregada de rancor por muitas coisas [...], eram gritadas por minhas ancestrais, por Donana, por minha mãe, pelas avós que não conheci, e que chegavam a mim para que as repetisse com o horror de meus sons, e assim ganhassem contornos tristes e inesquecíveis que me manteriam. (JÚNIOR, 2018, p. 92)

A referência às marcas corporais levadas pelo povo negro, remontando ao passado de escravidão, reaparece na narrativa de Santa Rita Pescadeira, em que ela compara as feridas sofridas por eles com “as chagas do Senhor dos Passos crucificado” (JÚNIOR, 2018, p. 181). Com essa comparação o sofrimento sai de uma posição de vítima para uma de redenção, que entende que o trabalho é árduo, sofrido e violento o corpo, mas é pelo trabalho que se luta e se dignifica. O trabalho braçal, a resistência física e moral, se traduzem como resistência social e política, como luta por direitos, por respeito, igualdade e por uma vida melhor.

Ao narrar o esforço feito por Bibiana para cavar a armadilha que seria o fim do proprietário da terra e o início de uma nova etapa na vida da comunidade, a encantada se refere também à coletividade de descendentes de indivíduos escravizados que tiveram que lutar com as próprias mãos, “como as mãos do seu povo. Como as mãos dos antepassados. [...] Mãos que forjaram a defesa e a justiça quando possível” (JÚNIOR, 2018, p. 181).

A ênfase dada à história dos antepassados e da comunidade como um todo no romance é uma das formas de significação, representação e criação de uma narrativa coletiva que também se constrói a partir da experiência da escravidão. Ao ser transmitida oralmente de geração em geração, essa narrativa se torna também ferramenta de resistência e manutenção da comunidade e de sua identidade cultural coletiva. Mas é principalmente quando essa narrativa ultrapassa os limites da comunidade que seu impacto pode ser sentido de maneira mais ampla na sociedade como um todo. Sendo o registro histórico oficial brasileiro feito primordialmente pelo viés de intelectuais das classes dominantes, em oposição à memória oral da história das populações afro-brasileiras, esta acaba negligenciada pela narrativa oficial. Dessa forma, o ativismo de Severo e seu intuito de ensinar aos membros da comunidade sobre sua própria história, unido ao trabalho de Bibiana como professora e ao antagonismo de Belonísia com relação à educação oferecida na escola da comunidade, simbolizam um esforço coletivo de contestação da história “oficial” e de reivindicação pela inclusão da história dos afrodescendentes na narrativa nacional.

Belonísia fala sobre sua insatisfação com as aulas na nova escola da comunidade e com a professora, uma “senhora de mãos finas e sem calos”, revelando que não se “interessava por suas aulas em que contava a história do Brasil, em que falava da mistura entre índios, negros e brancos, de como éramos felizes, de como nosso país era abençoado” (JÚNIOR, 2018, p. 69), uma clara referência ao repetido discurso da democracia racial. Belonísia reconhecia tais afirmações como falsas e não representativas do seu próprio povo, “histórias fantasiosas e enfadonhas sobre os heróis bandeirantes, depois os militares, as heranças dos portugueses e outros assuntos que não nos diziam muita coisa” (JÚNIOR, 2018, p. 69).

Para Belonísia, a professora “não sabia por que estávamos ali, nem de onde vieram nossos pais, nem o que fazíamos” (JÚNIOR, 2018, p. 70). A ignorância ou descaso da professora com respeito às origens da comunidade onde ensinava era interpretada por Belonísia como um desrespeito aos seus membros e à sua história. Na realidade, foi apenas em 2003 que o ensino sobre história e cultura afro-brasileira se tornou obrigatório no sistema educacional do país através alteração da lei 10.639, sobre as diretrizes e bases da educação nacional. A lei determina que as escolas incluam ao longo de todo o ensino médio e fundamental “o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil”.⁹⁸

A institucionalização da lei pode ser vista como um resultado dos esforços desempenhados coletivamente por agentes educacionais e ativistas tais como a personagem de Bibiana e Severo. A insatisfação de Belonísia e de tantas outras crianças com a narrativa “mentirosa” da professora é um reflexo das disparidades e desigualdades sociais do país, das injustiças históricas perpetuadas pela escravidão, que continuam a contribuir para um maior isolamento e marginalização da população afro-brasileira.

Conclusão

⁹⁸ http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm

Tendo em vista os aspectos até aqui observados, é possível compreender o romance *Torto Arado* (2018) não como mera representação de um contexto social, mas como um resultado ou consequência dele. Ao abordar as condições de vida, as transformações e lutas individuais e coletivas em uma comunidade rural negra, a narrativa cumpre uma função artística e social. Artisticamente, a obra amplia a cada vez mais extensa produção literária escrita por afrodescendentes e de temática negra no Brasil. Socialmente, ela demonstra a importância da manutenção e da discussão sobre a história e a memória dos afrodescendentes no Brasil. Além da discussão sobre o legado da escravidão no país, o romance tem o potencial de gerar reflexão sobre os traumas gerados por ela, a partir da permeabilidade entre ficção e realidade. Dessa forma, a obra ocupa um espaço necessário de produção de conhecimento e imaginário afrodescendente na literatura brasileira.

Partindo da noção de que a literatura é sempre política, além de criar uma narrativa altamente politizada através das ações das personagens, a própria obra pode ser considerada em si um ato político. A possibilidade do uso pragmático do livro como recurso didático no ensino de cultura, história e literatura afro-brasileira em escolas, por exemplo, também reforça o poder político da obra, tornando-o parte integrante da narrativa afro-brasileira no contexto nacional, fora dos limites da narrativa em si.

A literatura também possui a capacidade de inspirar atos morais práticos, novas formas de agência, estimular a reflexão, e nos confrontar com realidades distintas da nossa, ou mesmo semelhantes, mas até então não acessadas de certas formas. Nossas próprias escolhas e atitudes no mundo podem ser afetadas pela leitura de uma obra literária, mesmo que somente na esfera social privada.

Todas essas possibilidades estão presentes na leitura de *Torto Arado* (2018). A exposição do legado da escravidão e das estratégias de processamento do trauma cultural suportado por afro-brasileiros no contexto aqui explorados se somam aos esforços por tornar a narrativa coletiva oral uma parte fundamental da história do país. A literatura, como veículo para acessar traumas e processar as experiências que os desencadearam, ajuda a reposicionar a população negra na história, não como vítimas, mas como agentes construtivos de suas próprias identidades em resposta às opressões e violência a que foram e ainda são submetidos.

No caso específico de *Torto Arado* (2018), além do que já foi mencionado, também a estrutura narrativa polifônica, o recurso da sobreposição de vozes que repetem,

retomam e acrescentam memórias individuais e coletivas, pode ser entendida como uma estratégia de construção de uma identidade cultural coletiva e do processo de trauma cultural. A conclusão da narrativa pela voz de uma entidade é uma forte mensagem da significação dos elementos de origem africana presentes nessa identidade, bem como da necessidade de mantê-los vivos. A ação e a narração de Santa Rita Pescadeira também deixam um sinal de esperança por dias melhores, somado às mudanças que ocorrem na fazenda, como a construção de novas casas de alvenaria para os trabalhadores rurais.

Ao tomar a frente da luta pela posse da terra e pela união da comunidade de Água Negra, havia “um brilho vivo e encantado” (JÚNIOR, 2018, p. 163) nos olhos de Bibiana que é simbólico da influência não somente dos encantados com os quais ela conviveu a vida toda, mas principalmente de Santa Rita Pescadeira, que viria intervir a favor dela, de Belonísia e de todo o povo de Água Negra. A consciência política e o ativismo comunitário já não podiam ser contidos. Os moradores já não tinham mais medo e “juntos resistiriam até o fim” (JÚNIOR, 2018, p. 190). *Torto Arado* (2018) é mais uma evidência de que a luta continua em um percurso de rememoração, ressignificação, representação e ação.

Referências

ALEXANDER, Jeffrey. Toward a Cultural Theory of Trauma. In: ed. ALEXANDER, Jeffrey, EYERMAN, Ronald, GIESEN, Bernhard, SMELSER, Neil, e SZTOMPKA, Piotr, **Cultural Trauma and Collective Identity**. California: University of California Press, 2004, p. 1-30.

ARAÚJO, Ana Lúcia. Public Memory of Slavery in Brazil. In: ed. HAMILTON, Douglas, HODGSON, Kate, e KIRK, Joel. **Slavery, Memory and Identity: National Representations and Global Legacies**. London: Pickering & Chatto, 2014.

BOUTROS, Fatim. **Facing Diasporic Trauma: Self-Representation in the Writing of John Hearne, Caryl Phillips, and Fred D’Aguiar**. Leiden: Brill, 2015.

CARUTH, Cathy. **Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

EYERMAN, Ron. *Memory, Trauma, and Identity*. New York: Palgrave Macmillan, 2019.

EYERMAN, Ron. **Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity**. London: Cambridge University Press, 2001.

FELMAN, Shoshana e LAUB, Dori. **Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History.** London: Routledge, 1992.

FIABANI, Adelmir. As Comunidades Negras Rurais Brasileiras e a Luta pela Terra. **Estudios**, n. especial, p. 49-59, junho, 2010.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro.** São Paulo: UCAM, 2001.

HAEHNEL, Birgit and ULZ, Melanie. **Slavery in Art and Literature: Approaches to Trauma, Memory and Visuality.** Berlin: Frank & Timme, 2010.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora. In: RUTHERFORD, Jonathan (Org.). **Identity: Community, Culture, Difference.** London: Lawrence and Wishart Ltd., 1990.

JÚNIOR, Itamar Vieira. **Torto Arado.** Alfragide, Portugal: Leya, 2018.

RUSHDY, Ashraf. **Remembering Generations: Race and Family in Contemporary African American Fiction.** Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2001.

THE TRAUMATIC LEGACY OF SLAVERY IN TORTO ARADO

Abstract

Slavery in Brazil and its social implications after abolition left profound traumas for the Afro-Brazilian population. In the novel *Torto Arado*, by Itamar Vieira Júnior, some of these traumas are portrayed through the personal narratives of the sisters Bibiana and Belonísia, culminating in the final chapter narrated by the “enchanted” Santa Rita Pescadeira. This article aims to analyze how cultural trauma is portrayed in the novel, based on the definition of Alexander (2004) and Eyerman (2011; 2019). It is assumed that through references to the history and tradition of a people, the novel emphasizes efforts to maintain and also to extinguish these traditions and the cultural identity of the group, as defined by Hall (1990). By giving voice to the two sisters and to a religious deity, the novel exposes the social reality of a large number of people of African descent in rural communities, still ignored by many in Brazil. Based on the permeability between fiction and reality that the novel presents, the analysis proposes a continuation of the discussion about the legacy of slavery in the country and constitutes an attempt to expand the reflection on the traumas generated by it, as well as the mechanisms of resistance and survival created by these communities as a result.

Keywords

Afro-Brazilian literature. Cultural Trauma. Colective Memory.

Recebido em: 24/02/2021

Aprovado em: 14/04/2021

A figuração da cidade em “Os versos satânicos”, de Salman Rushdie

Erimar Wanderson da Cunha Cruz⁹⁹
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

O presente artigo aborda as manifestações da *figuração* da cidade na narrativa de *Os versos satânicos* de Salman Rushdie (1998). Para alcançar tal escopo, a análise apropriou-se dos conceitos de espaço simbólico (SAID, 2007; TUAN, 1980; LEFEBVRE, 1991), e da história *non événementielle* (LE GOFF, 1990) aplicados com o modelo dialético da espacialidade (SOJA, 1996). A urbanidade é um traço tão inerente da organização social e da vida moderna que pensá-la para além da imediatez torna-se um complexo esforço de abstração. Deste modo, no contexto contemporâneo, a cidade é observada como um espaço privilegiado em que são catalizadas as crises identitária do sujeito pós-moderno, tanto na medida da assimilação (topofilia), quanto da repulsão espacial. O emprego desta metodologia interdisciplinar facultou um entendimento mais detalhado da representação espacial no estilo rushdiano. As propostas da geografia simbólica e da história *non-événementielle* inserem-se no contexto da produção de categorias analíticas que propiciem uma apreensão sistemática das manifestações do espaço urbano dentro do ambiente ficcional de *Os versos satânicos*.

Palavras-chave

Espaço na narrativa. Figuração espacial da cidade. Narrativas pós-coloniais.

⁹⁹ Professor do Instituto Federal do Piauí – Campus São Raimundo Nonato, é licenciado em Letras/Português (UESPI), mestre em Estudos Literários (UFPI) e doutorando em Literatura Comparada (UFC).

1 Introdução

Publicado em 1988, *Os versos satânicos* relatam a trajetória de personagens que emigram da Índia para a Inglaterra em busca de reconhecimento, melhores condições de vida e realização identitária. O universo espacial da trama de Rushdie movimenta-se entre mundos ricos em diversidades culturais e ideológicas. Num misto entre crítica anti-imperialista, humor e pastiche, o ficcionista indiano compõe uma obra bastante peculiar na literatura contemporânea de língua inglesa.

Tal romance é mais recordado devido à condenação de morte (não levada a termo) de seu autor pelo aiatolá Khomeini sob a alegação de seu caráter pretensamente blasfemo, ou, ainda por ser considerado das mais icônicas narrativas pós-coloniais. No presente estudo se decidiu trilhar um caminho alternativo de investigação: coadunando a análise estilística da topologia espacial do texto à apreensão do caráter simbólico da espacialidade do discurso da obra.

Em primeiro lugar cabe-se fazer um esclarecimento sobre a metodologia de estudo assumida no presente: a) não se pretende fazer uma cronologia dos modelos de urbanidade até alcançar o tipo de cidade representada na narrativa do romance e, como consequência disto, b) não se fará um roteiro sincrônico e diacrônico das paisagens urbanas das cidades mencionadas no romance (Bombaim, Londres e demais localidades indianas e britânicas).

O fato de ignorar estes caminhos para esta pesquisa se justifica por tais objetos extrapolarem os limites de uma análise estritamente literária, sendo terreno de outras matérias (geografia, arqueologia e história arquitetônica). As propostas da geografia simbólica (SOJA, 1996, 2000; LEFEBVRE, 2007) e da história *non-événementielle* inserem-se no contexto da produção de categorias analíticas que propiciem uma apreensão sistemática das manifestações do espaço urbano dentro do ambiente ficcional de *Os versos satânicos*.

2 A cidade como representação

O conceito de cidade, à primeira vista, aparenta-se um dos mais simples no que trata da espacialidade: uma forma de povoamento coletivo marcado pelo acúmulo organizado de construções ou uma entidade geográfica oposta ao campo. A urbanidade é um traço tão inerente da organização social e da vida moderna que pensá-la para além da imediatez torna-

se um complexo esforço de abstração. Essa abordagem de espacialidade, por assim dizer, automatizada do espaço urbano acaba por fixar sua configuração apenas ao caráter sensorial de sua paisagem. Conforme afirma o geógrafo chinês Yi-Fu Tuan (1980):

Um ser humano percebe o mundo simultaneamente através de todos os seus sentidos. [...] Na sociedade moderna, o homem tem que confiar mais e mais na visão. Para ele, o espaço é limitado e estático, um quadro ou matriz para os objetos. Sem objetos e sem fronteiras, o espaço é vazio. É vazio porque não há nada para ver, embora possa estar cheio de vento (TUAN, 1980, p. 12-13).

Essa visão realista-materialista do espaço conduz para uma análise reducionista da espacialidade, pois, cria a impressão de que tal fenômeno seria algo per se, cuja apreensão estaria isenta de interpretações. O espaço, nessa perspectiva, é somente um dado puro da realidade e para analisá-lo bastaria constatar, através dos sentidos, seus elementos constitutivos dentro de categorias objetivas (extensão, altitude, relevo etc.). O pensador americano Edward W. Soja (1996) assim descreve este processo:

Esta visão essencialmente física tem influenciado profundamente todas as formas de análise espacial. [...]. Isso inclusive tem tendido a imbuir todas as coisas espaciais de uma persistente sensação de primordialidade e composição física, de uma aura de objetividade, inevitabilidade e reificação (SOJA, 1990, p. 79, tradução livre).

A espacialidade seria descrita da mesma maneira, não importando a época, o contexto cultural ou o sujeito que lhe observasse. Entretanto, o próprio Tuan (1980) questiona esse caráter de aparente transparência do espaço. Para ele a relação com a espacialidade não pode ser entendida de forma anacrônica e descontextualizada, pois, encontra-se continuamente modificada na relação entre sujeito e lugar:

A superfície da terra é extremamente variada. Mesmo um conhecimento casual com sua geografia física e a abundância de formas de vida muito nos diz. Mas são mais variadas as maneiras como as pessoas percebem e avaliam essa superfície. Duas pessoas não veem a mesma realidade. Nem dois grupos sociais fazem exatamente a mesma avaliação do meio ambiente. A própria visão científica está ligada à cultura - uma possível perspectiva entre muitas (TUAN, 1980, p. 6).

Segundo o pensador chinês o espaço não fala por si mesmo, este só ganha significado na sua relação com o ser humano, com a sua subjetividade, cultura e contexto

sócio-histórico. No mesmo sentido, Edward Said (2007) adota similar posicionamento ao falar de uma entidade geográfica específica, o Oriente:

O Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas [Oriente e Ocidente], portanto, sustentam-se e, em certa medida, refletem uma a outra (SAID, 2007, p. 31).

Destarte, a espacialidade não pode ser entendida como um elemento anacrônico ou autossuficiente, mas, como uma intrincada rede de materialidades concretas e representações simbólicas. O espaço não é apenas fato, é também uma representação e uma construção discursiva localizada historicamente. Logo, caberia ao analista do espaço não limitar-se a descrever os seus elementos visuais (*what*), mas, também teria de constatar os elementos discursivos ligados a espacialidade (*how*), reconstituindo as origens sócio históricas de ambos. Nas palavras de Soja (1990):

É necessário começar a fazer uma possível e clara distinção entre espaço per se, espaço como um dado contextual e espaço criado pela organização e produção sociais. Partindo de uma perspectiva materialista, quer mecanicista ou dialética, o tempo e o espaço em sentido geral ou abstrato, representam uma forma objetiva de matéria. Tempo, espaço e matéria estão inextricavelmente conectados (SOJA, 1990, p. 79; com grifos nossos, tradução livre).

Para apreender o mecanismo de construção simbólica da espacialidade urbana, Edward W. Soja (1996) propõe um modelo “que inter-relaciona uma dialética ligada por uma tríade” (SOJA, 1996, p. 65-68). O modelo de espacialidade proposto por Soja (1996) está composto por três níveis (a, b, c):

a) A prática espacial (*espace perçu*, o espaço percebido)

A prática espacial é entendida como a produção das representações da espacialidade desenvolvidas por cada grupo social. Para Soja (1996), “é entendida como o processo da forma material da espacialidade social; ela é, deste modo, apresentada tanto como meio quanto propósito da atividade, comportamento e experiência humanas” (SOJA, 1996, p. 66).

b) As representações do espaço (*espace conçu*, o espaço concebido)

As representações do espaço são um conjunto de abstrações espaciais produzidas para convencionar uma percepção do espaço. Estas representações ordenam, dimensionam e, de certo modo, “impõem um controle sobre o conhecimento, os símbolos, e códigos [...] da decodificação da prática espacial e da produção do conhecimento espacial” (SOJA, 1996, p. 66). Segundo Lefebvre (2007, p. 36-37) este tipo de espacialidade é a forma dominante de espaço em qualquer sociedade e “um armazém do poder epistemológico”.

c) Os espaços das representações (*espace vécu*, o espaço vivenciado)

Os espaços das representações se diferenciam das outras duas modalidades espaciais por se tratar de um uso estratégico do espaço, relacionado às práticas particulares dos diversos grupos sociais com seu espaço. Estes se ligam com as atividades não convencionais, sejam as marginalizadas, *underground* ou mesmo artísticas, que não costumam estarem cotidianamente presentes em todos os espaços.

Estas intervenções não automatizadas sobre o espaço reposicionam as representações estabelecidas do espaço: ora as questionando, ora as atualizando segundo as demandas da dinâmica comunitária. Daí estas representações estarem diretamente ligadas à vivência dos sujeitos com sua espacialidade.

3 A cidade em *Os versos satânicos*

Um dos aspectos mais particulares da representação espacial em *Os versos satânicos* trata-se da opção pelo ambiente metropolitano, e principalmente pelo espaço urbano de Londres. Tal escolha espacial está fundamentalmente associada a dois caracteres particulares deste espaço geográfico: a metrópole é uma espacialidade híbrida, isto é, tem sua paisagem marcada pela mistura de diferentes usos arquitetônicos; e, principalmente pelo seu caráter cosmopolita, a cidade moderna é um modelo copiado e almejado como símbolo espacial da civilização contemporânea.

Esta condição supranacional, supracultural da metrópole acaba por ressaltar uma ambivalência que lhe é própria: a multiplicidade de horizontes referenciais e possibilidades de usos consorciados a um número de desigualdades e dilemas sociais. O caso de grandes cidades como Nova York, Londres, Rio de Janeiro, que recebem todos os anos um alto fluxo

de imigrantes em busca de melhores condições de vida são amostras visuais desta contradição. Como ressalta Gyan Pakrash (2010):

A aglomeração sem precedentes de pobreza produz o espetáculo de incessante desolação de um “planeta de favelas”. Monstruosas megacidades não prometem os prazeres da urbanidade, mas a miséria e conflito da selva hobbsiana. [...] A imagem da cidade moderna como uma identidade distinta e limitada está rompida bem como o mercado da globalização e saturação da mídia dissolve os limites entre centro e periferia. A partir das ruínas da cidade como um espaço de cidadãos urbanos aqui emerge, tal qual uma esfinge, um “Cidade Geral” de consumidores urbanos (PAKRASH, 2010, p. 1-2, tradução livre).

Neste quadro, os grandes núcleos urbanos são importantes vitrines dos dilemas e conflitos gerados pela instabilidade social da contemporaneidade. Uma vez sendo nas grandes cidades que se concentra o grosso da população mundial é onde também se localizam os grandes núcleos da cultura de massa, das mídias, das administrações político-econômicas. Acabando por ser um lugar onde se catalisam e reverberam os complexos sociais da Pós-modernidade. Conforme se visualiza numa das passagens do romance aqui em análise, se podem observar como a narrativa aplica esta visão reflexiva do espaço ao falar da cidade:

As ruas da cidade enrolavam-se em torno dele, coleantes como serpentes. Londres estava de novo instável, revelando sua verdadeira natureza, caprichosa, atormentada, a angústia de uma cidade que perdeu o sentido de si mesma, [...] Parecia não precisar mais nem de comida nem de repouso, bastava-lhe apenas deslocar-se constantemente pela tortuosa metrópole cuja tessitura estava agora profundamente transformada, as casas dos quarteirões ricos construídas de medo solidificado, os edifícios governamentais em parte de vangloria em parte de desprezo, e as residências dos pobres de confusão e sonhos materiais. (RUSHDIE, 1998, p. 265).

De modo a alcançar um entendimento sistemático da espacialidade narrativa do romance aqui em estudo, far-se-á uso da seguinte categoria analítica: a) a cidade como *figuração*, demonstrando a maneira como a espacialidade da narrativa absorve imagetivamente a urbanidade e a materializa no próprio substrato visual do texto, deixando para outro momento a análise dos complexos metafóricos que a fenômeno cidade comporta em *Os versos satânicos*, tanto como construção (*configuração*) e como reconstrução (*reconfiguração*), integrando-se os elementos daquilo que Soja (1996) denomina dialética do espaço.

3.1 A cidade como figuração

Conforme se afirmou acima, a experiência espacial comporta duas percepções distintas, mas complementares. A primeira trata-se de um discurso que tenta se aproximar da percepção sensorial dos lugares, formando um conjunto de informações descritivas e imagéticas da espacialidade, a este denominamos *figuração (figuration)*, termo cunhado por Barthes (1973) para identificar os modos como certo traço da realidade se encontra plasmado no substrato mimético do texto literário (*description*). Em contrapartida, a *representação (représentation)* trata-se de uma apresentação particular de mimese, seu objeto não é a pura descrição (decalque) do real, mas a *reconfiguração (figuration embarrassée)* interpretativa dos elementos da realidade.

Neste particular, estabeleceu-se ainda uma série de níveis de descrição do espaço citadino: espaços externos (ou comuns), espaços internos (privados), espaço natural, espaço central, espaço periférico, espaços de movência. E para não ficar preso apenas à apreensão descritiva dos cenários urbanos da narrativa, adota-se o modelo dialético da espacialidade de Soja (1996).

3.1.1 Espaços externos

Um dos dados mais imediatos na percepção da espacialidade urbana é sua arquitetônica, isto é, o conjunto das construções de uso público e privado. Neste particular, a paisagem formada pelos espaços comuns (praças, ruas, mercados) e fachadas constitui a visualidade mais particular da cidade. O panorama multifacetado, amplo e híbrido da urbanidade o opõe claramente do espaço rural.

O ambiente externo de *Os versos satânicos* reporta um amplo cenário das ações narrativas, a descrição espacial oferece ao leitor uma completa visão do lugar por onde as personagens se movimentam. Surge através das páginas do romance um panorama integral das localidades das cidades presentes na trama.

Em Londres, os espaços são minuciosamente apercebidos, um exemplar deste detalhe pode observado num jogo de palavras à joyciana: “a Própria Londres de fato, Bigben Colunadenelson Lordstavern Torredelondres Rainha. [...], na direção da cidade, Saintpaul, Puddinglane, Threadneedlestreet”¹⁰⁰ (RUSHDIE, 1998, p. 17).

¹⁰⁰ Em inglês: *Proper London itself, Bigben Nelsonscolumn Lordstavern Bloodytower Queen. [...] down towards the city, Saintpauls, Puddinglane, Threadneedlestreet.*

Neste passo, o narrador representa uma visão panorâmica da capital britânica através das imagens mais icônicas da cidade: o relógio do *Big Ben*, o obelisco em homenagem à vitória de almirante Nelson na batalha naval contra a Espanha, a torre de Londres e a própria figura da regente britânica entram no quadro. Em outro sentido da cidade emerge a centenária catedral de *Saint Paul*; a rua *Pudding Lane* onde se encontra o monumento recordando o “grande incêndio” de 1666 e a *Threadneedle Street* que aloca o antigo Banco de Londres, grande centro financeiro e mercantil da capital londrina até o final do séc. XIX.

É interessante constatar nesta descrição o seu caráter monumental, a seleção de construções imbuídas de uma aura ancestral representantes dos feitos ilustres do povo inglês, dão à cena uma grandiosidade que ultrapassa a simples narração e revela certo grau de idealização da cidade.

Pois, como afirma o historiador Jacques Le Goff (1990) é comum que as sociedades relacionem a grandeza arquitetônica de suas construções memoriais com o respectivo valor simbólico que nutrem pelo fato histórico (concreto ou forjado) que estes registram: “O monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, [...] tem como característica o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas” (LE GOFF, 1990, p. 93).

Ainda segundo este pensador francês o imaginário social que sustenta a visão monumental do espaço assume o seguinte argumento: “os monumentos antigos se devem à força e à energia de seres de estatura superior” (LE GOFF, 1990, p. 82), sendo, deste modo, um “monumento à sua glória” (LE GOFF, 1990, p. 93).

A percepção de Londres que é demonstrada neste momento da narrativa é constituída através dos olhos de um de seus personagens: Saladin Chamcha. Nascido Salahuddin Chamchawalla, Chamcha é um indiano, que desde criança nutriu o ideal de viver em Londres, e não apenas viver, mas tornar-se parte daquilo que era, para ele, “uma grande civilização” (RUSHDIE, 1998, p. 38).

Este discurso de submissão ao modo de vida e pensamento imperiais condiciona uma visão da espacialidade londrina baseada principalmente em estereótipos, daí o emprego dos monumentos como exemplares que sustentam e procuram comprovar uma imagem superior do ambiente. A substituição do conjunto concreto da cidade por seus elementos de

excelência visual causa a impressão de que toda a Londres apresenta tais traços, cristalizando uma figura utópica da cidade.

Mas a narrativa do romance apresenta um caminho alternativo a tal estética filocolonial. No enredo, podem-se distinguir dois discursos espaciais sobre Londres: um que é dimensionado por Saladin através do retrato idealizado da cidade, que se encontra alocado antes de sua chegada à capital britânica, e um segundo discurso que se inicia com a chegada de Saladin em solo inglês, marcado por um relato de natureza mais descritiva, que alcança detalhes mais particulares da paisagem de diversos pontos da cidade da rainha.

O contato imediato do imigrante Saladin com as terras inglesas inverte o tom da descrição espacial da narrativa, mais uma vez a marcação deste movimento é dada pelo foco no personagem: “Era inverno; mas quando Salahuddin Chamchawalla começou a tremer em seu quarto de hotel, foi porque estava quase inteiramente aterrorizado: seu pote de ouro se transformara, de repente, numa maldição de bruxa” (RUSHDIE, 1998, p. 38).

A capital londrina deixa de ser um nome ou um coletivo de memoriais e pontos turísticos (um discurso ideal) e passa a ser percebida como um espaço real. Para dar mais realismo (descritividade) a este relato, o foco da narrativa deixa de falar de espacialidades mais abstratas (continentes, países, regiões) para reproduzir espaços concretos (ruas, casas, edifícios). Esta mudança de elementos narrativos espaciais é crucial para reconhecer o discurso de desconstrução do idealismo encontrado no outro momento da trama, como se constata no seguinte trecho:

As torres apoiam-se sobre pilotis e no concreto armado abaixo e entre eles existe o uivo de um vento perpétuo, e um redemoinho de lixo: peças de cozinha destroçadas, pneus vazios de bicicletas, lascas de portas quebradas, pernas de bonecas, restos de legumes arrancados dos sacos de lixo por cães e gatos famintos, embalagens de *fast food*, latas rolando, esperanças de emprego abandonadas, esperanças perdidas, ilusões esquecidas, raivas gastas, amargura acumulada, medo vomitado, e uma banheira enferrujada (RUSHDIE, 1998, p. 380).

Surge na narrativa uma visão diferenciada dos espaços externos de Londres. O narrador percorre por uma via dentro da cidade e segue retratando a paisagem formada por altos edifícios, entretanto, a grandiosidade da massa de prédios contrasta com o aparecimento de um lixão. A aglomeração dos restos e sobras da ação consumista da urbanidade une-se aos restos espirituais das pessoas ignoradas, sentimentos sem dono e fragmentos da realidade são equiparados, dando ao conjunto da cena um aspecto de desolação e náusea existencial.

O uso da linguagem é também uma ferramenta de oposição destas duas realidades, atente-se que o espaço superestimado de Londres é apresentado pelo emprego de substantivos próprios (*Saint Paul, Big Ben, Threadneedle Street*) registrados com letra maiúscula (mesmo o termo rainha); ao passo que os elementos espaciais da cidade real são escritos com letra minúscula, acentuando o seu caráter anônimo. Esta ferramenta estilística chama a atenção de que, para o narrador, o real por muitas vezes trata-se daquilo que é voluntariamente ignorado, confira-se, por exemplo, um capítulo chamado “Uma cidade visível, mas não vista” (RUSHDIE, 1998, p. 200) que retrata este fato.

Saindo do espaço de Londres retratado no romance, se encontram outras paisagens citadinas, como o espaço de Bombaim:

Bombaim era uma cultura de remakes. A arquitetura imitava os arranha-céus, o cinema reinventava infindavelmente Sete homens e um destino e Lave story, obrigando seus heróis a salvar pelo menos uma aldeia dos assassinos dacoit e todas as suas heroínas a morrer de leucemia pelo menos uma vez em suas carreiras, de preferência no começo. Os milionários locais também tinham passado a importar suas vidas (RUSHDIE, 1998, p. 58).

Este retrato da paisagem urbana da Índia feito por Saladin Chamcha impressiona pelo elevado grau de desdém que impõe sobre a paisagem. Não deixa de ser um relato descritivo os elementos do espaço exterior da cidade, seus elementos constitutivos estão aí: os prédios, as ruas, as fachadas dos cinemas, as pessoas. Todavia, o discurso visual feito pelo personagem encontra-se refratado e tenta acentuar o caráter de inferioridade do panorama indiano.

Chamcha observa sua terra natal pelos olhos do colonizador, tudo é descrito negativamente, as construções não podem ser relevantes, pois são cópias imperfeitas da verdadeira realidade (a metrópole). A sociedade indiana e seus componentes humanos e culturais são duvidosos (doentes, criminosos, etc) e desprovidos de uma história gloriosa (“sem passado”); daí a obrigação de se integrar ao modo de vida ocidental (importar suas vidas).

Ao final da trajetória de vivência concreta com a cidade dos sonhos de Saladin, este relata:

Quando alguém cai do céu, é abandonado pelo amigo, sofre a violência da polícia, se metamorfoseia em bode, perde o emprego e a mulher, aprende o poder do ódio e retoma a forma humana, o que resta a fazer senão, como vocês, sem dúvida, diriam, reclamar os próprios direitos? (RUSHDIE, 1998, p. 330).

Chamcha depois passar por um sem-número de sofrimentos causados pela sua condição de não branco e não inglês (*black*), se depara com o rosto aterrorizador da Londres real:

As ruas da cidade enrolavam-se em torno dele, coleantes como serpentes. Londres estava de novo instável, revelando sua verdadeira natureza, caprichosa, atormentada, a angústia de uma cidade que perdeu o sentido de si mesma, [...] Parecia não precisar mais nem de comida nem de repouso, bastava-lhe apenas deslocar-se constantemente pela tortuosa metrópole cuja tessitura estava agora profundamente transformada, as casas dos quarteirões ricos construídas de medo solidificado, os edifícios governamentais em parte de vangloria em parte de desprezo, e as residências dos pobres de confusão e sonhos materiais. (RUSHDIE, 1998, p. 265).

No passo, o discurso de exclusão plasma-se no ambiente de Londres: os seus espaços arquitetônicos: as ruas, as casas, prédios e demais construções assumem uma face tenebrosa, que repelem a presença do imigrante (neste caso, Chamcha). O espaço deixa de ser um cenário transparente, neutro; este tem personalidade e ação, moldando-se ao discurso de dominação do qual faz parte. Londres é mais que um local feito de concreto e argamassa, o seu material forma-se “de medo solidificado, os edifícios governamentais em parte de vangloria em parte de desprezo, e as residências dos pobres de confusão e sonhos materiais”.

3.1.2 Os espaços internos

O sociólogo francês Henri Lefebvre afirma que “o conceito do espaço não está no [próprio] espaço” (LEFEBVRE, 1991, p. 299). Este princípio demonstra-se ainda mais verdadeiro quando se trata dos espaços internos: os elementos que formam o conteúdo das habitações comuns, em sendo destituídos de símbolos reconhecidos coletivamente, não encontram um sentido além da relação imediata com seus moradores e sua vivência cotidiana. Estes lugares demandam aquilo que o Tuan (1980) denominou *topofilia*:

Os quadros de família, os eletrodomésticos, os interiores, os quartos, ou seja, a visualidade própria da espacialidade privada (casa) é a tal ponto redundante, que causam a impressão de serem menores na dinâmica do espaço urbano. As casas são elementos de pouca variedade temática, e em geral, são construções com uma finalidade específica: abrigar o ser humano.

Este perfil utilitário e homogêneo da espacialidade doméstica condiciona a ideia equivocada de que este é um elemento de pouca relevância para as obras cujo cenário encontra-se focalizado no ambiente exterior. Tal percepção de banalidade do espaço interno

se origina de uma automatização condicionada para valoração preferencial dos locais de grande extensão arquitetônica e de reconhecimento coletivo. Assim os monumentos são considerados *mais importantes*, enquanto os espaços individuais são colocados em segundo plano.

Os versos satânicos apresentam um retrato particular da espacialidade interior articulada por dois polos específicos: a casa de Chamcha em Bombaim e os espaços interiores pelos quais este passou na Inglaterra. Observe-se, por exemplo, uma descrição da decoração da casa de Changez Chamchawala, onde Saladin passou a infância e parte da adolescência:

A coleção Chamchawala, abrigada ali em Scandal Point, tinha um grande conjunto das legendárias pinturas Hamza-nama [...] As imagens forneciam também provas eloquentes da tese de Zeeny Vakil sobre a natureza eclética, híbrida, da tradição artística indiana. [...] Os quadros eram mostrados como num filme: suspensos no alto por alguém que ia lendo a história do herói. [...] a identidade individual submergira para criar um Suprartista de muitas cabeças, de muitos estilos, que, literalmente, era a pintura indiana (RUSHDIE, 1998, p. 63).

Tem-se aqui uma representação de uma coleção de pinturas que adornavam um dos corredores da casa de Saladin, ainda que não haja a narração do conteúdo individual das imagens contidas nestas, salta aos olhos a tentativa do narrador de revelar o valor cultural que tais objetos têm para seus observadores. Ressaltam-se os seus traços de variedade de estilo, cores e motivos que são aproximados das ideias de ecletismo e hibridismo que a cultura indiana apresenta. Neste mesmo passo, o pai de Chamcha diz: "Gosto dessas figuras", [...], "porque o herói tem o direito de falhar. Veja quantas vezes ele tem de ser resgatado das suas aflições" (RUSHDIE, 1998, p. 63).

Este discurso de heterogeneidade e polissemia dos elementos do espaço interno é abandonado na descrição dos espaços de Londres. Quando Chamcha chega à capital inglesa, o primeiro espaço doméstico descrito é o apartamento onde este ficou até chegar o dia da sua entrada no colégio interno. Era um quarto de hotel pequeno, frio, que o fazia sentir “quase inteiramente aterrorizado” (RUSHDIE, 1998, p. 40); o ambiente era completado por uma televisão, sua única companhia por duas semanas.

Durante esta quinzena de “pesadelo” (RUSHDIE, 1998, p. 40) o personagem experimentou os choques com o ambiente de Londres, o inverno rigoroso: ele olhava para a janela e apenas via “desesperadamente as poucas e pálidas horas de luz” (RUSHDIE, 1998,

p. 40) e durante as noites tremia, mas não deixava de ansiar pelo dia em que se tornaria parte da terra britânica:

Nas noites de inverno, ele, que nunca tinha dormido com nada além de um lençol, deitava-se sob montanhas de lã e sentia-se como uma figura antiga de mito, condenado pelos deuses a ter um rochedo pesando sobre o peito; mas nunca se importou, ia ser inglês, mesmo que os colegas de sala rissem de sua voz e o deixassem de fora de seus segredos (RUSHDIE, 1998, p. 41).

A paisagem interna dos espaços da cidade da rainha é para Chamcha inóspita, solitária e incolor. O silêncio das pessoas, que fazem questão de ignorar a existência do imigrante indiano é plasmado na vacuidade de cotornos da paisagem dos interiores das construções londrinas. O colégio onde Saladin estudou manifesta esta condição: ignora-se a sua fachada, os seus corredores, mal se sabe se havia alguma decoração ou tinta em suas paredes, toda imagem interior é homogênea, amorfa. Os próprios colegas do indiano são personagens sem rosto, cujo único traço de identificação é a xenofobia de seus atos.

Esta oposição entre o colorido dos espaços internos indianos e a monotonia dos espaços ingleses ressalta o reconhecimento de uma crítica ao discurso homogeneizante imposto pelos londrinos aos imigrantes. Na cidade imperial não existe o respeito às diferenças culturais e esse preconceito se traduz pela homogeneização da visualidade.

3.1.3 Os espaços naturais

Até esta altura da discussão já deve ter ficado claro que muitos pontos da narrativa de *Os versos satânicos* se articulam através de uma estética particular: uma visão que se alinha ao discurso de dominação (colonial) e outra percepção procura questionar a validade deste discurso (anti-imperialista ou pós-colonial). A dialética entre tais formas de representações acaba por determinar os caminhos que a visualidade narrativa irá assumir durante trama.

Londres é “a cidade das histórias perdidas, das árvores derrubadas”, “sem árvores, por isso: nem um ombú, nem um álamo, nada” (RUSHDIE, 1998, p. 124). Do outro lado a Índia tem uma flora exuberante: “jaqueira, figueira, jacarandá, ixora, plátano. Pequenas chhooi-mooi não-me-toques cresciam ao pé da árvore de sua vida, a noqueira que

Changez havia plantado com suas próprias mãos no dia da chegada do filho” (RUSHDIE, 1998, p. 42).

Neste particular, o espaço indiano difere do londrino pelo fato de estabelecer laços de afetividade com seus habitantes (topofilia). Os elementos espaciais do ambiente natal têm uma história e uma tradição cultural (notada inclusive pelo emprego do léxico de origem indiana) que a espacialidade metropolitana ignora, e até inverte.

O jardim da casa de Saladin evoca um estado de serenidade e paz iniciática. É no espaço do jardim que ele começa a ter seus delírios de anglicidade e onde este recobra a sua lucidez e seu sentimento de pertencimento com sua terra natal. As árvores presentes neste ambiente são uma alegoria das raízes que o personagem está em contínua busca. Quando Chamcha esquece o valor que o jardim tinha para ele na infância, ele também perde as raízes de sua identidade consigo mesmo e com sua própria cultura.

A escassez de cobertura arbórea em Londres tem o mesmo significado simbólico, a ausência de figuras de reconhecimento identitários (“raízes culturais”) para os imigrantes. Londres é lugar de exílio, e “no exílio, todas as tentativas de deitar raízes parecem traição: são admissões de derrota” (RUSHDIE, 1998, p. 173).

3.1.4 Os espaços hierarquizados

A organização social dos espaços urbanos urbano em geral possui a tendência de concentrar seu foco em torno de um foco aglutinador, o centro da cidade. Este centro não se trata obrigatoriamente do ponto médio da extensão territorial urbana, mas, uma região que por algum motivo em especial foi determinado para convergir o poder político da urbanidade.

O fato de concentrar os pontos administrativos da cidade torna esta paisagem particular detentora de um poder simbólico superior ao de outras regiões. Surge assim o reconhecimento de existirem áreas centrais e áreas periféricas (no caso das metrópoles, estas áreas adquirem denominações diferentes: periferia, subúrbio, vila, favela, gueto etc.). As áreas ditas centrais são valorizadas e irão acumular a maior parte dos prédios e serviços públicos, em detrimento da área da periferia que é estigmatizada e posta à margem da atenção política.

Note-se que oposição entre periferia e centro não é geográfica nem natural, mas fruto de um processo de significação da espacialidade, dotado de uma história e de um

discurso de dominação. Em se tratando de um aspecto simbólico-discursivo, este extrapola facilmente a sua referência imediata (lugar) e contamina os outros elementos relacionados com este. Assim um caráter que era atribuído apenas ao espaço passa a ser reconhecido para as coisas advindas deste lugar, sejam objetos concretos, sejam seus habitantes. É por esta razão que os habitantes dos locais centrais são considerados signos de nobreza, honestidade e cultura, ao passo que os suburbanos têm socialmente, o estereótipo de indivíduos de caráter duvidoso, potencialmente perigosos, em suma *marginais*.

Há deste modo, uma divisão das hierarquias e discursos sociais sobre o espaço. No caso de Os versos satânicos, o discurso de superioridade espacial pode ser constatado mais uma vez pelo retrato de Londres por Chamcha e por outros passos da obra: “A Inglaterra é uma grande civilização” (RUSHDIE, 1998, p. 38). [...] “O Portão de Deus” Babylondon (RUSHDIE, 1998, p. 378) [...] cintilando, piscando, acenando na noite (RUSHDIE, 1998, p. 8). O mundo inglês é, nas palavras de Saladin, a maior das civilizações da história, ampla e iluminada, aparenta-se com um paraíso divino sobre a terra.

Enquanto aos habitantes desta terra imaginados pelo indiano, não são menos extraordinários, quase perfeitos; notam-se suas virtudes no discurso sobre o homem que Saladin desejava alcançar:

Sou um homem de verdade, disse ao espelho, com uma história real e um futuro planejado. Sou um homem para quem algumas coisas são importantes: rigor, autodisciplina, racionalismo, a busca do que é nobre sem recorrer àquela velha muleta, Deus. O ideal da beleza, a possibilidade de exaltação, a mente (RUSHDIE, 1998, p. 116).

Diante elemento espacial do espelho (metáfora de seu desejo de igualar-se ao tipo britânico) ele reconhece a imagem de seu ideal de humanidade: o inglês seria este homem racional, belo, autossuficiente, sábio e dominante. Chamcha identifica nos habitantes do Reino Unido um conjunto de características que fazem supor que estes poderiam ser indivíduos sem defeitos, para ele os ingleses eram habitantes perfeitos de uma terra perfeita. Como, o mesmo dizia “Eleoene deoene [...] a terra de seus sonhos” (RUSHDIE, 1998, p. 36), mas que também poderia ser chamada de “País das Maravilhas, Peristan, a Terra do Nunca, Oz” (RUSHDIE, 1998, p. 51).

Num sentido diametralmente inverso desta representação, constata-se um discurso de distorção do mundo indiano e de seus habitantes, observe-se a seguinte passagem:

Ela chamou o livro de *O único indiano bom*. “É o indiano morto, é isso”, explicou a Chamcha quando lhe deu de presente um exemplar. “Por que deveria existir uma maneira boa, correta de ser wog? Isso é o fundamentalismo hindu. Sem árvores, por isso: nem um ombú, nem um álamo, nada. E por falar nisso, você tem de tomar cuidado com as folhas de ombú. Veneno mortal. O vento não mata, mas o sumo das folhas pode matar. *Na verdade, somos todos maus indianos. Alguns piores que outros*”. (RUSHDIE, 1998, p. 48-49).

Mais uma vez Chamcha se encontra aliado ao preconceito xenófobo do colonizador, o fato da Índia não ser considerado um lugar central este retrata toda a carga de simbologias negativas descritas acima (marginalização e estigma). “Um indiano bom é um indiano morto”, como assume Saladin em suas alienadas palavras: “*Na verdade, somos todos maus indianos. Alguns piores que outros*”.

É interessante constatar o efeito de estereotipia que a hierarquia simbólica do espaço apresenta: os valores são dados aos objetos (pessoas) sem que haja necessidade de explicar as causas e justificativas destes discursos, os (pré) conceitos são apresentados sem as respectivas comprovações ou casos concretos que ilustrem tais conclusões. Trata-se de um argumento falseado que tenta naturalizar (tornar comum) algo que não é natural, mas, que oculta em seu bojo um discurso de dominação do outro.

Simplesmente o inglês é bom (e todos os demais qualificativos relacionados) por que é inglês, e o não inglês é mau (junto com os outros adjetivos depreciativos) porque não é inglês. Isso é apresentado de modo tão recorrente para o imigrante que ocasionalmente tem a impressão de que ele pode ser menos humano, e até não humano, e, portanto, sem direito à liberdade ou dignidade. Como se nota no episódio da prisão Chamcha:

Novak e o resto tinham superado o humor alegre. “*Animal*”, xingou Stein dando-lhe uma série de chutes, e Bruno juntou-se a ele: “*São todos iguais. Não se pode esperar que um animal respeite regras civilizadas, hein?*”. E Novak entrou no mesmo tom: “*Estamos falando da porra da higiene pessoal, seu merdinha*” (RUSHDIE, 1998, p. 134, com grifos nossos).

E, o momento do depoimento na agência de imigração:

“*Meu nome é Salahuddin Chamchawala, nome profissional Saladin Chamcha*”, engrolou o semibode. “Sou membro do Sindicato dos Atores, da Associação Automobilística e do Garrick Club. O número de registro do meu carro é taletal. Consulte o computador. *Por favor.*” “*Quem ele está querendo enganar?*”, perguntou um dos fãs do Liverpool, mas ele, também, soava incerto. “*Olhe só para você. Um fodido de um bode paquistanês. Sally o quê? Que diabo de nome é esse para um inglês?*” (RUSHDIE, 1998, p. 138, com grifos nossos).

Neste relato de denúncia social, o imigrante indiano vivencia uma prisão arbitrária na qual passa por horas de torturas e humilhações. A única justificativa dada para a violência é o fato de Chamcha ser um imigrante, com uma aparência e nomes diferentes do que poderia ser considerado pelos policiais como “inglês”. Não tendo cometido qualquer crime legalmente, seu crime é ser diferente; para os agentes da lei britânica, Saladin não era sequer humano, era “um animal”, “um bode paquistanês fodido”, desprovido de civilidade e de razão.

O episódio da prisão de Chamcha é emblemático para ilustrar o modo como o discurso de oposição entre centro (local dominante) e margem (local dominado) contribui para a aproximação de discursos simbólicos que originalmente não tem relação imediata uns com outros. A oposição império-centro-Bem e colônia-periferia-Mal forma imagens estereotipadas que são transportadas indiscriminadamente para os sujeitos sem um sentido auto crítico. Dentro da figuração do espaço de *Os versos satânicos* o surgimento de tais questões aponta para uma reflexão sobre a presença e validade destes discursos.

3.1.5 *Os espaços de movência*

Dentre as manifestações mais particulares da espacialidade narrativa de *Os versos satânicos* está a presença de um espaço marcado pela instabilidade das referências materiais. A estes lugares cuja principal característica é a mudança denominou-se espaços de movência (*places de passage*), entendidos por Hall (2003b) do seguinte modo:

[Este conceito] está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um "Outro" e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. [...] uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim. [...]. Sempre há o “deslize” inevitável do significado na semiose aberta de uma cultura, enquanto aquilo que parece fixo continua a ser dialogicamente reapropriado (HALL, 2003b, p. 33).

Assume-se aqui o conceito de espaços de movência em duas acepções: a) os espaços de movência física e b) os espaços de movência discursiva.

O primeiro conceito citado é relevante para apreender uma manifestação particular do espaço ficcional que o distingue do espaço concreto: é comum que a figuração

de um espaço cênico se desloque para outra sem o intermédio de uma materialidade (corredor, rua, caminho etc.), para suprir esta lacuna na narrativa serve-se de figuras que atendem esta função.

Um exemplo desta espacialidade são os sonhos do personagem Gibreel Farishta:

E Gibreel sonhou assim: No oásis de Yathrib os seguidores da nova fé da Submissão viram-se sem terra e, portanto, pobres. (RUSHDIE, 1998, p. 300).
Gibreel sonhou fogueiras de acampamento (RUSHDIE, 1998, p. 306).
Gibreel sonhou um templo (RUSHDIE, 1998, p. 307).
Gibreel sonhou uma cortina (RUSHDIE, 1998, p. 310).
Gibreel sonhou a morte de Baal (RUSHDIE, 1998, p. 322).
Gibreel sonhou a morte de Mahound (RUSHDIE, 1998, p. 325).
Foi o fim do sonho (RUSHDIE, 1998, p. 325).

No relato da segunda parte da história do profeta Mahound no sexto capítulo do romance (*Retorno à Jahilia*) constata-se como a figura de personagem Gibreel se movimenta através dos fatos narrados e, de certo modo, guiando-os; tal fluidez cênica lhe é facultada pelo espaço de movência onírica. Mediado pelo sonho, Farishta pode estar em qualquer lugar e tempo da narrativa sem que tal exija uma mudança da personagem, o seu caráter metamorfoseante rompe com a rigidez natural do espaço concreta o diluindo numa forma única de lugar não fixo.

Outro ponto em que o espaço figurativo da narrativa é desestabilizado é alguns retratos da paisagem da cidade de Londres:

E embora ele não fizesse a menor ideia da verdadeira forma daquela que é a mais polimorfa e camaleônica das cidades, convenceu-se de que estava sempre mudando de forma à medida que ele corria abaixo dela, as estações do metrô mudando de linhas e se sucedendo numa sequência aparentemente randômica. Mais de uma vez emergiu, sufocado, do mundo subterrâneo em que as leis de espaço e tempo haviam cessado de operar, e tentou parar um táxi; mas nenhum deles estava disposto a parar, portanto foi obrigado a mergulhar de novo naquele labirinto infernal, aquele labirinto sem solução, e continuar a fuga épica (RUSHDIE, 1998, p. 168).

A capital inglesa surge na visão de Saladin Chamcha como um espaço em constante mutação, tanto figurativa quanto discursiva: as casas, as paredes, ruas e estações de metrô parecem cambiar de posição. A cada passo dado pelo personagem na sua vertiginosa corrida depois da fuga do sanatório a cidade parece tornar-se outra, sempre repressiva, sempre indiferente ao sofrimento do imigrante (“nenhum deles estava disposto a parar”: nem

a cidade, nem os seus habitantes). Londres é esse “labirinto infernal sem solução” onde “as leis de espaço e tempo haviam cessado de operar”.

4 Considerações

À guisa de amostra do aspecto de espacialidade simbólica transcreve-se um passo de *Os versos satânicos* onde se constata a capacidade do estilo rushdiano retratar a crônica cotidiana da vida na cidade em delicados contornos:

O exílio é um país sem alma. No exílio, a mobília é feia, cara, toda comprada ao mesmo tempo em alguma loja e com muita pressa: sofás prateados brilhantes com barbatanas, como velhos Buicks DeSotos Oldsmobiles, estantes com portas de vidros contendo não livros, mas pastas de recortes de jornal. No exílio, a água do chuveiro sempre fica fervendo quando alguém abre uma torneira na cozinha, de forma que, quando o Imã entra no banho, todo o seu pessoal tem de se lembrar de não encher a chaleira nem lavar um prato sujo, e quando o Imã dá a descarga na privada, seus discípulos, escaldados, saltam para fora do chuveiro. No exílio nunca se cozinha; os guarda-costas de óculos escuros vão buscar comida para viagem. No exílio, todas as tentativas de deitar raízes parecem traição: são admissões de derrota (RUSHDIE, 1998, p. 173).

O exame das diferentes manifestações da espacialidade na narrativa de *Os versos satânicos* contribui para uma compreensão desta obra para além dos modelos consolidados de seu estudo, que costumam ignorar a materialidade textual e o caráter estético desta. Tal abordagem abre possíveis para unir a análise estilística da obra literária à investigação de sua tessitura discursivo-simbólica, além de propiciar um estudo interdisciplinar, que faculta uma compreensão cada vez mais ampla e integral deste fenômeno tão polissêmico que é a Literatura.

Referências

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2003a.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003 b.

LEFEBVRE, Henri. **The production of space**. Translation: Donald Nicholson-Smith. Blackwell, 1991.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

PRAKASH, Gyan. **Noir urbanisms**: dystopic images of the modern global city. Princeton University Press, 2010.

SOJA, Edward W. **Postmodern geographies**: The reassertion of space in critical social theory. London-New York: Verso, 2000.

_____. **Thirdspace**: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places. Blackwell, 1996.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RUSHDIE, Salman (Ahmed). **Os versos satânicos**. Tradução: Misael H. Dursan. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1980.

THE FIGURATION OF THE CITY IN THE SATANIC VERSES OF SALMAN RUSHDIE

Abstract

This article analyses the manifestations of the figuration of the city in the narrative of Salman Rushdie's *The Satanic Verses* (1998). To achieve this scope, the analysis appropriated the concepts of symbolic space (SAID, 2007; TUAN, 1980; LEFEBVRE, 1991), and the *non événementielle* history (LE GOFF, 1990) applied with the spatial trialetic model (SOJA, 1996). Urbanity is such an inherent feature of social organization and modern life that thinking about it beyond immediacy becomes a complex effort of abstraction. Thus, in the contemporary context, the city is seen as a privileged space in which the post-modern subject's identity crises are catalyzed, both in terms of assimilation (topophilia) and spatial repulsion. The use of this interdisciplinary methodology provided a more detailed understanding of spatial representation in the Rushdian style. The proposals of symbolic geography and *non-événementielle* history are inserted in the context of the production of analytical categories that provide a systematic apprehension of the manifestations of urban space within the fictional environment of *The Satanic Verses*.

Keywords

Space in the narrative. Spatial figuration of the city. Postcolonial narratives.

Recebido em: 17/01/2021

Aprovado em: 31/03/2021

La narración viva de ciudades

hispanoamericanas:

Página | 271

del espacio urbano visto al imaginado

Eulálio Marques Borges¹⁰¹

Centro Pedagógico da Universidade Federal de Minas Gerais (CP/UFMG)

Resumen

El presente trabajo se propone a pensar cómo el imaginario del espacio urbano hispanoamericano fue construido en la literatura de esa región, desde el Modernismo hacia la contemporaneidad. Para ello, será trabajado el concepto de crónica (RAMOS, 2008; SANCHOLUZ, 2012), bien como algunos textos pertenecientes al género, escritos por José Martí, Roberto Arlt y Carlos Monsiváis, discutiendo las formas como esos autores miraban las ciudades en las que ellos vivieron. Posteriormente, basándome en las ideas de Bellini (1997) y Aínsa (2012) sobre la nueva narrativa hispánica, serán exploradas las ciudades caóticas fantaseadas por los autores Gabriel Peveroni, Ramiro Sanchiz y Edmundo Paz Soldán en un movimiento que pretende compararlas con los espacios urbanos narrados por los cronistas de los siglos pasados. Por lo tanto, mi propuesta de lectura se basa, principalmente, en hacer comparaciones, apuntar tensiones y proponer reflexiones sobre el tema de la ciudad por medio de la literatura.

Palabras clave

Ciudades hispanoamericanas. Crónicas. Novelas.

¹⁰¹Graduado em Letras - Português/Espanhol pela Universidade Federal de Viçosa, mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor de Espanhol do Centro Pedagógico da UFMG (CP/UFMG).

1 Consideraciones iniciales: sobre la crónica del siglo pasado y la novela hispanoamericana contemporánea

“[...] se puede hablar, entonces, a lo largo de muchos decenios, de ciudades aparentes y ocultas, de ciudades museo, de ciudades industriales, de ciudades éticas, de probables ciudades tecnológicas, de ciudades como textos, de ciudades como obras de arte. El modo, inclusive, de designarlas, adquiere un carácter interpretante, los discursos convierten las ciudades en objetos, naturalmente espaciales, y ayudan a estructurar el pensamiento de un tiempo y de un lugar.”
(Noé Jitrik)

El epígrafe del presente trabajo nos lleva, casi inmediatamente, al libro *Las ciudades invisibles* (1972), de Ítalo Calvino, y a su multiplicidad de espacios urbanos narrados. Encontramos, en las páginas de dicha obra, lugares como Olinda, que crece en círculos y se renueva constantemente, manteniendo, aun así, trazos ocultos de la ciudad original, y Maurília, el pueblo que cedió lugar a su versión más tecnológica, con autobuses, viaductos y fábricas, pero que genera en su población la extrañeza del pasado. Hallamos en ese clásico, en realidad, un sinfín de ciudades transformadas en textos, en literatura, de la misma manera que lo hicieron escritores hispanoamericanos a lo largo de los últimos siglos, desde el Modernismo hacia la contemporaneidad, sea por medio de las crónicas, sea a través de las novelas contemporáneas.

La crónica puede ser vista como un producto enraizado en las ciudades latinoamericanas que se estaban modernizando entre los siglos XIX-XX, y directamente ligada a un público que, deseoso y temeroso del acercamiento de la modernidad, le daban al correspondiente el poder de la palabra que representaba la vida en una sociedad más desarrollada (RAMOS, 2008). En ese sentido, es posible pensar ese género literario no solo a partir de una estrecha relación con el espacio urbano, sino también con la realidad cotidiana, sus detalles, sus pulsaciones y sus acontecimientos inmediatos. Como lo afirma Carolina Sancholuz, las crónicas:

[...] subrayan ciertos aspectos [...]: la percepción del detalle (del fragmento), la temporalidad centrada en el presente, escritura de la “pulsación” o, como señala Susana Rotker, literatura bajo presión, caracterizada como aquella que se fragua no solo en las salas de redacción de los periódicos sino especialmente en la calle, con una definida carga referencial en el hecho efímero. (SANCHOLUZ, 2012, p.13).

Las novelas contemporáneas hispanoamericanas, a su vez, influenciadas por los importantes acontecimientos históricos que ocurrieron en todo el planeta en el último cuarto

del siglo XX, como la caída del muro de Berlín, el fracaso del régimen comunista como modelo de gobierno, las guerrillas en México, Colombia y Centroamérica y la globalización (BELLINI, 1997), se caracterizan ya no como una suerte de guía de viajes de la ciudad moderna, sino como un espacio de experimentación estética en el que los nuevos autores crean ciudades imaginarias, caóticas y con personajes desajustados. Aún de acuerdo con Bellini, los escritores que empezaron a publicar al final de los noventa o inicio de los dos mil niegan los valores afirmados en la sociedad y dejan de lado la militancia política, dando preferencia a “[...] un compromiso más matizado, que enfoca con humor e ironía lo negativo de la sociedad y adopta con frecuencia la alusión, mientras ha ido aumentando el desaliento con relación al sueño utópico del porvenir (BELLINI, 1997, p.578).

Ahora bien, con esa breve explicación sobre cómo dos distintos géneros literarios se relacionan con el espacio urbano latinoamericano, podemos considerar, inicialmente, que si la crónica, fuertemente vinculada al surgimiento de la ciudad, se escribía en el intento de entenderla y ordenarla, la novela hispanoamericana contemporánea ya no realiza el mismo movimiento. La idea de la urbe que prevalece en los textos lanzados entre el siglo pasado y el actual es la de un lugar en donde el desorden, junto a sus personajes igualmente desorientados, seguirá existiendo. De ese modo, como trataré de trabajar a lo largo de las próximas páginas, serán apuntadas las diferencias entre las ciudades vistas por los cronistas José Martí, Roberto Arlt y Carlos Monsiváis, y entre las imaginadas por los novelistas Gabriel Peveroni, Ramiro Sanchiz y Edmundo Paz Soldán.

2 Las ciudades vistas: acerca de algunas crónicas de Martí, Arlt y Monsiváis

Julio Ramos (2008) afirma que, mientras la ciudad se modernizaba, ella también se narrativizaba en las manos de diferentes cronistas, y que la necesidad de narrarla puede ser vista como el intento de ordenar y entender el nuevo espacio urbano del siglo XIX–XX, que no solo en América Latina, sino en todo el mundo, ya se presentaba desde sus inicios como un lugar problemático. En *El puente de Brooklyn* (1883), por ejemplo, el cubano José Martí, dirigiéndose directamente a los lectores de *La América*, periódico estadounidense direccionado mayoritariamente a la población hispánica residente en el país, nos presenta una crónica que mezcla la admiración por la nueva construcción con una denuncia impulsada por

las malas condiciones de trabajo a las cuales muchos obreros fueron sometidos durante la edificación del puente, considerado en aquella época un símbolo de la modernidad.

Así, la descripción minuciosa del monumento que une las ciudades de Brooklyn y Nueva York nos muestra, poco a poco, su faz dionisiaca, primero cuando nos deparamos con una muchedumbre que se aglomera diariamente en un área que, por fin, se hace apretada debido a la algazara cotidiana. Y también después, cuando Martí nos invita a mirar no solamente la superficie de la construcción, sino que nos lleva a un “descenso al infierno”, al fondo del mar donde se erige el puente y se esconden los cuerpos de los albañiles, muchos de ellos hispanoamericanos, que perdieron sus vidas durante su construcción:

Y luego, como pescantes potentes, alzaron hasta 300 pies las piedras, grandes como casas, que coronan la torre. Y los albañiles encajaron en aquella altura, como niños sus cantos de madera en torre de juguete de Crandall, piedras a cuyo choque ligerísimo, como alas de mariposa a choque humano, se despedaban los cuerpos de los trabajadores, o se destapaba su cráneo. ¡Oh, trabajadores desconocidos, oh mártires hermosos, entrañas de la grandeza, cimiento de la fábrica eterna, gusanos de la gloria! (MARTÍ, 1883, p.42).

Martí, al darnos detalles de la estructura del puente, bien como al apuntarnos los problemas existentes en su construcción, mantiene su admiración por el símbolo de la modernización y, concomitantemente, nos hace ver el lado sombrío de la ciudad que cambia de forma rápida. De ese modo, podemos considerar que el cronista cubano realiza, en su texto, el intento de comprender y organizar la nueva ciudad (RAMOS, 2008), aunque sea solamente para sí mismo. Y si visitamos las *Aguafuertes porteñas* (1933), de Roberto Arlt, podemos encontrar un parecido deseo ordenador.

Compuesto por pequeñas crónicas, algunas de ellas con nombres de calles, barrios o puntos turísticos, como *Molinos de viento en Flores*, *Amor en el parque Rivadavia*, *Los tomadores de sol en el Botánico* y *El espíritu de la calle Corrientes no cambiará con el ensanche*, hallamos en este libro un narrador que nos comenta, con nostalgia, humor y un lenguaje cargado de coloquialismos y de intención fuertemente comunicativa (JUÁREZ, 2015) acerca de una Buenos Aires que se pretende moderna. Pero si Martí parece observar el nuevo espacio urbano parado y desde los suburbios, en Arlt el sujeto funciona como una suerte de *flâneur* baudelariano, el hombre que deambula y ve metonímicamente la metrópoli en desarrollo.

En *Molinos de viento en Flores*, por ejemplo, podemos ver el extrañamiento de lo antiguo en: “¡Qué lindo, qué espacioso que era Flores antes! Por todas partes se erguían los molinos de viento. Las casas no eran casas, sino casonas. Aún quedan algunas por la calle Beltrán o por Bacacay o por Ramón Falcón.”(ARLT, 2008, p.19). Ya en *Amor en el Parque Rivadavia*, al relatar sobre las parejas que se quedan juntas bajo la lluvia, encontramos el siguiente trecho, que con ironía y sin falsos moralismos se propone a entender las nuevas formas de relacionarse en la modernidad:

¿Querrán creerme ustedes?

Desafiando las bronconeumonías, las pulmonías dobles y simples, las gripes, los resfríos, las pleuresías secas y húmedas, y cuanta peste pueda relacionarse con las vías respiratorias, innumerables parejas de niños y señoritas, jóvenes y caballeros, se arrullaban de dos en dos bajo las ramas de los árboles, que goteaban lagrimones diamantinos. (ARLT, 2008, p.45).

El humor y el observador baudelariano que encontramos en Arlt lo vemos también en *Los rituales del caos* (1995), de Carlos Monsiváis, pero esta vez somos llevados a la Ciudad de México, casi al inicio del siglo XXI. Según Sancholuz (2012), una de las principales diferencias entre la crónica modernista y la contemporánea es que el paseo ordenador de la ciudad que existe en el primer tipo se pierde en el segundo. Así, cronistas como Monsiváis registran el desorden urbano, pero se muestran incapaces o incluso escépticos de reordenarlo.

Al encuentro de esa idea está Gentic-Valencia (2007), que al comentar sobre *Los rituales del caos*, afirma que el libro nos presenta un nuevo concepto de la identidad mexicana, alejándose de la militancia y poniendo en evidencia las clases más populares, bien como sus costumbres cotidianas dentro de una idea de que el caos diario de la metrópoli se organiza en un ritual propio. Es decir, la desorganización urbana contemporánea es una realidad de la cual no conseguimos escapar, y justo a causa de dicha inevitabilidad, Monsiváis opta por adoptar una mirada más abierta, que abarque los más distintos hábitos mexicanos, juntamente a una acidez cómica que no duda en aparecer mismo a la hora de tratar de una temática importante, como la devoción a la Virgen de Guadalupe: “- Yo le prometí a la Virgen que si consigo dinero y me caso el año entrante, mi primer hijo se llamará Guadalupe, sea hembra o varón (MONSIVAIS, 2009, p.40). No obstante, es al momento de relatar la rutina diaria de los que necesitan usar el metro como medio de transporte público que la ironía del autor y la organización propia del ambiente caótico de hacen más evidentes:

Si es falso que donde comen diez comen once, es verdad que donde se hallan mil se acomodarán diez mil, el espacio es más fértil que la comida [...] El éxito no es sobrevivir, sino hallar espacio en el espacio. ¿Cómo que dos objetos no pueden ocupar el mismo lugar al mismo tiempo? En el Metro, la estructura molecular detiene su imperio universal, las anatomías se funden, como si fuesen esencias espirituales, y las transformaciones corporales se imponen. (MONSIVÁIS, 2009, p.111-112).

Es notable, a partir de lo que fue dicho en esta segunda parte, que las ciudades vistas por algunos cronistas latinoamericanos siempre se han presentado como ambientes cuestionablemente modernos. Sin embargo, las miradas individuales pasaron por cambios significativos, pues la denuncia, bien como la preocupación por la ordenación y comprensión fue, de a poco, siendo reemplazada por la fuerza de la ironía, de un humor corrosivo y crítico de esa percepción de la ciudad, resultado de la consciencia de que la ciudad moderna, tecnológica y problemática es una realidad de la cual no podemos escapar. Esa diferencia entre las formas de ver el espacio urbano se hace aún más evidente cuando nos proponemos a pensar los escritores del siglo XXI, como Peveroni, Sanchiz y Paz Soldán, que no narran las ciudades vistas, sino las imaginadas por ellos a partir de sus experiencias y visiones personales.

3 La ciudad imaginada: las novelas de Peveroni, Sanchiz y Paz Soldán

Después de la euforia generada por el *boom* de los años sesenta, mucho se ha dicho sobre el fin de las novelas en Hispanoamérica. Sin embargo, el género siguió vigoroso por toda la región, sea por medio de escritores que siguieron escribiendo y publicando en la línea consagrada por Gabriel García Márquez, sea por las nuevas generaciones que surgieron posteriormente a los autores de las décadas pasadas (BELLINI, 1997) y, viéndose influenciadas por los ya mencionados acontecimientos históricos del último cuarto del siglo XX, optaron por arriesgar en las propuestas estéticas de sus narrativas. De esa forma aparecieron los textos que tienen como fondo las desordenadas ciudades contemporáneas.

Fernando Aínsa (2012) comenta justamente sobre esa clase de escritores hispánicos y sobre como ellos se distancian de una literatura más regionalista, yendo al encuentro de una propuesta universal. Para Aínsa, la oposición entre arraigo y evasión, que durante los años sesenta caracterizó parte de la narrativa producida en Hispanoamérica, se

inscribe hoy dentro de una dialéctica mundial de extraterritorialidad e intercomunicación en la que vemos marcados dos tipos de producción: la primera de ellas camina dentro de un movimiento centrípeto, mientras la segunda se expande hacia un movimiento centrífugo, sin fronteras y de orígenes rebuscadas. Dicho eso, es posible ubicar los libros de Peveroni, Sanchiz y Paz Soldán dentro del primer grupo, ya que las tramas que aquí serán pensadas se encuentran dentro de los límites geográficos de sus respectivas naciones.

El exilio según Nicolás (2004), por ejemplo, es una obra escrita durante un período en que los efectos de la crisis financiera uruguaya del 2002, en especial a fuerte emigración de la población, aún se veían muy fuertes en toda la sociedad. De acuerdo con Montoya Juárez (2011), Uruguay fue reconocido por mucho tiempo como el país de los emigrantes, pues desde los años setenta, cuando empezó su dictadura militar, hasta los dos mil, su ola migratoria fue constante y creciente, sea por motivos políticos o económicos. A su manera, por lo tanto, la problemática situación por la cual pasaba su tierra natal influyó a Peveroni al momento de crear la historia de Nicolás, un sujeto alrededor de los treinta años que, tras perder su empleo y su novia, les dice a sus amigos que se fue a vivir a Miami con su familia mientras que, en verdad, decidió exiliarse en su departamento y crear una especie de *reality show online* llamado *Vidas Cruzadas*.

Los motivos que lo llevan a tal actitud son, en parte, personales, pero tienen relación también con la economía de Uruguay, realidad que aquí, no obstante, funciona solamente como un telón de fondo para que se desarrolle una historia que huye del realismo y va al encuentro de géneros como el suspenso, la fantasía y la ciencia ficción. Así, la Montevideo que vemos en esa narrativa es una ciudad en crisis socioeconómica, donde los ciudadanos pierden sus puestos de trabajo y, muchas veces, no encuentran otra opción que no sea la de salir del país. Además, toda la nación uruguaya se ve aislada del mundo a causa de una peste inexplicable que viene bajando desde norte hasta el sur de su territorio, afectando a gran parte de su población.

Otra trama uruguaya es *La vista desde el puente* (2011), de Ramiro Sanchiz, en la cual nos deparamos con un Uruguay reterritorializado, expandido por parte de Argentina, más precisamente por sobre la provincia de Corrientes. Su protagonista, Federico Stahl, después de recibir la noticia del suicidio de su padre en su despacho de la universidad correntina, decide salir de Montevideo, la región desarrollada del país, e ir hasta el otro lado,

donde vivía su progenitor y en donde se encuentra la población más pobre, bien como la comunidad charrúa. Su intención es conocer mejor los motivos que llevaron Rafael Stahl a matarse ahorcado, y también dar seguimiento a los estudios académicos que él venía realizando sobre José Artigas, considerado por muchos uruguayos el héroe nacional. La nación uruguaya con la cual nos deparamos en *La vista desde el puente* se encuentra dividida entre un lado tecnológico, Montevideo, mientras el otro aparece sin ninguna especie de recurso y con gran población indígena en la pobreza, Corrientes:

La única vez que había visitado Corrientes sintió al bajar del ómnibus, que funcionaba allí una suerte de vórtice espaciotemporal capaz de llevarlo ciento cincuenta años al pasado. En el liceo le habían repetido hasta el cansancio que Uruguay tenía dos polos: Montevideo, que representaba las presuntas conquistas de la modernidad y la cultura europea, y Corrientes, último bastión de aquel país de indios derrotado por el avance de la Iglesia y Occidente. (SANCHIZ, 2011, p.11).

En las páginas escritas por Sanchiz nos encontramos también con lo que podemos llamar de una ucronía distópica, pues la narrativa trata de imaginar un escenario problemático actual a partir de la recreación de determinado hecho histórico importante, en ese caso la Batalla de Tacuarembó.¹⁰² Aún más, el autor trata de desconstruir la imagen mítica artiguista al fantasear que Artigas salió victorioso de las luchas emprendidas en contra al gobierno luso-brasileño, convirtiéndose, en el pasado, en un líder déspota que mató a inúmeros charrúas, aliándose incluso a un grupo racista extremista que perdura hasta los días de hoy.¹⁰³

Edmundo Paz Soldán, a su vez, crea la ciudad de Río Fugitivo, alegoría de su tierra natal, Cochabamba, en Bolivia, para construir el escenario de *Sueños Digitales* (2000) y de *El delirio de Turing* (2003). Así como *El exilio según Nicolás* y *La vista desde el puente* se basan en la historiografía uruguaya para crear narrativas que mezclan la ciencia ficción, el suspenso y la fantasía, esas dos obras realizan el mismo movimiento, pero a partir de algunos acontecimientos bolivianos contemporáneos. El primero de ellos es la elección, por vías

¹⁰²La llamada Batalla de Tacuarembó fue un enfrentamiento armado ocurrido el 22 de enero de 1820 entre las tropas independentistas de José Gervasio Artigas, comandadas por Andrés Latorre, y las portuguesas, comandadas por José de Castelo Branco Correia, 1.er Conde de Figueira, capitán general de la Capitanía General de San Pedro del Río Grande del Sur. El resultado de la batalla fue una aplastante derrota de las fuerzas artiguistas, poniendo fin a la resistencia contra la invasión luso-brasileña de 1816. A causa de eso, Artigas fue exiliado y murió en el olvido, en Paraguay, años después, en 1850.

¹⁰³ Aunque haya fallecido en el olvido, la imagen de Artigas fue revisitada y reinventada durante la modernización del Estado uruguayo, especialmente durante el gobierno batllista, a partir de una necesidad de que se construyera una historia y un héroe nacionales que pudieran legitimar la nación (DELGADO, 2014).

democráticas y a fines de los años noventa, del ex-dictador Hugo Banzer (1926–2002) a la presidencia del país, y el segundo es la *Guerra del Agua* (2000), manifestación popular en contra del aumento de las tarifas sobre el servicio hídrico que terminó de manera violenta.

Así, en *Sueños Digitales* somos presentados a un nuevo viejo gobierno que, aunque teóricamente democrático, sigue mostrándose fraudulento y represivo. El protagonista de la trama, Sebastián, es un periodista digital en ascenso que acepta una propuesta poco ética de sus gobernantes: trabajar para Montenegro, personaje que alude a Banzer, adulterando sigilosamente algunas fotos del pasado sombrío del gobernante y de la dictadura por él instaurada en los años setenta, asumiendo el riesgo de llevar inúmeros crímenes a la obscuridad e, incluso, al olvido. Y los motivos que lo hacen dejar de lado su empleo y dar continuidad a tal proyecto son claros: dinero y poder, el sueño de cruzar el puente que divide la ciudad, dejar el lado más pobre y, junto a su esposa, mudarse a un lugar menos sombrío y violento, como vemos en el fragmento abajo:

Aceleró el paso. La luz del alumbrado público carecía de fuerza pasado el puente. El río era una frontera que separaba la ciudad luminosa de la zona de sombra. Barrios de casas decrepitas, donde vivían aquellos que habían escapado de la pobreza pero no habían terminado de dar el salto a la seguridad económica. Ventanas azuladas por la luz de los televisores, Volkswagens brasileiros estacionados en la calle, triciclos tirados en las aceras, perros insolentes y gatos advenedizos. Cuántos gritos a las tres de la mañana, cuántos esposos borrachos y esposas golpeadas y adolescentes volando en cocaína. Había que trabajar para mudarse cinco cuadras, al otro lado del río y entre los anuncios, había que sacar a Nikki de ese barrio de perdedores. (PAZ SOLDÁN, 2000, p.33).

El caos urbano, sin embargo, se hace más evidente en *El delirio de Turing*, cuando Paz Soldán alude a la ya mencionada *Guerra del Agua*.¹⁰⁴ Aquí, la ficticia empresa Globalux es la responsable por aumentar las tarifas de energía y causar, concomitantemente, constantes apagones en la ciudad. Esa situación de aumento de precios y disminución cualitativa de los servicios prestados genera el descontentamiento y las protestas de la población local, combatidos de manera violenta por ejército a mando del presidente:

Hay policías en la plaza, y las calles aledañas se hallan desiertas, con papeles, clavos, piedras, ladrillos, listones de madera y naranjas podridas diseminadas en el

¹⁰⁴De acuerdo con Michelle Bertelli (2015), el segundo gobierno de Banzer vendió las principales empresas de agua potable del país a un consorcio internacional llamado Aguas del Tunari, elevando repentinamente, y en hasta 300%, las tarifas pagas por los cochabambinos. Además, las protestas generadas por esta venta, que empezaron de forma pacífica, se transformaron en una lucha sangrenta tras el presidente decretar estado de sitio y enviar al ejército a las calles para controlar a la población.

pavimento y en las aceras. Es el viernes por la tarde [...] El portero le dice que hizo bien en quedarse en su habitación: en las calles se pueden ver los restos de enfrentamiento de ayer por la tarde y hoy por la mañana. Todo está bloqueado, un grupo de manifestantes tomó la plaza ayer y la policía la recuperó. Hoy planean llegar a los edificios de la alcaldía y la prefectura; los policías acordonaron la plaza. <<Yo que usted, me sigo quedando en la habitación. Esto se está poniendo color hormiga. Los manifestantes volverán con más fuerza, y la policía lanzará gases [...] (PAZ SOLDÁN, 2003, p. 176-177).

Las ciudades imaginadas por Peveroni, Sanchiz y Paz Soldán, basadas en hechos reales de la historia de Uruguay o de Bolivia, se muestran siempre a partir de una mirada fantasiosa, negativa y sin esperanza de cambios, encajándose dentro de las teorías de Bellini (1997) sobre el desaliento presente en las narrativas de los nuevos escritores hispanoamericanos. Ahora, nos toca compararlas a las ciudades vistas por los cronistas hispanoamericanos trabajados en el apartado anterior, apuntando principalmente las tensiones existentes entre esos espacios urbanos, haciendo provocaciones y proponiendo reflexiones que nos permitan tratar del tema de la ciudad en América Latina por medio de la literatura, pensándolo desde fines del siglo XIX hasta el inicio del XXI.

4 Tensiones entre las ciudades vistas y las ciudades imaginadas

Para Grínor Rojo (2014), el proceso modernizador de América Latina siempre ha sido un movimiento histórico problemático y, consecuentemente, cuestionable. Según el autor, desde la independencia de los países que componen la región latinoamericana, el principal objetivo del poder hegemónico ha sido el acceso a la modernidad de acuerdo con la matriz cultural de los países occidentales, entendidos aquí como los anglosajones y europeos. Así surgió, por ejemplo, la dicotomía sarmientina de civilización y barbarie, en la que Faustino Sarmiento les otorgaba a las culturas y sociedades del norte una jerarquía mayor que a las pertenecientes al sur.

Aún de acuerdo con el crítico chileno, nuestra modernización se divide en tres etapas, siendo la primera ocurrida en el siglo XIX y caracterizada por un sueldo que: “O no existe o existe de una manera mostrenca: pulperías, tiendas de raya, fichas salario, cuando no salarios de hambre pura y simplemente.” (ROJO, 2014, p.7). Es decir, lo moderno se limita tan solo a las relaciones puramente técnicas, no extendiéndose a las sociales. Por ende, muy poco ha cambiado en esa primera fase, pues el campo siguió siendo en gran medida el mismo

que existía desde los siglos de los encomenderos, con la gran mayoría de la población mexicana y chilena, por ejemplo, viviendo en la zona rural de los países. Nuestra segunda modernidad empezó, a su vez, al inicio del siglo XX, perdurando hasta el inicio de las dictaduras militares del Cono Sur. En este período, lo que nos ofrecieron fue una industrialización nacional y una sociedad que:

[...] se transforma velozmente, que pronto será la <<sociedad de masas>> latinoamericana del siglo XX, cuyos integrantes pululan como hormigas en nuestras megalópolis del subdesarrollo, aplanando sus calles o movilizándose en autobuses con gente colgando de las pisaderas y sin apagar jamás la radio (o, después, el televisor). (ROJO, 2014, p.23).

El proceso modernizador latinoamericano siguió, por lo tanto, subdesarrollado. En esa misma época industrial tampoco faltaron dictaduras más o menos abyectas, represión de los trabajadores, racismo encubierto y desconocimiento de las diferencias étnicas existentes en el continente. Además, con la tercera fase de la modernidad, iniciada con los regímenes totalitarios y extendida hasta los años noventa e inicio del siglo XXI, lo que se registró fue la privatización de los medios de producción a partir de un discurso ideológico neoliberal y globalizador (ROJO, 2014).

Pues bien, los tres cronistas que aquí propongo analizar tienen sus producciones literarias directamente relacionadas a los tres periodos de nuestro proceso modernizador. José Martí y Roberto Arlt escribieron, aunque en momentos distintos, cuando la modernización latinoamericana se encontraba aún en sus inicios, presentándose no solamente como un movimiento ya cuestionable, de desigualdad social y destrucción de lo antiguo, sino también como algo que generaba en los autores el ya comentado deseo de ordenación y comprensión del nuevo espacio. Sin embargo, en Carlos Monsiváis no hay ningún intento ordenativo. La vida urbana a la cual somos presentados en *Los rituales del caos* pertenece a la tercera modernidad de Rojo (2014), cuando los ciudadanos latinoamericanos ya se habían acostumbrado a las formas de vivir y estar en la ciudad moderna, no siendo más posible extrañar un espacio urbano que quedó en el pasado, con caserones típicos de barrios tradicionales.

Es interesante observar cómo, a partir de los escritores abordados en este trabajo, Carlos Monsiváis es una suerte de puente que une Martí y Arlt a Peveroni, Sanchiz y Paz Soldán. Al narrar la ciudad que observa en su cotidiano y caminar como una *flâneur* por las

calles de la Ciudad de México, el autor mexicano se acerca a los cronistas cubano y argentino; pero, al no mostrar el deseo de ordenar el desorden urbano, se muestra también próximo a los autores uruguayos y boliviano y a las problemáticas ciudades por ellos imaginadas, en donde la esperanza de un cambio ordenativo es inexistente.

Basta con mirar el final de cada narrativa. En la trama de Peveroni, *El exilio según Nicolás*, Nicolás sale de su exilio voluntario después de ver su *reality show* virtual convertirse en un juego peligroso, en el que un supuesto *serial killer*, Oscuro, se aprovecha del anonimato y de sus conocimientos de *hacker* para matar a los otros participantes. Además, en el telediario, la noticia de que la peste que venía del norte del país había sido controlada, y que Uruguay ya no estaba más aislado del resto del mundo, lo anima a volver al convivio social. No obstante, la imagen con la cual él se depara al salir de su casa es catastrófica, con árboles talados, supermercados abandonados y vandalismo:

Sin embargo, al mediodía noté que algunas cosas no estaban como correspondían y me invadió cierta desazón que me oprimió el pecho. Volví a sentir angustia. Una intensa angustia. Esos mismos muchachos que pedían monedas a los pocos automovilistas que se detenían con la luz roja del semáforo, habían quemado a un perro mientras se reían a carcajadas y desafiaban a los automovilistas que circulaban. (PEVERONI, 2004, p.222-223).

Por otro lado, en *La vista desde el puente*, tras descubrir que José Artigas, el héroe uruguayo, se volvió loco al ganar la Batalla de Tacuarembó y se convirtió en un asesino que perseguía a los charrúas, Federico Stahl es secuestrado por un grupo racial extremista cuya intención es mantener el lado sombrío del gobierno artiguista en el anonimato. Y al conseguir escapar de sus secuestradores, el personaje de Sanchiz decide salir de Corrientes, donde vivía su padre, y volver a Montevideo, el polo desarrollado de la nación uruguaya expandida por parte de Argentina. Es interesante observar el puente que le da nombre a la obra como una construcción que liga y, principalmente, separa el lado rico del país de su lado pobre, ya no siendo interpretado como el monumento moderno responsable por la unión de dos metrópolis, como en Martí. Y, los que por allí pasan, desean casi siempre permanecer o volver a la región más desarrollada.

Una analogía muy similar es posible a partir de *Sueños Digitales*, de Paz Soldán. La ficticia Río Fugitivo es cruzada por un puente que separa el centro de la ciudad de su periferia y que, por ende, se transformó en el lugar en donde muchas personas, desesperadas o desesperanzadas, van parar matarse, tirándose desde el alto y hacia el río. Es eso lo que le

pasa, por ejemplo, al protagonista Sebastián, que en una crisis paranoica opta por acabar con su propia vida al final de la narrativa:

Giró hacia la izquierda, dio dos pasos ágiles y, antes de que los policías pudieran reaccionar, se encaramó en el pretil. Besó la amatista. Rogando que, al menos ese instante, no hubiera una cámara fotográfica o una filmadora esperándolo agazapada en busca de su sombra ya pronto sin sustancia, se lanzó a ese vacío en forma de barranco que lo separaba del río – una garganta profunda -, los eucaliptos en los bordes como desolados alabarderos oficiando un rito funerario. (PAZ SOLDÁN, 2000, p.238).

En *El delirio de Turing*, Miguel Saenz, uno de los personajes principales, también muere al final, mientras otros de gran importancia, como su esposa Ruth o el *hacker* Kandinsky, terminan presos o enfermos. Los desenlaces trágicos de las mencionadas novelas, con ambientes y personajes destruidos, pueden ser pensados como un reflejo del desigual proceso modernizador latinoamericano apuntado por Rojo (2014). En la contemporaneidad, tras la colonización, los violentos movimientos de independencia y las dictaduras militares, ya no vale la pena mirar la ciudad en el intento de ordenarla o entenderla. Como bien apunta Sanchez: “En la etapa post-dictaduras militares latinoamericanas ya nada cabe buscar ni esperar, parecen clausuradas las posibilidades utópicas: se trata de un mundo donde los individuos son espectadores sin poder alguno [...]” (SÁNCHEZ, 2008, p.103).

Sin embargo, si tales lugares no pueden tener sus configuraciones alteradas por sus ciudadanos, ellos nos permiten a nosotros lectores que reflexionemos de manera crítica sobre las historias de sus sociedades y países a partir de ficciones que huyen de una pretensión pedagógica que moraliza. Gabriel Peveroni, por ejemplo, desconstruye la idea de Uruguay como la Suiza de América al apuntar para una nación sin oportunidad de empleos, con gran número de emigrantes y devastada por una ficticia peste. Mientras tanto, Ramiro Sanchiz, a partir de una insatisfacción con la historiografía uruguaya oficializada, reterritorializa su país a partir de una recreación de la historia y de la imagen de José Artigas en un intento de hacernos mirar hacia la población charrúa, decimada por los españoles durante la colonización y olvidada, posteriormente, por los uruguayos, pero que en su trama existen en condiciones de subdesarrollo social. Al final, durante un discurso, Federico Stahl dice:

Y ante el casi infinito de posibilidades de lo que pudo ser, quiénes somos no puede ser otra cosa que un fantasma, un caos de representaciones ordenado por alguna forma de poder. Y si ese poder atenta contra lo que creemos en cuanto seres humanos del siglo veinte o veintiuno, en cuanto ciudadanos del mundo, sólo

podemos dar la espalda a ese orden impuesto por las potencias del mal, arrasando el campo sobre el que fueron levantadas las ciudades y comenzando de nuevo. Reconstruyéndonos. Reinventándonos. Señalando a esos que nos han conducido aquí y diciendo: no somos así. Así no queremos ser. Dando la espalda a esa historia y plantándonos en el presente, en nuestro presente, libre de mentiras, con un largo camino por delante. Porque si Uruguay es lo que nos han enseñado, si Uruguay es esa mentira que encubre la infamia, si Uruguay es la monstruosa ramificación de esa infamia, entonces, renegemos de ese país erigido desde la mentira. Una vez más: no somos así, así no queremos ser. (SANCHIZ, 2011, p.109).

Y Edmundo Paz Soldán, en *Sueños Digitales* y *El delirio de Turing*, al colocar la clase media boliviana como la protagonista de sus dos obras, dejando de lado tanto los indígenas y los más pobres, como los más ricos empresarios y los gobernantes, parece querer hacernos pensar la historia y la sociedad bolivianas a partir de una perspectiva que escapa de maniqueísmos reduccionistas, de una idea pautada tan solo en opresores y oprimidos. Aunque no haya, por lo tanto, un intento de entender u ordenar las ciudades imaginadas y caóticas por parte de esos autores, como lo había en Martí y Arlt, los finales marcados por muertes, desórdenes que parecen imposibles de organizar y, principalmente, por una sensación de sin fin, por un sentimiento de que aquellas realidades presentadas seguirán existiendo, nos permiten repensar, por extensión, en toda la construcción histórica y social latinoamericana, en nuestras ciudades cuestionablemente modernas, ayudándonos a comprendernos mejor como bloque continental, como sociedad y como individuos.

5 Consideraciones finales

Ahora bien, a partir de las ideas expuestas en este trabajo, nos cabe retomar de manera breve las principales características de las obras aquí discutidas. A empezar por el cubano José Martí, quien, en *El puente de Brooklyn*, nos presentó una escrita que mezclaba la admiración por la modernización de la ciudad con una denuncia, un “descenso al infierno” que poco a poco nos enseñaba los cuerpos de los albañiles latinoamericanos muertos para la construcción del monumento. Ya Roberto Arlt, a su vez, con más humor y como una suerte de *flâneur*, caminaba por las calles de Buenos Aires no con el deseo de denunciar cualquier tipo de desigualdad, sino con el de entender y ordenar, al menos para sí mismo, la nueva ciudad moderna.

Monsiváis, por otro lado, aunque camine por toda la Ciudad de México, ya no piensa comprenderla, tampoco organizarla, presentándonos su idea de que el caos diario de

la urbe tiene una lógica propia que, al fin y al cabo, funciona. Sin embargo, los escritores contemporáneos mencionados, Peveroni, Sanchiz y Paz Soldán, crean narrativas que ya no son fieles a las ciudades vistas por ellos, pero que las toman como bases para crear espacios urbanos posibles, más desordenados que aquellos que nos fueron presentados anteriormente. No hay, en ellos, ningún intento o posibilidad de que la ciudad sea ordenada, ya que sus ciudadanos son tan solo espectadores sin poder alguno (SANCHEZ, 2008).

A pesar de las distintas miradas que los textos abordados direccionan hacia la ciudad, aun así queda una semejanza entre todos ellos: el desorden urbano. Desde Martí hacia los contemporáneos, todos los autores que hemos visto a lo largo de estas páginas interpretan la ciudad, en especial la latinoamericana, como un lugar que se caracteriza, desde sus principios, por problemas no solo estructurales, sino también y, principalmente, sociales. Nuestra modernización, como bien lo comenta Grínor Rojo (2014), siempre se ha configurado a partir de las matrices culturales europeas o anglosajonas, lo que generó, consecuentemente, desigualdad, represión y violencia. Por lo tanto, nos cabe a nosotros tomar tales textos como fuentes que nos permiten desarrollar el pensamiento crítico y mirar para las urbanizaciones de América Latina, sus historias y sus sociedades en un movimiento que nos permita conocer mejor el pasado, entender nuestro presente y planear el futuro.

Referencias

AÍNSA, Fernando. **Palabras nómadas**. Nueva cartografía de la pertenencia. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2012.

ARLT, Roberto. **Agua fuertes porteñas**. Buenos Aires: Losada Editoriales, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

BELLINI, Giuseppe. **Nueva historia de la literatura hispanoamericana**. Madrid: Editora Castalia, 1997.

BERTELLI, Michelle. La guerra interminable: 15 años de lucha por el agua en Bolivia. **El País**, Cochabamba, 30 julho 2015. Disponible en: http://elpais.com/elpais/2015/07/13/planeta_futuro/1436796771_984802.html. Acceso em 10 agosto 2016.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Trad.: Diogo Mainardi. São Paulo: F. de São Paulo, 2003.

DELGADO, Santiago. Otro Artigas Siempre. **Revista Lento**, Montevideú, n.15, p. 42-46, 2014.

GENTIC-VALENCIA, Tania. El relajo como redención social en Los rituales del caos de Carlos Monsiváis. **Revista Iberoamericana**, Madrid, v.LXXIII, n.218, enero-marzo 2007, p.111-128.

JITRIK, Noé. Voces de la ciudad. **Revista sYc**, Buenos Aires, s/v, n.5, mayo 1994, p.45-58.

JUÁREZ, Laura. Desvíos de 'la lengua de la calle'. 'Palabras lustrosas', periodismo internacional, estilización y ciudades reescritas en Roberto Arlt. In: KAILUWEIT, Rolf y JAECKEL, Volker (Orgs.). **Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino**. Frankfurt/Madrid: Editorial Vervuert/Iberoamericana, 2015, p.69-85.

MARTÍ, José. **Obras completas – Edición crítica**. La Habana: CLACSO, 2016, p.35-45.

MONSIVÁIS, Carlos. **Los rituales del caos**. Cidade do México: Ediciones Era, 2009.

MONTOYA JUÁREZ, Jesús. **Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto a lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI**. Madrid: Iberoamericana, 2011.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. **El delirio de Turing**. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.

———. **Sueños Digitales**. La Paz: Alfaguara, 2000.

PEVERONI, Gabriel. **El exilio según Nicolás**. Montevideo: Ed. Santillana, 2004.

RAMOS, Julio. **Desencontros da modernidade na América Latina**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ROJO, Grínor. **Los gajos del oficio**. Santiago: Editorial Lom, 2014.

SANCHIZ, Ramiro. **La vista desde el puente**. Montevideo: Estuario, 2011.

SÁNCHEZ, Ana María Amar. Del cine al ciberespacio. Narrativa y medios masivos en la tradición literaria latinoamericana. **Iberoamericana**. América Latina, España, Portugal, Berlín/Hamburgo, n°29, p. 91- 104, 2008.

SANCHOLUZ, Carolina. De la mesa a la página: comer y escribir en puertorriqueño. In: JITRIK, Noé (Ed.), RUIZ, Facundo y MARTÍNEZ GRAMUGLIA, Pablo (Coords.). **Figuras y figuraciones críticas en América Latina, tomo III**. Buenos Aires, N/J Editor, 2012, p.13-23.

A NARRAÇÃO VIVA DE CIDADES HISPANO-AMERICANAS: DO ESPAÇO URBANO VISTO AO IMAGINADO

Resumo

Página | 287

O presente trabalho se propõe a pensar como o imaginário do espaço urbano hispano-americano foi construído na literatura dessa região, desde o Modernismo até a contemporaneidade. Para tanto, será trabalhado o conceito de crônica (RAMOS, 2008; SANCHOLUZ, 2012), bem como alguns textos pertencentes ao gênero, escritos por José Martí, Roberto Arlt e Carlos Monsiváis, discutindo as formas como esses autores viam as cidades em que eles viveram. Posteriormente, baseando-me nas ideias de Bellini (1997) e Aínsa (2012) sobre a nova narrativa hispânica, serão exploradas as cidades caóticas fantasiadas pelos autores Gabriel Peveroni, Ramiro Sanchiz e Edmundo Paz Soldán em um movimento que pretende compará-las aos espaços urbanos narrados pelos cronistas dos séculos passados. Portanto, minha proposta de leitura se baseia, principalmente, em fazer comparações, apontar tensões y propor reflexões sobre o tema da cidade por meio da literatura.

Palavras - chave

Cidades hispano-americanas. Crônicas. Romances.

Recebido em: 02/01/2021

Aprovado em: 22/03/2021

A flânêrie noturna: de *Baudelaire e Rimbaud a* *Roberto Piva*

Rangel Gomes de Andrade¹⁰⁵

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

Resumo

Em *Paranoia*, de Roberto Piva, é apresentada ao leitor uma cidade de São Paulo noturna, observada pelos olhos de um eu lírico em estado delirante. O poeta oferece um itinerário onírico pela capital paulista, cuja ambientação mórbida transfigura os habitantes da vida noturna em imagens que transitam entre figurações do sagrado e do profano. O êxtase místico-erótico acompanha a *flânerie* do eu poético pelo ambiente urbano deformado pela noite. A partir da noção de “textos da noite”, definida por Américo (2017), do conceito benjaminiano de “iluminação profana” (1994), e de um breve preâmbulo sobre o desenvolvimento do tema urbano e noturno nas poéticas de Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, objetivamos analisar dois dos poemas que integram o volume *Paranoia*, intitulados “Praça da República dos meus Sonhos” e “Visão de São Paulo à noite (Poema Antropófago sob Narcótico)”, sob a ótica da noite e do sonho, e verificar de que modo esses elementos incidem sobre a ambientação urbana e as imagens que são produzidas pelo eu lírico a partir da visão desta São Paulo noturna.

Palavras-chave

Roberto Piva. Rimbaud. Baudelaire. Cidade. Noite.

105 Bacharel em Letras – Português/Francês pela Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, campus de Araraquara. Mestrando em Estudos Literários pelo PPG em Estudos Literários da UNESP, campus de Araraquara. Bolsista CAPES-PROEX.

“Prefiro [...] ser aquele que caminha na noite a pensar que sou aquele que caminha no dia.”
(André Breton)

Introdução: a cidade, o *flanêur* e a noite

O poeta Roberto Piva desponta no cenário da poesia brasileira da segunda metade do século XX com *Paranoia*, publicado em 1963. São Paulo, já um grande centro urbano, é o cenário principal da obra. A voz poética piviana caminha pelas ruas da capital paulista, circulando entre as mais variadas figuras que povoam o ambiente noturno das grandes cidades: prostitutas, michês, criminosos e vagabundos, elevando à condição poética esses seres marginais, com os quais o poeta se mistura e se identifica.

A poesia cidadina cantada por Piva vincula-se a uma tradição advinda do século XIX francês, com poetas como Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud. A vida urbana constitui parte fundamental da experiência poética engendrada por esses poetas. Nessa época, toda uma nova sensibilidade se constitui em razão das transformações técnicas e industriais e da ampliação demográfica das cidades no decorrer do século. É nesse contexto que surge o indivíduo urbano por excelência: o *flâneur*. Ao poeta que caminha pelas ruas será exigida uma poesia que seja capaz de ritmar a transitoriedade da vida cidadina. A partir de Baudelaire, a *flânerie* passa a constituir um elemento fundamental no processo de apreensão poética da cidade, tendo em Rimbaud um importante continuador.

Baudelaire e Rimbaud, como afirma Hugo Friedrich, mantinham uma relação ambígua com a modernidade, oscilante entre a adesão e a aversão:

aversão à modernidade, enquanto progresso material e racionalismo científico; apego à modernidade, enquanto conduz a novas experiências, cuja dureza e obscuridade exigem uma poesia dura e “negra”. (FRIEDRICH, 1978, p. 66).

Contra a ideologia do progresso, esses poetas invocaram uma poética do ilógico, das trevas e do diabólico. Tal obscuridade derivada da experiência moderna está presente também na poética de Piva, uma poesia que traz à tona a escuridão da metrópole e os seres da noite que nela se ocultam.

No artigo “A poética da noite”, Ékaterina Vólkova Américo aborda obras em que a presença de um “núcleo semântico” em torno da temática noturna permite denominá-las de

“*texto da noite*” (AMÉRICO, 2017, p. 198). Configura *texto da noite* “aqueles textos nos quais a *vigília* proporciona o ‘estado específico (noturno) de consciência’ que estimula a necessidade de autodefinição e de autoafirmação do eu.” (AMÉRICO, 2017, p. 202). Ou seja, textos em que a subjetividade do poeta aflora no interior do campo semântico particular ao ambiente noturno. Pode-se associar a isso a *revêrie* dos poetas finisseculares franceses, estado de devaneio a meio caminho entre o sono e a vigília, que possibilita que a imaginação e o sonhar assomem na vida desperta.

Segundo Américo (2017), a oposição entre noite e dia é tradicionalmente associada à oposição entre bem e mal. As trevas noturnas distanciam o homem da luz e propiciam seu contato com forças malignas. Dessa oposição, podemos depreender outras: ordem e caos, racional e irracional, belo e horrível, sagrado e profano, apolíneo e dionisíaco. O mundo banhado em trevas é um mundo caótico e ininteligível, pois a visão, nossa principal via para percepção da realidade, é suspensa ou obstruída pelas sombras, abrindo espaço a todo um imaginário macabro. Desse modo, o universo noturno pode ser entendido, na acepção de Iúri Lotman, como um *antimundo*, “[...] um espaço extraestrutural icônico, habitado por monstros, forças infernais e pessoas relacionadas a elas” (LOTMAN apud AMÉRICO, 2017, p. 202).

Ainda que a iluminação a gás tenha permitido “que a noite pudesse ser colonizada e tornada segura para os cidadãos respeitáveis” (ALVAREZ, 1996, p. 28), dissipando muito da antiga superstição que havia em torno do universo noturno, tal ambiente ainda se manteve, no imaginário social, como essa espécie de *antimundo*, a contraface do ordinário mundo diurno, um espaço mais transgressor e libertário, porém mais aterrorizante, que poucos têm o direito de desbravar.

Segundo Elisabeth Bronfen:

No decorrer do século dezenove, a crescente disseminação da luz artificial, juntamente com a sanção social do trabalho noturno, assemelhou ainda mais o tempo depois do anoitecer e a vida diurna. A despeito disso, no imaginário cultural, o tempo entre o anoitecer e o amanhecer permaneceu um estágio e estado mental que reflete e contesta o dia a dia corriqueiro. O sujeito moderno, expondo-se à paisagem urbana noturna, encontra um mundo lançado a uma luz mais difusa que a diurna e, por isso, trata-se de um mundo mais condensado em termos do potencial imaginário que talvez abrigue. (BRONFEN, 2013, p. 247).

De acordo com Lotman: “o mundo noturno urbano [...] está localizado no limite do espaço da cultura ou fora dele. Esse mundo travestido é orientado para uma anticonduta”

(LOTMAN apud AMÉRICO, 2017, p. 205). Ainda segundo o teórico: “a *anticonduta* é assinalada pela inversão: o personagem dorme quando todos os outros trabalham e age quando todos adormecem.” (AMÉRICO, 2017, p. 206, grifo no original). A noite torna-se, então, o espaço do mundo invertido, o espelho perverso do dia, no qual se rompem as correntes da razão e da moral que regem o mundo diurno, libertando a imaginação para que esta se revele em tons mais mórbidos e diabólicos, estimulando também a percepção mística e erótica do poeta.

É sob o manto noturno da cidade que vai caminhar Piva nos dois poemas aqui analisados: “Praça da República dos meus Sonhos” e “Visão de São Paulo à noite (Poema Antropófago sob Narcótico)”. Contudo, antes da São Paulo do século XX de Piva, há a Paris do século XIX de Baudelaire e as cidades espectrais de Rimbaud. Faremos um breve itinerário por essas paisagens urbano-poéticas antes de adentrarmos o universo da noite cidadina de Roberto Piva.

A caminhada noturna em Baudelaire e Rimbaud

No século XIX, com a expansão dos centros urbanos, surgem as grandes aglomerações humanas, que possibilitam ao *flâneur*, este observador ocioso que caminha pela cidade, captar uma profusa gama de detalhes na multidão de anônimos que compõe o novo ambiente social. Em Paris, particularmente, o surgimento dos bulevares, com suas ruas largas, cafés e lojas iluminados, torna possível o encontro entre diferentes tipos sociais: burgueses e desvalidos cruzam-se pelas calçadas, produzindo um espaço carregado de contrastes.

Componente fundamental dessa nova dinâmica social é a implementação, em larga escala, da iluminação a gás, no início do século. Em razão de sua popularização, toda uma nova percepção da cidade torna-se possível ao poeta. Como comenta Benjamin: “A imagem da rua como interior no qual se concentram as fantasmagorias do *flâneur* é dificilmente separável da iluminação a gás.” (BENJAMIN, 2019, p. 52). Se a luz dos candeeiros ilumina o luxo das vitrines, ela possibilita também enxergar os detritos que a urbe produz. Nesse contexto, Baudelaire irá engendrar um novo fazer poético, ao procurar apreender os contrastes parisienses em sua poesia.

O poeta, em Baudelaire, assemelha-se ao trapeiro, que, na calada da noite, recolhe os dejetos indesejados pela sociedade: “ambos exercem, solitários, a sua profissão, a horas em que os burgueses se entregam ao sono” (BENJAMIN, 2019, p. 81). Sob o manto da noite, poeta e trapeiro flanam pela cidade em busca do material para seu trabalho. Como sugere Benjamin, esta não é uma caminhada tranquila, mas uma espécie de assalto violento pelas ruas: “fala[-se] da ‘passada brusca’ de Baudelaire; é o passo do poeta saqueando a cidade nas suas deambulações em busca de rimas” (BENJAMIN, 2019, p. 82). Ao recolher os dejetos, o poeta permite-se extrair a beleza do horrível e tornar o grotesco e o disforme em motivo poético¹⁰⁶.

O poeta, caminhando em meio à multidão, apreende os instantes de decadência e de beleza fugidia que o fluxo da cidade lhe oferece, tornando-os em matéria de sua poesia. O *flâneur* se sente à vontade em meio aos passantes anônimos, a rua é seu *habitat* natural:

A multidão é seu domínio, como o ar é do pássaro, como a água, o do 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 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, grifos no original).

O gravurista Constantin Guys, de que trata Baudelaire no ensaio “O pintor da vida moderna”, é exemplar da atitude do *flanêur*. Guys, segundo Baudelaire, sustenta o tempo todo um “estado de convalescência”, algo como um “retorno à infância”, pois “a criança vê tudo como *novidade*; ela está sempre inebriada.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 25, grifo no original). Sob este “estado de embriaguez religiosa das grandes cidades” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 2019, p. 59), o artista caminha pelas ruas e capta seus sinais inusitados, suas aparições fugidias, transfigurando esse material bruto em poesia através do labor artístico.

O estado de convalescência e a embriaguez a que se refere Baudelaire podem ser vinculados ao conceito benjaminiano de “iluminação profana”. De acordo com Benjamin (1994), a percepção poética da realidade possibilitaria captar um instante de revelação mística

106 Exemplar, nesse caso, é o conhecido poema “Uma carniça” (BAUDELAIRE, 2019, p. 105).

fundado no dado prosaico do mundo material. Benjamin observa essa potência na prática da *flânerie* e no uso de entorpecentes, como formas de instaurar um novo olhar sobre o real: “O homem que [...] se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos.” (BENJAMIN, 1994, p. 33). Nas palavras de José Miguel Wisnik, a iluminação profana seria “um tipo de olhar que sonda *o impenetrável no cotidiano, e o cotidiano no impenetrável*” (WISNIK, 1988, grifos no original). Esse olhar revela um mundo de fulgores invisíveis e seres aterrorizantes. Trata-se do *inframundo* que se oculta do dia e que o olhar do *flâneur* noturno possibilita revelar.

Munido do temperamento convalescente, o poeta, sob o véu da noite, naquela “hora estranha e incerta em que as cortinas do céu se fecham, em que as cidades se iluminam” e em que “o lampião de gás mancha a púrpura do sol poente” (BAUDELAIRE, 2010, p. 32), adentra os ambientes degradados e decadentes da metrópole, como bares e prostíbulos, onde os homens se revelam “numa beleza estranha” e nos quais vêm à tona “as alegrias passageiras do *animal depravado!*” (BAUDELAIRE, 2010, p. 32, grifo no original). Revelam-se, nesta hora, os traços brutais da personalidade humana, ocultos sob a austeridade diurna. Após o anoitecer, surgem as figuras marginais da sociedade, os demônios do mundo urbano moderno, iluminados pela luz artificial dos lampiões a gás:

Substituindo os fantasmas, bruxas e demônios da cultura gótica, encontramos um conjunto de entusiastas da noite cujos movimentos *em e através* de uma paisagem urbana alterada pela escuridão nos permite reconhecer interconexões que são invisíveis durante o dia, porque são feitas visíveis apenas em iluminação artificial. (BRONFEN, 2013, p. 247, grifos no original).

No célebre conto de Edgar Allan Poe “O homem da multidão”, o avançar da noite sobre o quadro urbano observado pelo narrador – em estado convalescente, como exige Baudelaire – produz um efeito deformador que, ao mesmo tempo que perturba, fascina o observador:

Conforme a noite avançava, progredia meu interesse pela cena. Não apenas o caráter geral da multidão se alterava materialmente (seus aspectos mais gentis desapareciam com a retirada da porção mais ordeira da turba, e seus aspectos mais grosseiros emergiam com maior relevo, porquanto a hora tardia arrancava de seus antros todas as espécies de infâmias), mas a luz dos lampiões a gás, débil, de início, na luta contra o dia agonizante, tinha por fim conquistado ascendência, pondo nas coisas um lustro trêmulo e vistoso. Tudo era negro, mas esplêndido [...]. (POE, 2017, p. 385).

Semelhante fascínio pelos efeitos que o anoitecer exerce sobre a vida urbana é percebido por Baudelaire no poema “O crepúsculo da tarde”, no qual o eu poético elenca todo um cortejo de figuras crepusculares que surgem após o cair da noite, seres ocultos do mundo burguês diurno:

A encantadora noite, aliada ao criminoso,
Vem sutil, como um cúmplice silencioso;
Fecha-se, como grande alcova, lentamente,
E em fera se transforma o homem impaciente.

Ó noite, noite tão desejada por quem
Cujos braços conseguem até dizer sem
Mentir: Nós trabalhamos hoje! — E a noite afaga
Os espíritos que uma dor selvagem traga,
O sábio de cabeça pesada e obstinado,
O operário que volta à sua cama encurvado.
Pelos ares, porém, demônios repugnantes
Pesadamente acordam, como negociantes,
E ao voar vão as janelas e toldos golpeando.
Sob os clarões que o vento vai atormentando,
A Prostituição se acende pelas ruas;
Tal como um formigueiro, vai abrindo suas
Saídas; vai traçando um caminho escondido,
Assim como o inimigo dá um golpe atrevido;
Ela se move pela cidade enlameada
— Verme, cuja comida ao Homem é roubada.
Ouvem-se aqui e ali cozinhas apitando,
Teatros esganiçando, orquestras estrondeando;
Com o jogo solto, os bares ficam apinhados
De putas e embusteiros, seus associados,
E os ladrões, que não dão trégua nem têm piedade,
Recomeçam, também eles, sua atividade,
E vão portas e caixas forçar, vigilantes,
Para viver uns dias e vestir amantes.
(BAUDELAIRE, 2019, p. 301-303).

É o *flâneur* noturno que vislumbramos nesse poema, caminhando em meio a figuras diabólicas e monstruosas que assomam às ruas conforme o dia se põe. Como assinala Volkova Américo: “há uma relação clara entre a aparição dos seres do além e o tempo noturno.” (AMÉRICO, 2017, p. 209). Os monstros das velhas superstições são agora transfigurados em ladrões, prostitutas e trapaceiros. Todos a compor um grande festim diabólico no qual o poeta se deleita. Baudelaire, ao dar relevo a esses seres marginais e boêmios que habitam a noite citadina, acaba por identificar-se com eles, visto que, em relação à sociedade burguesa e utilitarista, o poeta é ele mesmo um pária e um transgressor. Um ente maldito, em suma.

Como escreve Bronfen:

Baudelaire celebra entusiasticamente a noite como o local privilegiado da transgressão e descobre no *flâneur* noturno uma específica e moderna subjetividade urbana. Desabrigado errante através das ruas iluminadas, esse *flâneur* encarna o fato de que um aspecto particular da cultura burguesa cotidiana – a noite passada com a família na proteção do lar – estava rapidamente tornando-se senão inválida, ao menos não mais a norma. (BRONFEN, 2013, p. 246).

O fascínio de Baudelaire pela noite enquanto domínio de forças malignas deve-se a sua busca por expressar uma poética do Mal, declarado em um de seus projetos de prefácio às *Flores do mal* (BAUDELAIRE, 2019, p. 553). Esse desejo leva a uma valoração positiva dos caracteres malignos da noite e de seus habitantes. Enquanto oposição ao mundo do trabalho e da razão, a noite configura-se como o espaço de afirmação do desejo e da vontade. Como escreve Américo: “o dia passa a ser visto como tedioso e sem vida e a noite como uma chance de exceder os limites da vida cotidiana e de violar a ordem.” (AMÉRICO, 2017, p. 211).

Após Baudelaire iniciar o desbravamento da noite urbana, é a vez de Arthur Rimbaud dar prosseguimento a esse processo em sua práxis poética. Rimbaud amplia as intuições baudelairianas, ao aprofundar o efeito de irrealidade causado pelos choques que o poeta das *Flores do mal* apreendia ao caminhar pelas ruas de Paris. Segundo Vasconcelos:

a deambulação amplifica-se, passando a ocorrer um ‘desdobramento de aparições’ [...], bem próximo do ‘simultaneísmo tumultuoso’ [...], característico da não-delimitação de lugares e referências diante dos choques citadinos. (VASCONCELOS, 2000, p. 108).

O estado de embriaguez com que Baudelaire caminhava pelas ruas dá lugar, em Rimbaud, a um verdadeiro projeto poético, delineado em suas “Cartas visionárias”¹⁰⁷. O poeta vidente que Rimbaud perfila nestas cartas nasce de um processo de “longo, imenso e racional *desregramento de todos os sentidos*.” (RIMBAUD, 2020, p. 10, grifos no original). A vidência, defendida por Rimbaud, deriva de uma ação refletida por parte do poeta, um ato volitivo de entorpecimento e degradação, a fim de alcançar um estado de percepção que transcenda a trivialidade do real:

Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, acaba-se em todos os venenos para guardar somente a quintessência. Inefável tortura na qual necessita de toda fé, de toda força sobre-humana, onde se torna, entre todos,

¹⁰⁷ No original, “Lettres du Voyant”.

o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito — e o supremo Sábio! — Pois ele chega ao *desconhecido*! Visto que cultivou sua alma, já rica, mais do que a de qualquer outro! Ele chega ao desconhecido e quando, enlouquecido, acabaria por perder a inteligência de suas visões, ele as vê! (RIMBAUD, 2020, p. 10, grifos no original).

Segundo Adalberto Luis Vicente, o *desconhecido*, para Rimbaud, consiste “[n]o mundo reinventado poeticamente que nasce do processo de vidência.” (VICENTE, 2010, p. 37). Ainda segundo o crítico, “o poeta lança-se à aventura do delírio imagético, cria esplendores até então invisíveis e oferece-nos, em sua alucinação poética, o não visto, o inaudito, fagulhas luminosas de instantes de iluminação.” (VICENTE, 2010, p. 68). O espaço da cidade é um dos ambientes em que ocorrem esses instantes de iluminação – profana, para dizermos com Benjamin.

Da lavra da poesia cidadina rimbaudiana, destaca-se o poema “Cidades”, no qual o caos sensorial produz uma fusão entre elementos que compõem o ambiente urbano moderno e seres mitológicos ancestrais. Signos noturnos são evocados no decorrer do poema, sendo este envolto por uma atmosfera onírica, desencadeada pelo desregramento dos sentidos:

Que cidades! É um povo para o qual foram montados Alegânias e Líbanos de sonho! Chalés de cristal e madeira deslizam sobre trilhos e polias invisíveis. Crateras ancestrais circundadas de colossos e palmeiras de cobre rugem melodiosamente dentro dos fogos. As festas do amor badalam nos canais suspensos atrás dos chalés. A caça dos carrilhões grita nas gargantas. Corporações de cantores gigantes chegam em trajes e adereços cintilantes como a luz nos cimos. Sobre as plataformas, em meio a precipícios, os Rolandos trombeteiam sua bravura. Sobre as passarelas do abismo e os tetos dos albergues, o ardor do céu hasteia os mastros. O colapso das apoteoses concentra os campos das alturas onde centaurinas seráficas evoluem entre as avalanches. Acima do nível das mais altas cristas, um mar atormentado pelo eterno nascimento de Vênus, repleto de frotas orfeônicas e do murmúrio de pérolas e conchas preciosas, – às vezes o mar se escurece com brilhos mortais. Nas encostas, safras de flores imensas bramem como nossas armas e taças. Cortejos de Mabs em robes roxos, opalinos, trepam nas ravinas. E lá em cima, cascos nas sarças e cascatas, cervos sugam os seios de Diana. Bacantes de subúrbio soluçam e a lua queima e uiva. Vênus penetra as cavernas de ferreiros e eremitas. Grupos de campanários cantam as ideias das pessoas. Música desconhecida escapa dos castelos de ossos. Todas as lendas evoluem e veados invadem os burgos. O paraíso de tempestades despedaça. Selvagens dançam sem cessar a festa da noite. E, uma hora, desci na agitação de um bulevar em Bagdá onde companhias cantavam a alegria do trabalho novo, sob uma brisa espessa, circulando sem poder iludir os fantasmas fabulosos dos montes, onde ficamos de nos reencontrar.

Que braços bons, que hora adorável vão me devolver essa região de onde vêm meus sons e meus movimentos mais sutis? (RIMBAUD, 2014, p. 57).

O eu poético entorpecido de Rimbaud vaga pelos espaços urbanos e transfigura a cidade em uma explosão sensorial na qual temporalidades e espacialidades múltiplas se interconectam em um instante perpétuo. Imagens conflitantes sucedem-se caoticamente e criaturas míticas de tempos imemoriais compartilham com o poeta o mesmo o ambiente da modernidade, em um processo de “fusão entre a metrópole moderna e a cidade sonhada.” (SCHEEL; GARCIA, 2014, p. 214).

Em Rimbaud, a cidade é desfigurada e recriada pela imaginação poética. Como afirma Antonio Candido, na poesia rimbaudiana “sentimos o real como presença poderosa, mas subvertido pelo fulgor dos elementos artificiais.” (CANDIDO, 2004, p. 134). Em meio aos fragmentos da cidade, Rimbaud promove um desfile de fantasmagorias que transitam entre o feérico, o monstruoso, o erótico e o sublime. São os seres que integram a noite e o sonho rimbaudianos.

O eu poético, mais do que caminhar pelas ruas da metrópole, dissolve-se e se funde com a realidade criada: “O ‘eu’, desregrado, funde-se aos objetos apreendidos pelos sentidos, de tal forma que o poeta não sabe mais discernir onde começa o seu *self* e onde começam as coisas.” (LOPES; MENDONÇA, 2014, p. 172). Na poesia noturna de Rimbaud, portanto, o poeta abraça a noite e amalgama-se a ela. Nas palavras de Américo: “Ao invés de combater o caos, a escolha [do poeta] é juntar-se a ele e dissolver-se nele.” (AMÉRICO, 2017, p. 206). Com o poeta francês é instaurada, então, uma poesia em que, para além da simples temática noturna, há sintonia e equivalência entre o caos da noite e o caos da linguagem poética.

A isso podemos vincular o que Vasconcelos denomina de *walk writing* (VASCONCELOS, 2000). Segundo o crítico, a poesia de Rimbaud dissolve os limites entre indivíduo e espaço, paisagem interna e externa, caminhada e escrita. O poeta, nessa perspectiva, “não comparece apenas como força motora, produtora de imagens, mas deixa-se contaminar, sendo possuído pelo movimento e pela paisagem.” (VASCONCELOS, 2000, p. 54). O desenvolvimento da *walk writing*, no decorrer do projeto poético rimbaudiano, alcança seu apogeu na poesia urbana de *Illuminuras*, como meio de concretizar o projeto da “liberdade livre”, mencionado em carta, datada de dois de novembro de 1870, endereçada a George Izambard (apud VASCONCELOS, 2000, p. 68). De acordo com Vasconcelos:

Trata-se de uma “liberdade livre” mesmo a que Rimbaud empreende, a partir de 1870 com sua *escrita de caminhada*, constituindo-se esta em uma reinvenção interminável da liberdade, do poder de deslocamento, até configurar-se pela velocidade urbana nos poemas de *Illuminations*. (VASCONCELOS, 2000, p. 68, grifos no original).

O poeta visionário de Rimbaud institui, portanto, a paisagem onírica na paisagem cidadina, fundindo de modo indissociável os dois planos, de modo a produzir um frenesi incessante de imagens em constante aceleração e de visões que se apossam do eu poético, impossibilitando, por fim, dissociar os limites entre o poeta e o mundo que o circunda.

Após definir o processo de vidência na mencionada carta a Paul Demeny, Rimbaud, ciente da loucura que pode acometer o visionário, declara profeticamente que “virão outros trabalhadores horríveis; eles começarão pelos horizontes onde o outro se abateu.” (RIMBAUD, 2020, p. 10). Quase um século depois do poeta francês, Roberto Piva surge como um desses “trabalhadores horríveis”, a continuar explorar o *desconhecido* oculto na metrópole moderna.

O *flanêur* noturno em Roberto Piva

Paranoia, de Roberto Piva, apresenta uma poesia de versos longos e ritmo vertiginoso, que pulsa no ritmo da noite de São Paulo. A voz poética piviana transita em frenesi por uma São Paulo de ambientação soturna, onde vivencia uma miríade de visões místicas, imagens mórbidas e eróticas. Em Piva, como afirma Davi Arrigucci Jr., “a poesia vira uma forma de observação, descoberta e transfiguração imaginária da cidade, ela própria moldada como imagem projetiva do desejo.” (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 14).

Tal noção, exposta pelo crítico, aproxima-se do já mencionado conceito benjaminiano de “iluminação profana”, a epifania que acomete o poeta e lhe possibilita reencantar o mundo, dotá-lo novamente do sentido do mistério e do maravilhoso que a razão e a técnica tentaram extinguir. Benjamin cunha o conceito em seu famoso ensaio sobre o Surrealismo, no qual considera a arte surrealista o meio primordial de apreensão das “iluminações profanas”. Segundo Lucas Toledo de Andrade:

Para Walter Benjamin, a arte surrealista era capaz de causar em seu receptor uma espécie de epifania, uma revelação, uma iluminação, uma sensação de transcendência fora do universo religioso e por isso tratada como profana. (ANDRADE, 2016, p. 270).

A poesia de Piva, de modo semelhante, revela o “aspecto noturno da experiência” (GATTI, 2009, p. 83) e possibilita que o mundo se revele “numa iluminação que dissolve suas contradições entre interior e exterior, entre sonho e vigília, entre individual e coletivo” (GATTI, 2009, p. 82), em um processo que remete à experiência da *walk writing* de Rimbaud.

Nos dois poemas aqui abordados, encontramos uma ambientação noturna, atravessada por uma enunciação poética delirante, em que a experiência do sonhar se desdobra em visões apocalípticas e macabras. Como assinala Adélia Bezerra de Menezes: “sonhos e visões noturnas são praticamente sinônimos em todas as línguas. Tanto na poesia como no sonho, a palavra é flagrada na sua materialidade, na sua corporeidade, soma e sema.” (MENEZES, 2000, p. 190). A profusão de imagens ganha corpo na poética onírica piviana, revelando um universo profundamente sensorial e erotizado.

A primeira “visão noturna” da metrópole nos é oferecida no poema “Visão de São Paulo à noite (Poema Antropófago sob Narcótico)”. O título do poema já sugere a condição do eu poético: ser em transe, num profundo torpor sensorial, devorando antropofagicamente as visões que a substância opiácea lhe proporciona:

Na esquina da rua São Luís uma procissão de mil pessoas
acende velas no meu crânio
há místicos falando bobagens ao coração das viúvas
e um silêncio de estrela partindo em vagão de luxo
fogo azul de gim e tapete colorindo a noite, amantes
chupando-se como raízes

Maldoror em taças de maré alta
na rua São Luís o meu coração mastiga um trecho da minha vida
a cidade com chaminés crescendo, anjos engraxates com sua gíria
feroz na plena alegria das praças, meninas esfarrapadas
definitivamente fantásticas
há uma floresta de cobras verdes nos olhos do meu amigo
a lua não se apóia em nada
eu não me apóio em nada

sou ponte de granito sobre rodas de garagens subalternas
teorias simples fervem minha mente enlouquecida
há bancos verdes aplicados no corpo das praças
há um sino que não toca
há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios
reino-vertigem glorificado
espectros vibrando espasmos

beijos ecoando numa abóbada de reflexos
torneiras tossindo, locomotivas uivando, adolescentes roucos
enlouquecidos na primeira infância

os malandros jogam ioiô na porta do Abismo
eu vejo Brama sentado em flor de lótus
Cristo roubando a caixa dos milagres
Chet Baker ganindo na vitrola

eu sinto o choque de todos os fios saindo pelas portas
partidas do meu cérebro
eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas chopes
vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-se e
abrem-se em mim como lua gás rua árvores lua medrosos repuxos
colisão na ponte cego dormindo na vitrina do horror
disparo-me como uma tómbola
a cabeça afundando-me na garganta

chove sobre mim a minha vida inteira, sufoco ardo flutuo-me
nas tripas, meu amor, eu carrego teu grito como um tesouro afundado
quisera derramar sobre ti todo meu epiciclo de centopéias libertas
ânsia fúria de janelas olhos bocas abertas, torvelins de vergonha,
correrias de maconha em piqueniques flutuantes
vespas passeando em voltas das minhas ânsias
meninos abandonados nus nas esquinas
angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos
entre a solidão e o sangue, entre as colisões, o parto
e o Estrondo
(PIVA, 2009, p. 63-72).

No primeiro verso, nos é situada a âncora espacial do poema: trata-se da rua São Luís, hoje uma conhecida avenida do centro de São Paulo. O dado referencial transfigura-se em um universo por onde transitam “putos”, “putas”, “patacos”, “pederastas”, “anjos engraxates com sua gíria feroz”, “meninas esfarrapadas definitivamente fantásticas”, “adolescentes roucos enlouquecidos na primeira infância”, todo um séquito de entes marginalizados que compõem o ecossistema urbano observado pelo eu lírico. Dentre os tipos, encontra-se “Cristo”, na forma prosaica de um trombadinha, e “Brama”, em estado de meditação, enquanto “Chet Baker”, incluído entre as deidades divinas, ecoa na vitrola. A cidade de São Paulo retratada no poema é povoada pelo contraste e semelhança entre sagrado e profano, forças que se dialetizam na mitologia poética piviana.

O eu poético vivencia, na primeira estrofe, a visão mórbida de uma procissão a acender velas em seu crânio, assinalando uma espécie de *memento mori*, a lembrança da morte. Morte esta que acometerá o próprio sujeito lírico no decorrer dos versos, dilacerado pelas imagens frenéticas da metrópole delirante, como uma espécie de Orfeu despedaçado. A própria cidade, fundida à subjetividade do eu poético, é mutilada nesse processo. Percepções subjetivas misturam-se aos dados objetivos e o corpo do poeta funde-se ao corpo da cidade e de seus habitantes, transcendendo sua individualidade. Segundo Menezes: “poeta

e sonhador, entrando em contacto com o seu próprio inconsciente (tanto o pessoal como o filogenético) descortinam uma realidade que vai além dos limites da sua própria individualidade” (MENEZES, 2000, p. 189).

Ainda na primeira estrofe, a noite citadina é colorida pelo azul etílico do gim, apontando para atmosfera mística e luxuriante (demarcado pelos signos dos “místicos” e “amantes”) que atravessará todo o poema.

As referências literárias, na segunda e terceira estrofes, tanto ao Maldoror de Lautréamont, quanto aos anjos de Rilke, indicam que a cidade percebida pelo poeta é atravessada por suas referências literárias. Cidade esta povoada por figuras infantis, alvos privilegiados da crueldade do herói perverso dos *Cantos de Maldoror*, e por anjos rilkeanos “dando o cu nos mictórios”. Como escreve Rilke em suas *Elegias de Duíno* “Todo Anjo é terrível.” (RILKE, 2012, p. 131). Piva, por sua vez, torna-os seres terrivelmente eróticos, entidades sagradas profanadas pelo ambiente marginal, homossexuais a copular com estranhos em mictórios sujos. O poema, desse modo, sacraliza a prática transgressiva e marginalizada. Toda a aura em torno do ato obsceno, observado voyeuristicamente pelo eu poético, remete a uma atmosfera grave, um instante de espasmo e vertigem, um tempo paralisado em razão do “sino que não toca” e dos “espectros” em êxtase.

Os tempos verbais no presente ou flexionados no gerúndio colaboram para produzir a sensação de simultaneidade característica do sonhar, de modo a criar um instante perpétuo, em que as ações encontram-se todas em pleno ato, dos “beijos ecoando”, “torneiras tossindo”, “locomotivas uivando”, até as “chaminés crescendo”, como se em constante expansão, sugerindo um falo que se dilata: a própria cidade em estado de excitação. Toda uma série de choques sinestésicos e sensoriais que acometem o eu lírico entorpecido pela substância narcótica.

Na última estrofe, o sujeito poético evoca o estilhaço causado pelos efeitos do narcótico sobre sua psique: “eu sinto o choque de todos os fios saindo pelas portas / partidas do meu cérebro”. O “eu” enunciado é fraturado pela expansão psíquica do opiáceo. No verso seguinte, sua visão dos seres urbanos mistura-se à percepção dos elementos citadinos: “torres”, “chumbo”, “chapas”, “chopes”, “vitrinas”, elementos que se cruzam não apenas no corpo urbano, mas no corpo do próprio poeta e nele “abrem-se”, dilacerando sua existência. A continuidade entre o corpo da cidade e o corpo do poeta é evidenciada, ainda, pelos versos

“sou ponte de granito sobre rodas de garagens subalternas”, em que o próprio eu poético transforma-se em componente da metrópole, enquanto no verso “há bancos verdes aplicados no corpo das praças”, a praça corporificada é mutilada pelos bancos nela aplicados.

A última estrofe termina com a definitiva aniquilação, sugerida pela associação entre vida (“o parto”) e morte (“o Estrondo”). Este “Estrondo” – grafado em maiúscula –, com que se encerra o poema, ressona como o ecoar do som ruidoso e agonizante de uma vida que se esvai, para, talvez, nascer novamente, como o próprio poema a cada nova leitura. O que morre, afinal, é o próprio universo delirante criado pelo sujeito lírico alucinado, que percebe uma São Paulo já desrealizada pelo impacto anestésico da droga e pelo caos sensorial que a acompanha. A capital paulista que se revela ao poeta, por fim, é um espaço pulsante e apocalíptico, em que o mundo e a própria consciência poética estão constantemente à beira do colapso.

O próximo poema intitula-se “Praça da República dos meus Sonhos”. Mais uma vez, o dado geográfico, dessa vez da Praça da República, importante ponto do centro de São Paulo por onde cruzam vagabundos, bandidos e boêmios, mistura-se à percepção onírica do eu poético, que transfigura o ambiente e seus habitantes:

A estátua de Alvares de Azevedo é devorada com paciência pela paisagem
de morfina
a praça leva pontes aplicadas no centro de seu corpo e crianças brincando
na tarde de esterco
Praça da República dos meus sonhos
onde tudo se fez febre e pombas crucificadas
onde beatificados vêm agitar as massas
onde García Lorca espera seu dentista
onde conquistamos a imensa desolação dos dias mais doces
os meninos tiveram seus testículos espetados pela multidão
lábios coagulam sem estardalhaço
os mictórios tomam um lugar na luz
e os coqueiros se fixam onde o vento desarruma os cabelos

Delirium Tremens diante do Paraíso bundas glabras sexos de papel
anjos deitados nos canteiros cobertos de cal água fumegante nas
privadas cérebros sulcados de acenos
os veterinários passam lentos lendo *Dom Casmurro*
há jovens pederastas embebidos em lilás
e putas com a noite passeando em torno de suas unhas
há uma gota de chuva na cabeleira abandonada
enquanto o sangue faz naufragar as corolas
Oh minhas visões lembranças de Rimbaud praça da República dos meus
Sonhos última sabedoria debruçada numa porta santa
(PIVA, 2000, p. 87-89).

Como em “O crepúsculo da tarde”, de Baudelaire, e “O homem da multidão”, de Poe, nesse poema o decurso do tempo perpassa do fim da tarde até a noite. O eu poético acompanha o anoitecer na praça e o gradativo surgimento dos entes noturnos que habitam o local. A praça constitui um espaço bucólico em meio à urbe, um raro local no coração da cidade em que a natureza é preponderante. Contudo, a natureza do poema não conforma o tradicional *locus amoenus* romântico, pendendo mais para o *locus horrendus* da estética gótica, uma espacialidade aterrorizante e macabra, principalmente ao levarmos em consideração que praças tendem a ser consideradas locais perigosos, por onde vagam apenas figuras ameaçadoras, especialmente durante a noite.

A referência à estátua de Alvares de Azevedo demarca a posição irônica que o poeta adota quanto à poesia romântica: evade-se para junto da natureza (natureza esta artificialmente incrustada em meio a cidade), não para uma contemplação tranquila, mas para se misturar ao frenesi diabólico das putas e pederastas. A poesia de Azevedo, como se sabe, é muito afim aos ambientes noturnos e infernais. O intertexto aí se estabelece, então, sob uma ótica antropofágica: a paisagem (que, em Piva, nada mais é que um prolongamento do eu lírico) “devora” a estátua do poeta, absorvendo-o e integrando-o à praça onírica, que, ao incorporar a poesia satânica do poeta romântico, transforma-se pouco a pouco em um universo infernal.

Se, em “Visão de São Paulo a Noite”, o tempo parecia estar em suspenso e as imagens ocorriam em simultâneo, em “Praça da República dos meus Sonhos”, por outro lado, o uso dos gerúndios, das imagens estáticas e do campo lexical associado à lentidão e passividade criam uma atmosfera modorrenta, de languidez e imobilidade, a exemplo da mencionada estátua pacientemente devorada, do incauto García Lorca que “espera seu dentista”, da praça, mais uma vez corporificada, que “leva pontes aplicadas no centro de seu corpo”, dos veterinários que “passam lentos lendo Dom Casmurro” ou dos meninos que “tiveram seus testículos espetados pela multidão”. Esta última imagem coaduna-se com a conotação negativa que o espaço diurno assume no poema. Os testículos mutilados dos jovens implicam na castração de seu sexo, de modo a sugerir que o mundo diurno impede a livre fruição do desejo. O avançar da noite no decorrer do poema, entretanto, transforma gradativamente esse estado de coisas.

Assim, conforme avança o poema, a ambientação febril e bizarra se amplifica: a matéria se distorce (lábios “coagulam”), mictórios “tomam um lugar na luz”, imagem que sugere o insurgir dos corpos marginais. Se nos utilizarmos da relação entre os mictórios e o sexo proposta no poema anterior, podemos compreender que a imagem serve como metonímia dos corpos que ocupam estes espaços ocultos (rapazes homossexuais) que, ao cair da noite, podem finalmente vir à tona.

Na estrofe seguinte, o eu poético sofre de um “*Delirium Tremens*”, psicose delirante que acomete pessoas em abstinência de álcool ou drogas. A grafia em maiúscula indica que esse efeito consiste menos em uma perturbação patológica e mais em uma experiência de convulsão mística ocasionada por uma espécie de ascetismo que permite ao poeta a percepção de uma realidade transcendente: o “Paraíso”, diante do qual se prostra o sujeito poético. Um Paraíso povoado por corpos púberes: “bundas”, “glabras”, “sexos de papel”, “anjos deitados nos canteiros”. Todo um universo angélico eroto-pederástico.

Nesses versos há também a forte presença da sinestesia: os jovens pederastas “embebedos em lilás”, que pode remeter tanto à cor rosa arroxeadada, de tom infantil, quanto à flor de mesmo nome, de modo a sugerir a prática pederasta com a flor inocente que “embebeda” os jovens. O léxico floral e vegetal do poema, tal como o mencionado “lilás”, a “glabra” (que pode significar tanto uma planta como uma pessoa imberbe), a “corola” (região central da flor, responsável por atrair polinizadores), produzem o efeito de uma vegetação erótica, sexualizada e sedutora. A praça é transformada em um órgão vivo, pulsante de desejo. Ainda em relação à sinestesia, no verso seguinte o escuro da noite ganha vida e mistura-se à cor preta das unhas das prostitutas, instaurando uma correlação entre o horror sedutor da noite e a atração perigosa destas *femme fatales* da noite citadina.

Por fim, o eu poético evoca nominalmente a figura de Rimbaud, sugerindo que as visões experienciadas foram proporcionadas por meio das lembranças do poeta maldito francês, como um único sonho sonhado pelos dois poetas. As imagens caóticas das visões rimbaudianas envolvem, portanto, as visões febris e neuróticas de Piva. Como em Rimbaud, a oposição entre dentro e fora desaparece, realidade e subjetividade se misturam, o sonho decompõe a realidade e a transforma em sombra mórbida do real.

Considerações finais

Na poesia de Roberto Piva, as visões de entidades e seres abissais e angelicais que se materializam no anoitecer colaboram para compor o *inframundo* da noite piviana, constituindo uma grande parada infernal composta por entes marginais e subversivos, de terríveis demônios a sedutores anjos cruéis (tais como os de Rilke). Entre animado e inanimado, abstrato e concreto, todas as forças que compõem este universo alçam ao mesmo patamar, adquirindo vida aos olhos do poeta, em um cortejo lúdico no qual se evadem os limites entre o percebido e o imaginado, a realidade e o delírio.

A noite de São Paulo transforma-se no espaço em que o movimento de ver e sonhar se coadunam e o poeta, movimentando-se pela urbe através do impulso do desejo, recria uma metrópole particular e singular, fruto de suas visões que coadunam o contrastante e o contraditório, o choque e o fascínio. Como afirma Wisnik: “A pessoa que sonha é literalmente um visionário.” (WISNIK, 1988). Ainda segundo o crítico:

Além de ver o indizível, ou de cifrar o invisível, o visionário se depara com um indivisível: a visão excede o foco e os limites do ego (se se pode dizer assim), e o sujeito se vê tomado, possuído e intensivamente superado pela própria força da visão. (WISNIK, 1988).

A poesia moderna, desde o Romantismo, aprofundou cada vez mais os aspectos noturnos da existência, integrando a noite como tema do fazer poético. De Baudelaire e Rimbaud a Piva, o que notamos, portanto, é esta valoração gradual, não apenas dos entes demoníacos e mágicos que se materializam na noite, transpostos para o espaço moderno da cidade na forma de figuras marginalizadas, como também de uma subjetividade noturna específica, marcada pela percepção mística e erótica da metrópole. Esta, enquanto espaço de contrastes sociais e de efusão sensorial, torna-se o ambiente inebriante por excelência, que permite ao poeta perceber o mundo invertido que se oculta por detrás do concreto e do metal fundido, possibilitando insurgir a “iluminação profana” de que fala Benjamin. Em outras palavras, Piva, na esteira de Baudelaire e Rimbaud, busca, pela experiência poética, reencantar o mundo urbano e, com isso, transformar e transcender o real.

Referências

ALVAREZ, A. **Noite**: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos. Trad. Luiz Bernardo Pericás e Bernardo Pericás Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

AMÉRICO, E. V. A poética da noite: Púchkin, Blok, Tsvetáieva. **Fronteiraz**, São Paulo, n. 19, p. 197-202, 2017. Disponível em: <https://ken.pucsp.br/fronteiraz/article/view/28895/0>. Acesso em: 8 mai. 2020.

ANDRADE, L. T. de. Mitologia moderna e iluminação profana: um breve passeio pelos caminhos do Surrealismo. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p. 266-281, 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/10928>. Acesso em: 9 dez. 2020.

ARRIGUCCI JR., D. O cavaleiro do mundo delirante. *In*: PIVA, R. **Paranoia**. 2. ed. Fotografias e ilustrações de Wesley Duke Lee. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Jacarandá, 2000. p. 9-29.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Trad. e notas Tomaz Tadeu. Org. Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Coleção Mimo, 7).

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Trad. e org. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

BENJAMIN, W. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. *In*: BENJAMIN, W. **Magia, técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1). p. 21-35.

BENJAMIN, W. **Baudelaire e a modernidade**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. (Filó/Benjamin).

BRONFEN, E. The nocturnal flaneur. *In*: BRONFEN, E. **Night passages**: philosophy, literature, and film. Translated by the author with David Brenner. New York; Chichester; West Sussex: Columbia University Press, 2013. p. 245-274.

CANDIDO, A. As transfusões de Rimbaud. *In*: CANDIDO, A. **Recortes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004. p. 130-135.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Problemas atuais e suas fontes, 3).

GATTI, L. Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 6, p. 79-94, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/697>. Acesso em: 9 dez. 2020.

LOPES, R. G.; MENDONÇA, M. A. *Illuminations*: poesia em transe. *In*: RIMBAUD, A. **Illuminuras**: gravuras coloridas. 3. ed. Trad., notas e ensaio Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Illuminuras, 2014. p. 143-183.

MENEZES, A. B. O sonho e a literatura: mundo grego. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 187-209, 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010365642000000200012&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 dez. 2020.

PIVA, R. **Paranoia**. 2. ed. Fotografias e ilustrações de Wesley Duke Lee. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Jacarandá, 2000.

POE, E. A. O homem da multidão. In: POE, E. A. **Histórias extraordinárias**. Seleção, apresentação e trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 377-392.

RILKE, R. M. **Poemas**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RIMBAUD, A. **Illuminuras**: gravuras coloridas. 3. ed. Trad., notas e ensaio Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 2014.

RIMBAUD, A. Cartas visionárias. Trad. João Rocha. **Cadernos de Leituras**, Belo Horizonte, n. 108, p. 1-17, 2020. (Série Rama). Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno108/>. Acesso em: 06 ago. 2020.

SCHEEL, M.; GARCIA, A. P. As Iluminações de Rimbaud: da renúncia do sentido ao silêncio da obra. **Lettres Françaises**, Araraquara, n. 15 (2), p. 195-231, 2014. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/7961>. Acesso em: 06 out. 2020.

VASCONCELOS, M. S. **Rimbaud na América e outras iluminações**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

VICENTE, A. L. **Uma parada selvagem**: para ler as *Iluminações* de Rimbaud. São Paulo: Unesp, 2010.

WISNIK, J. M. Iluminações profanas (poetas, profetas e drogados). **Artepensamento IMS**, 1988. Disponível em: https://artepensamento.com.br/item/iluminacoes-profanaspoetas-profetas-e-drogados/#_ednref47. Acesso em: 31 out. 2020.

THE NOCTURNAL *FLÂNERIE*: FROM BAUDELAIDE AND RIMBAUD TO ROBERTO PIVA

Abstract

Página | 308

In *Paranoia*, by Roberto Piva, it is presented to the reader the nocturnal city of São Paulo, observed through the eyes of a lyrical self in a delusional state. The poet offers an oniric itinerary through the capital, in which the morbid ambientation transfigures the inhabitants of the nightlife in images which transite between sacred and profane figurations. The mystic-erotic ecstasy follows the *flânerie* of the poetical self through the urban space deformed by the night. Departing from the notions of "night texts" defined by Américo (2017), the Benjaminian concept of "profane illumination" (1994), and a brief prelude about the urban and nocturnal theme development in Charles Baudelaire and Arthur Rimbaud's poetry, we intend to analyze two of the poems in *Paranoia*'s volume, entitled "Praça da República dos meus Sonhos" e "Visão de São Paulo à noite (Poema Antropófago sob Narcótico)", through the optics of the night and the dream, in order to verify how those element enter the urban ambientation and what are the images produced by the lyrical self through the mentioned nocturnal vision of São Paulo.

Keywords

Roberto Piva. Rimbaud. Baudelaire. City. Night.

Recebido em: 30/12/2020

Aprovado em: 25/03/2021

A representação da cidade de
Camapuã-MS no poema
“Torrão amado”, de Aparecido
Alves Machado

Erick Leite¹⁰⁸

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)

Altamir Botoso¹⁰⁹

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

Resumo

Este artigo visa identificar e analisar elementos que evidenciam a representação do espaço referente à cidade de Camapuã (Mato Grosso do Sul) no poema “Torrão amado”, da obra poética *Cinderelas do Campo* (1992), de Aparecido Alves Machado. O autor integra um grupo de escritores camapuenses que, ao longo da década de 1990, produziu poemas e narrativas, sobretudo, a respeito da cidade de Camapuã-MS. A estética romântica e a relação com o espaço são aspectos patentes desse grupo. Portanto, a fim de compreender a elaboração do espaço na poética de Alves Machado, tomamos um percurso analítico dividido em três linhas principais: a literatura sul-mato-grossense, o romantismo e a configuração do espaço. Como suporte teórico, no que diz respeito à literatura sul-mato-grossense, elegemos Pontes (1981), Rosa e Nogueira (2011). Cademartori (1993) e Moisés (2012) compõem a fundamentação a respeito do Romantismo, tendo em vista o viés estético do poeta. Por fim, consideramos os estudos sobre a configuração do espaço, pautados principalmente pelas contribuições de Gaston Bachelard (2005) e Eric Dardel (2011).

Palavras-chave

Literatura Sul-mato-grossense. Representação. Camapuã. *Cinderelas do Campo*. Aparecido Alves Machado.

108 Mestrando do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL) da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS).

109 Possui doutorado em Letras [Assis] pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2004), com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas.

Introdução

O presente artigo visa identificar e analisar a representação da cidade em um poema de Aparecido Alves Machado, bem como salientar a relação do poeta com a urbe cantada em seus versos, Camapuã (Mato Grosso do Sul). Para tanto, selecionamos o poema “Torrão Amado”, presente na única obra publicada do autor em questão, *Cinderelas do Campo* (1992), na premissa de que esse reúne as principais imagens poéticas que o autor se vale ao tecer sua poesia ao longo de toda antologia e que desnudaremos em nossas ponderações, outrossim, este poema nos servirá como *corpus* de análise.

Aparecido Alves Machado integra um grupo de escritores camapuenses que, ao longo da década de 1990, produziu poemas e narrativas, sobretudo, a respeito da cidade de Camapuã-MS. A estética romântica e a relação com o espaço são aspectos patentes desse grupo. Portanto, a fim de compreender a elaboração do espaço na poética de Alves Machado, tomamos um percurso analítico dividido em três linhas principais: a literatura sul-mato-grossense, o romantismo e a configuração do espaço.

Apesar de se situar na contemporaneidade, Alves Machado vale-se de propensões românticas para tecer seus versos. Maria da Glória Sá Rosa e Albana Xavier Nogueira reiteram, quanto à permanência dessa estética nas produções sul-mato-grossenses contemporâneas, que “são abundantes as criações em verso e prosa que trazem expressivos traços do Romantismo” (ROSA; NOGUEIRA, 2011, p. 337). O remotismo espacial e temporal, a melancolia, o culto à natureza, a valorização das emoções, o nacionalismo, características românticas, conforme aponta Cademartori (1993), que se manifestam na produção de Alves Machado, e que discutiremos em nossa análise mais adiante.

A cidade é a amada do poeta, a forte carga de idealização, proveniente de sua inclinação estética, e os aspectos regionalistas, característicos de autores sul-mato-grossenses, plasmam imagens únicas a respeito de Camapuã. Assim sendo, analisamos um poema de Alves Machado que traz essa elaboração do espaço, a fim de compreender sua configuração. Tendo como fio condutor a produção de Alves Machado, esperamos com esse estudo impulsionar outras pesquisas sobre a arte literária camapuense, e contribuir com outros trabalhos a respeito da representação de Camapuã na literatura.

1 O poeta sul-mato-grossense e a estética romântica

Aparecido Alves Machado nasceu em Ribas do Rio Pardo (Mato Grosso do Sul), em 1940, mas passou grande parte de sua vida em Camapuã. Simultaneamente ao cargo de escrivão da polícia civil, dedicava-se ao cultivo da arte literária e de seus poemas, que, com frequência, eram publicados nos jornais locais. Em 1990, recebe a Medalha E. D’Almeida Vitor, outorgada pela *Revista Brasília*, bem como o diploma de Cidadão Camapuense (ARAÚJO, 1992), ambos em razão de sua contribuição à cultura letrada.

Em 1992, impulsionado pela série de publicações dos autores locais, e pela Associação dos Novos Escritores de Mato Grosso do Sul, Alves Machado lança a obra *Cinderelas do Campo*, antologia que reúne poemas anteriormente publicados nos jornais da cidade, bem como outros novos, além de dois contos e uma crônica. A idealização da mulher amada, a versificação, a relação entre Deus, homem e natureza são os elementos mais ostensivos na obra, e que se filiam à estética romântica.

José Couto Vieira Pontes (1981) afirma, em relação à permanência de convenções românticas na lírica sul-mato-grossense, que ela foi essencial para a consolidação da arte literária no estado. O referido estudioso declara que “o romantismo não perece, mas sim as formas e os revestimentos da expressão literária, que se renovam consoante o tempo” (PONTES, 1981, p. 30).

Rosa e Nogueira (2011), em seu levantamento acerca das tendências e vertentes mais expressivas na arte literária produzida em Mato Grosso do Sul, destacam a presença de traços do Romantismo e a exploração de temáticas regionais e locais da cultura, em uma dinâmica de redescobrimto da história local, a fim de consolidar uma identidade. As autoras ainda tecem as seguintes observações:

Dentro dessa temática de raízes pantaneiras, emerge, com grande força, a recriação da ambiência local, em reciprocidade com o universal. São criações em verso ou em prosa poética, que revalidam valores imprescindíveis para o redimensionamento do capital cultural da região, dentro de uma dimensão plural. É no centro dessa vertente literária que se encontram as produções poéticas que se ocupam de lendas, mitos, variedades linguísticas locais, memórias da infância, cenários naturais, e outros temas afins, que extrapolam as fronteiras da região e do país, dando visibilidade e fortalecimento às expressões culturais regionais. (ROSA; NOGUEIRA, 2011, p. 337).

Verificamos o mesmo movimento apontado pelas autoras na obra poética de Alves Machado, em uma escala local. Camapuã é o núcleo de inspiração do poeta; a cidade,

a natureza, a história e as peculiaridades culturais são o combustível de sua matéria lírica, que expressa o sentimento genuíno de ser camapuense.

Tomando por base essa relação do poeta com o meio, elegemos a natureza como espaço para análise, a fim de perscrutar os elementos que estruturam o poema “Torrão amado”, destacando como se dá a recriação da cidade de Camapuã no universo poético de Alves Machado. Para atingir esse propósito, trataremos das categorias representação e espaço no tópico a seguir.

1 Representação e espaço

Genette (2015, p. 44) afirma que “a linguagem [verbal] parece naturalmente mais apta a exprimir as relações espaciais do que qualquer outra espécie de relação (e, portanto, de realidade)”. Sabendo que a linguagem é um sistema de natureza simbólica, mesmo que os poemas de Alves Machado acerca de Camapuã apresentem um referencial real, sua representação pode perfazer não apenas o verossímil, mas também se conecta a uma articulação da realidade.

É válido ressaltar que uma representação, embora seja crível ao ponto de se tornar reconhecível para o leitor, é um fenômeno concebido pela memória, que se opera plenamente pela linguagem e, como afirma Chauí (2000, p. 173), “a linguagem pode ser cosmético, maquiagem ou máscara para dissimular ou ocultar a verdade sob as palavras”. Sendo assim, o espaço evocado pela memória matiza-se por inferências do autor: sensações, desejos, percepções etc.

Mais que representar Camapuã, o autor de *Cinderelas do Campo* (1992) perfaz um movimento de reinvenção da cidade a partir da memória; ainda que mantenha referências reconhecíveis, infere-se esse espaço como um lugar simbólico, carregado de significados. Sendo assim, constatamos que a representação de Alves Machado aponta para uma (re)criação do espaço, reconfigurado pela escrita.

Tendo em vista essa construção singular dos espaços literários na produção do poeta camapuense, podemos analisar seus poemas a partir da fenomenologia espacial de Gaston Bachelard (2005), no intuito de questionar os valores cristalizados que se estabelecem

em alguns espaços, levando em conta que “a imaginação aumenta os valores da realidade” (BACHELARD, 2005, p. 23).

Bachelard assevera que a reprodução de uma imagem poética oriunda da lembrança é a combinação da imaginação e da memória, estas, por sua vez, alteram a percepção do real. O filósofo ainda declara que “imaginação e memória não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem na ordem dos valores uma união da lembrança com a imagem” (BACHELARD, 2005, p. 25). Portanto, compreendemos que a representação do espaço, na poética de Alves Machado, é uma mescla de memória e imaginação traduzidas pelo signo linguístico.

Levando em consideração este percurso que tomamos, com o intuito de investigar os elementos convencionalmente associados ao espaço citadino na poética de Alves Machado, valer-nos-emos também dos estudos de Eric Dardel (2011). Partindo de seus postulados teóricos, é possível interpelar que significados trazem as matérias apontadas pelo poeta camapuense, pois a fenomenologia geográfica de Dardel não pressupõe apenas a realidade material, mas uma realidade particular, própria do ser. Conforme o estudioso:

Na fronteira onde se insere o mundo material, onde se insere a atividade humana, e o mundo imaginário, abrindo seu conteúdo simbólico à liberdade de espírito, nós reencontramos aqui uma geografia interior, primitiva, em que a espacialidade original e a mobilidade profunda do homem designam as direções, traçam os caminhos para um outro mundo. (DARDEL, 2011, p. 5).

Aspectos como a interioridade e a exterioridade amalgamam-se nas construções literárias (em prosa ou em poesia) e evidenciam modos diferenciados de se conceber o espaço, seja em relação ao campo, seja em relação à cidade, conforme se pode verificar nas produções poéticas de Alves Machado.

Nossa investigação tenciona compreender de que maneira a cidade de Camapuã plasma-se no poema “Torrão amado” e quais são os recursos empregados na (re)criação que a imaginação executa sobre os espaços representados por Alves Machado, principalmente com relação à sua significação. A seguir, passaremos à análise do *corpus* selecionado.

3 A musa do poeta: a cidade e suas peculiaridades

Para esta análise, apontamos as imagens elaboradas por Alves Machado em seu poema “Torrão Amado” e analisamos segundo a fenomenologia espacial bachelardiana e a geográfica, de Dardel, e, com isso, objetivamos depreender de que modo essas imagens plasmam Camapuã no âmbito poético. A cidade se desvincula de seu conceito clássico — de pólis grega ou de urbe romana — e passa a assumir um significado simbólico. Concomitantemente, explicitamos os elementos românticos que se manifestam e se corporificam nos versos do poema e que nos ajudam a compreendê-lo melhor. O poema em questão encontra-se transcrito abaixo:

TORRÃO AMADO

Torrão amado; por mim eleito fora
Meu berço de adoção; te amo tanto
E sempre estarás comigo onde for
Bem guardado no fundo do coração.

Torrão amado; que viu-me crescer
Fostes tu que acolheu-me quando
Ainda pequenino aqui cheguei e aí
Encantaram-me seus montes e vales!

Torrão amado, às vezes em sonho
Ou pensamento vou pelo mundo e,
Percorro o infinito desconhecido
Mas nunca afasto-me tanto de você.

Torrão amado, chegou a primavera
Tudo se refaz; quanta beleza...!
As matas verdes, o canto do sabiá
As lindas flores da Caraíba, do Ipê!

Torrão amado; um dia longe de você
Parece não ter fim; então triste e
Sozinho; sinto que o amor por você
CAMAPUÃ; vai envolvendo-me assim...!
(MACHADO, 1992, p. 24).

Alves Machado se refere à Camapuã como “torrão amado”, o que poderíamos considerar como uma metáfora, porém esta definição não se encaixaria na visada fenomenológica que tomamos nesta análise. Gaston Bachelard (2005) considera a metáfora uma “falsa imagem”, pois possui e admite vários significados enquanto uma imagem está enraizada no ser. Por isso, presumimos que a expressão do poeta se volta mais para a configuração de uma imagem literária, que sugere mais do que descreve, mantendo, assim, relações profundas com a subjetividade do autor.

Bachelard denomina de “imaginação material” o trabalho do onirismo que assume forma de arquétipos materiais (fogo, água, ar e terra) no inconsciente do artista e que resulta no devaneio poético. Nesta perspectiva, “as imagens materiais nos envolvem em uma afetividade mais profunda, por isso se enraízam nas camadas mais profundas do inconsciente. As imagens materiais substancializam um interesse” (BACHELARD, 2003, p. 3). Compreender essas “imagens-princípios” nos fornece uma linha de leitura para o nosso *corpus*.

A expressão “torrão” é explorada por Bachelard nas obras de Rilke e Victor Hugo em seu estudo sobre as imagens terrestres (cf. BACHELARD, 2003, p. 26 e p. 191). O teórico associa a terra às imagens de repouso, refúgio e enraizamento, estas por sua vez suscitam um movimento de retorno às fontes de descanso: “A casa, o ventre, as cavernas, por exemplo, trazem a mesma grande marca da volta à mãe” (BACHELARD, 2003, p. 4).

O vocábulo “torrão”, que, além de aparecer no título, é reiterado nas quatro estrofes do poema, nos versos iniciais, patenteia o significado de acolhida, de *locus amoenus* (lugar ameno, refúgio), revestido somente de valores positivos e do qual o eu lírico ressentese, quando é obrigado a se afastar dele.

Eric Dardel (2011) afirma que a relação primordial do ser humano com o mundo é definida pelo ato banal de repousar. Ao escolher um canto e deitar-se para dormir, este lugar torna-se o refúgio do ser, é o que o teórico chama de “pacto secreto com a terra”, e a base de existência desse ser. Desse modo, o lar passa a agir sobre a subjetividade lírica. Nesse sentido, reitera o crítico:

Há, no lugar de onde a consciência se eleva para ficar de pé, frente aos seres e aos acontecimentos, qualquer coisa de mais primitivo que o “lar”, o país natal, o ponto de ligação, isto é para os homens e os povos, o lugar onde eles dormem, a casa, a cabana, a tenda, a aldeia. Habitar uma terra, isso é em primeiro lugar se confiar pelo sono àquilo que está, por assim dizer, abaixo de nós: base onde se aconchega nossa subjetividade (DARDEL, 2011, p. 41).

Portanto, o “torrão” de Alves Machado traz em sua essência a figura da casa e da proteção, e não apenas isso, como também retoma a imagem da mãe. Consideramos que a simbologia da casa e da mãe são as imagens mais fortes que se plasmam no poema, e ambas possuem a mesma essência e estão diretamente ligadas. “Mãe e Casa, eis os dois arquétipos no mesmo verso” (BACHELARD, 2003, p. 94). Camapuã não é somente o lar e o refúgio do poeta, mas essa cidade também assume um papel maternal.

Esta noção de maternidade está inextricavelmente ligada à próxima imagem levantada pelo poeta: o berço. Segundo Bachelard (2005, p. 26), “antes de sermos ‘jogados no mundo’, bem como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre nos nossos devaneios, ela é um grande berço”.

A expressão “berço de adoção”, que aparece no segundo verso, confirma a relação de enraizamento do eu lírico/poeta com as imagens levantadas no poema. A biografia do autor sustenta essa informação, pelo fato de Aparecido Alves Machado ter nascido em Ribas do Rio Pardo e, aos oito anos, ter se mudado para Camapuã (ARAUJO, 1992). A partir daí, a nova cidade, o “berço de adoção”, torna-se não somente o suporte material do eu lírico, mas também a base de sua existência e, por conseguinte, definidora de sua subjetividade, conforme pontua Dardel (2011).

O eu lírico dá continuidade à atmosfera maternal assinalada nas duas primeiras estrofes e, na terceira, manifesta-se uma característica comum aos autores românticos: o escapismo espacial em busca da tentativa de recuperar o tempo da infância. Cademartori (2004, p. 39) afirma que: “O passado atrai pelo exótico, por estar distante. É pela mesma razão, pelo desejo de escapar do circunstancial, que se manifestam no Romantismo o sonho, a loucura, a utopia, as reminiscências de infância”.

O escapismo empreendido pelo eu lírico está diretamente ligado à Camapuã. A cidade assume a essência da casa materna, esta por sua vez sustenta o onirismo do poeta, o que leva ao devaneio poético e, por conseguinte, possibilita ao eu lírico repousar sobre o seu passado. A casa e a infância são imagens literárias que estão diretamente relacionadas, porque, de acordo com Bachelard: “o poeta bem sabe que a casa mantém a infância imóvel ‘em seus braços’” (2005, p. 27).

Na quarta estrofe, o eu lírico expressa o sofrimento que o afastamento da terra lhe causa, o “sonho” retoma a relação de repouso que permeia o poema, e, nessa estrofe, fica claro que o fato de repousar sobre a terra transcende o contato inicial com o solo. Dardel (2011) explica que o exílio, o abandono das fontes de repouso, ferem a subjetividade do ser, pois as bases concretas de sua existência lhe são retiradas. Assim, apenas a ideia do distanciamento da terra já lhe causa sofrimento.

Em seguida, a natureza é o elemento que recebe destaque na quinta estrofe, e que compõe mais uma característica do romantismo presente na produção de Alves Machado. A

cidade é representada pelo poeta na segunda e na quinta estrofes por intermédio da sua mescla com figuras naturais: “montes”, “vales”, “matas”, “flores”, etc. Massaud Moisés (2012) reitera que o mundo interior do romântico é projetado na natureza, configurando mais uma forma de escapismo espacial, desse modo, conforme assevera o crítico:

A fuga no espaço manifesta-se inicialmente no rumo da Natureza encarada como confidente passiva e leal, e mãe-consoladora: espécie de *alter ego* do poeta, oferta-lhe as respostas que sua sensibilidade reclama. A Natureza é um “estado d’alma”, enfim. Na contemplação dos lagos, rios, montes, o firmamento, os prados, etc., os românticos descobrem “mistérios” como se pervagassem o seu próprio mundo interior. (MOISÉS, 2012, p. 420).

As descrições naturais no poema estão inteiramente ligadas ao seu telurismo, reforçando a proposição do laço entre o eu lírico com a terra. Como aponta Moisés, a Natureza é a “mãe consoladora”, e, dessa forma, mais uma vez, a essência materna pode ser enfatizada no poema e relacionada com as imagens de repouso, aconchego, paz e felicidade.

A última estrofe retoma o sofrimento que a distância das fontes de repouso provoca: “Torrão amado, um dia longe de você/Parece não ter fim [...]” (MACHADO, 1992, p. 24). Por isso, a evocação da natureza no poema, em conformidade com as concepções de Dardel (2011), compõe-se de imagens que retomam a terra natal e são uma tentativa de fechar/vedar a ferida que a distância lhe causa. Ao eu lírico “resta-lhe uma quantidade de ‘objetos’: as árvores, as colinas, as casas, mas é sua própria subjetividade que foi ferida e todas as ‘razões’ não podem lhe recuperar o valor desses objetos, falta poder ‘possuí-los’ a partir de um suporte” (DARDEL, 2011, p. 41).

A voz do eu lírico no poema em análise desvela a dor da ausência do local no qual ele fincou suas raízes, e essa dor só pode ser amenizada pelo amor que ele sente pela cidade e pelo acolhimento que ela lhe proporciona.

O sofrimento do romântico está diretamente ligado à amada, “a mulher santa, assexuada e digna de amor – que será a mãe, a irmã e aquela que, com estas possa ser, assemelhada” (CADERMATORI, 1993, p. 40). Camapuã assume esse aspecto feminino, puro, transformando-se na diva do poeta, mãe/amada e musa inspiradora. É para ela que o eu lírico direciona seus afetos e por quem sofre: “sinto que o amor por você/CAMAPUÃ, vai me envolvendo assim” (MACHADO, 1992, p. 24).

Sendo assim, Camapuã, para o eu lírico, não é somente o espaço de sua realização material. É a base de sua existência, a fonte de seus sonhos, a musa inspiradora. Toda essa

carga de simbologia é evocada nas imagens terrestres presentes no poema: “montes”, “vales”, “matas verdes”, enfim uma natureza exuberante que conota um espaço bucólico, de retidão e de pacificidade, no qual o eu lírico pode refugiar-se em suas lembranças e ser feliz. “Torrão-amado” é a casa, a mãe e a fonte de repouso do eu lírico. Neste devaneio poético, a infância, a natureza e a amada matizam-se, misturam-se e tornam-se uma única substância: a Terra. Camapuã traz, bem como exala ao longo do poema, e assim nos propomos a defender, essa qualidade terrestre, portanto, ela representa tudo o que é cálido, acolhedor, e que garante o bem-estar do poeta.

Conclusão

Aparecido Alves Machado (re)cria Camapuã através dos versos do poema “Torrão natal”. As memórias de infância e o código linguístico dão forma a essa reinvenção, e a imaginação fica responsável por potencializar a simbologia que o texto abarca. Analisando as imagens presentes na construção poética de Alves Machado, constatamos, a partir da fenomenologia da poética do espaço, que estas trazem a essência de substâncias terrestres, e, segundo os pressupostos de Bachelard e Dardel, compreendemos que a cidade passa a assumir dois principais símbolos: a casa e a mãe. Ambas se misturam e se sobrepõem, pois Camapuã é as duas coisas ao mesmo tempo, assim como pondera o filósofo francês:

No trajeto que nos leva de volta às origens, há primeiramente o cantinho que nos restitui à infância, à nossa infância sonhadora, que desejava imagens, que desejava símbolos para duplicar a realidade. A realidade materna foi multiplicada imediatamente por todas as imagens de intimidade. A poesia da casa retoma esse trabalho, reanima intimidades e recobra a grande segurança de uma filosofia de repouso. (BACHELARD, 2003, p. 94).

A casa é onde o eu lírico repousa plenamente, onde seu íntimo está seguro, portanto, esta é a base de sua existência, definidora de sua subjetividade. O berço é a imagem intermediária entre a casa e a mãe. Traz as propriedades da segurança do lar e do calor maternal. A imagem da mãe permeia todo o texto, é evocada pela natureza e pelo sofrimento que a distância causa. É “a virgem” do romântico, razão de suas dores e a quem ele direciona seus afetos.

O par casa/mãe converte-se em símbolos que remetem a Camapuã, uma cidade que, assim como a casa, oferece abrigo, proteção e, como mãe, oferta amor, cumplicidade e

a possibilidade de o eu lírico integrar-se e fazer parte de um novo espaço, do qual não deseja e nem quer se afastar.

A evocação da infância e da natureza compõe o escapismo espacial realizado pelo poeta. A memória lhe traz o passado, a partir de reminiscências da casa, do berço e da mãe. Camapuã é representada segundo a memória do eu lírico e, se suas lembranças trazem essas propriedades, certamente a cidade assume os mesmos valores e a sua poesia os concretiza nos versos do poema analisado.

Rosa e Nogueira afirmam que “alguns poetas sul-mato-grossenses ainda estão presos às normas do Romantismo [...], falta a esses poetas trabalho mais apurado em relação ao verso [...]” (ROSA; NOGUEIRA, 2011, p. 327 e 328). Aparecido Alves Machado, apesar de se valer de tendências consideradas como “ultrapassadas”, consegue elaborar matéria lírica de uma profundidade simbólica ímpar. Acreditamos que perscrutar as “imagens-princípios” desse tipo de produção pode lhes resgatar o valor ocultado, e viabilizar que outras leituras como esta possam ser executadas em relação às produções poéticas sul-mato-grossenses esquecidas pela crítica e que, como no caso em tela, podem revelar um modo muito peculiar de representar o espaço citadino, numa construção poética bastante rica em imagens e recursos expressivos que engrandecem a poesia oriunda do estado de Mato Grosso do Sul e merecem ser estudadas com mais profundidade.

Referências

ARAÚJO, Reginaldo Alves. “Prefácio”. In: MACHADO, Aparecido Alves. **Cinderelas do Campo**. Campo Grande: Associação de novos escritores de Mato Grosso do Sul, 1992.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Terra e os Devaneios do Repouso**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CADEMARTORI, Lígia. **Períodos literários**. São Paulo: Ática, 1993.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

DARDEL, Eric. **O Homem e a Terra: Natureza da Realidade Geográfica**. Trad. Welther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GENETTE, Gérard. **Figuras II**. Trad. Nícia Adan Bonatti. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

ALVES MACHADO, Aparecido. **Cinderelas do Campo**. Campo Grande: Associação de novos escritores de Mato Grosso do Sul, 1992.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.

PONTES, José Couto Vieira. **História e Literatura de Mato Grosso do Sul**. São Paulo: Editora do Escritor, 1981.

ROSA, Maria da Glória Sá; NOGUEIRA, Albana Xavier. **A Literatura Sul-Mato-Grossense na Ótica de seus Construtores**. Campo Grande: Life Editora, 2011.

THE REPRESENTATION OF CAMAPUÃ-MS CITY IN THE POEM “TORRÃO AMADO” BY APARECIDO ALVES MACHADO

Abstract

This article aims to identify and analyze elements that evidence the representation of space referring to the Camapuã city (Mato Grosso do Sul) in the poem “Torrão amado”, from the book *Cinderelas do campo* (1992), by Aparecido Alves Machado. The author integrates a group of Camapuã’s writers who, throughout the 1990s, produced poems and narratives, especially about the city of Camapuã-MS. Romantic aesthetics and the relationship with space are evident aspects of this group. Therefore, in order to understand the elaboration of space in Alves Machado's poetics, we take an analytical path divided into three main lines: the literature of Mato Grosso do Sul, romanticism and the configuration of space. As a theoretical support, with regard to the Mato Grosso do Sul literature, we elected Pontes (1981), Rosa e Nogueira (2011). Cademartori (1993) and Moisés (2012) compose the rationale regarding Romanticism, considering the poet's aesthetic bias. Finally, we consider the studies on the configuration of the space, guided mainly by the contributions of Gaston Bachelard (2005) and Eric Dardel (2011).

Keywords

Sul-mato-grossense Literature. Representation. Camapuã. *Cinderelas do Campo*. Aparecido Alves Machado.

Recebido em: 12/10/2020

Aprovado em: 22/03/2021

Gabriele D'Annunzio: cidade e *ruína decadentista*

Júlia Ferreira Lobão Diniz¹¹⁰
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo

Gabriele D'Annunzio foi uma das contribuições mais marcantes da literatura italiana e, dada a sua exitosa produção, é possível dizer que o autor influenciou permanentemente toda uma geração de artistas. Seu deslumbramento com a cidade de Roma se manifesta em inúmeras obras – romanescas e poéticas –, dentre as quais, a mais celebrada de sua carreira, *Il Piacere* (1889), que funciona como uma Ode aos encantos do antigo Império. Entretanto, D'Annunzio não se dedicaria somente a cantar a beleza de Roma: em diversos escritos, seu amor pela cidade transforma-se em indignação e denúncia diante da ruína iminente que os processos de urbanização portariam. Para este artigo, interessam os escritos acerca da destruição da Vila Ludovisia, uma vila senhorial dotada de inúmeros jardins e palacetes que, apesar de ter sido louvada por autores como Goethe e Stendhal, foi loteada e demolida. Em D'Annunzio, a ruína da cidade se manifesta mais amplamente nos romances *Giovanni Episcopo* (1891), *Le vergini delle rocce* (1896) e em inúmeras crônicas jornalísticas e é através desses vestígios que pretendo demonstrar como se manifestou o artista decadente frente à ameaça de aniquilamento causada pela grande febre de construções que marcou a virada do século XIX para o XX.

Palavras-chave

Gabriele D'Annunzio. Cidade. Roma.

¹¹⁰ Licenciada em Letras: Português – Italiano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); mestre em Letras Neolatinas/ Literatura italiana pelo Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas (PPGLEN) da UFRJ e atualmente é doutoranda e bolsista Capes em Letras Neolatinas/ Literatura italiana pela UFRJ.

Tu és o mundo, oh Roma! Mas sem amor o mundo não seria o mundo, a própria Roma não seria Roma. (Gabriele D'Annunzio)¹¹¹

Gabriele D'Annunzio (1863-1938), poeta, romancista, dramaturgo, jornalista, líder político e herói de guerra. Profusa como a sua atuação, foi a sua produção artística que conta com romances, poesias, novelas, contos, peças de teatro, roteiros cinematográficos e até mesmo discursos políticos. O que todos esses gêneros tão díspares entre si têm em comum é que o poeta muito frequentemente privilegiou os cenários que envolviam suas tramas, erigindo-os à condição de protagonistas. D'Annunzio, nascido em Pescara, uma província dos Abruzos tipicamente agrícola e pesqueira, tem contato com Roma apenas aos 18 anos. Entretanto, é possível dizer que, antes mesmo de pisar em solo romano, o autor, graças às leituras dos grandes mestres latinos, já conhecia detalhadamente as ruas, praças e palacetes que viria a percorrer na sua maturidade.

No tocante à sua produção romanesca, o amor que o nosso poeta decadentista nutria por Roma se expressaria, inicialmente, através de *Il Piacere* (1889), seu romance de estreia. A obsessão de D'Annunzio pelo *topos* romano é tão grande que o nome da cidade chega a figurar 222 vezes ao longo da narrativa e é nesse mesmo romance que o autor oferece uma visão bastante particular sobre a cidade:

Roma era o seu grande amor: não a Roma dos Césares, mas a Roma dos Papas; não a Roma dos Arcos, das Termas, dos Fóruns, mas a Roma das Vilas, das Fontes, das Igrejas. Ele teria dado todo o Coliseu pela Vila Médici, o Campo Vaccino pela Praça de Espanha, o Arco de Tito pela Fonte das Tartarugas. A magnificência principesca dos Colonna, dos Doria, dos Barberini o atraía muito mais do que a arruinada grandiosidade imperial. E o seu grande sonho era possuir um palácio coroado por Michelangelo e com vitrais dos Caracci, como aquele Farnese; uma galeria plena de Rafaéis, de Tizianos, de Domenichinos, como aquela Borghese; uma vila, como aquela de Alessandro Albani, onde as batidas profundas, o granito vermelho do Oriente, o mármore branco de Luni, as estátuas da Grécia, as pinturas do Renascimento e as próprias memórias do lugar compuseram encanto entorno a qualquer soberbo amor que lhe pertencesse. Na casa da marquesa de Ateleta, sua prima, sobre um diário de confissões mudanas, do lado da pergunta “Que gostaria de ser?” ele teria escrito “Príncipe romano”. (D'ANNUNZIO, 2014, p. 53)¹¹²

¹¹¹“*Tu sei un mondo, o Roma! Ma senza l'amore il mondo non sarebbe il mondo, Roma stessa non sarebbe Roma*”.

¹¹²“*Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe. La magnificenza principesca dei Colonna, dei Doria, dei Barberini l'attraeva assai più della ruinata grandiosità imperiale. E il suo gran sogno era di possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Caracci, come quello Farnese; una galleria piena di Raffaelli, di Tiziani, di Domenichini, come quella Borghese; una villa, come quella d'Alessandro Albani, dove i bussi profondi, il granito rosso d'Oriente,*

A cidade desejada por D'Annunzio é uma cidade aristocrática, mas não imperial; abolem-se os líderes e guerreiros do grande Império e, em seus lugares, Papas, Duques e Príncipes. Ao contrário das grandes celebrações acerca da virtuosidade do Império Romano e das visões do Coliseu, dos Fóruns e dos Arcos, D'Annunzio demonstra sua erudição e sua familiaridade com a cidade através das apuradas descrições dos palácios particulares que, embora grandiosos, fogem do circuito mais óbvio de construções e monumentos.

Buscando celebrar a beleza de Roma nos cenários menos banais, o autor pretende elucidar toda a sua intimidade com a cidade; não por acaso, os recantos mais particulares são mesclados com frequentes alusões do autor a obras de arte que destacam, ao mesmo tempo, o seu caráter cosmopolita e a sua erudição. Dado todo o elenco de monumentos, ruas, palácios e obras de arte mencionados no romance, é possível afirmar que *Il Piacere* é a obra que apresenta D'Annunzio – que à época contava somente 26 anos – à sociedade romana. Já em seu debute era possível ver a formação do homem que, através de autopromoção e uma frequente valorização do próprio intelecto, foi capaz de construir um mito ao redor de si.

Nesse primeiro contato com a cidade real, isto é, através da produção de *Il Piacere*, o inexperiente *D'Annunzio* nos faz mergulhar na Roma *fin-de-siècle* e, com ele, captar todas as nuances de sua (s) paisagem (ns); Roma é um local carregado de sugestões que se desenvolvem a partir das impressões e da observação do poeta e que interagem posteriormente com as emoções dos personagens e até mesmo com a dos leitores. É interessante notar a leveza e a doçura como o protagonista percebe a cidade através da pena do jovem autor que exprime suas primeiras impressões com aqueles espaços, demonstrando como a cidade está ainda completamente impregnada da sensação de amor ainda fresca, ressaltando, naturalmente, a subjetividade que é própria de cada observador.

A respeito da construção do mito dannunziano, o autor deve muito à cidade romana já que foi ela quem serviu de inspiração para muitas das suas produções, tornando possível, através das Odes de amor à cidade, entrever a genialidade do poeta. O resultado disso é que, por toda a vida, D'Annunzio nutrirá um profundo apego e uma profunda gratidão pela cidade eterna, uma *topofilia*. Segundo Tuan: “Topofilia é o elo afetivo entre a pessoa e

il marmo bianco di Luni, le statue della Grecia, le pitture del Rinascimento, le memorie stesse del luogo componessero un incanto intorno a un qualche suo superbo amore. In casa della marchesa d'Ateleta sua cugina, sopra un albo di confessioni mondane, accanto alla domanda «Che vorreste voi essere?» egli aveva scritto «Principe romano»”.

o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vívido e concreto como experiência pessoal” (TUAN, 2012, p. 5).

O fenômeno da topofilia explicaria, por exemplo, como em muitas vezes, a própria cidade e suas vielas e palácios sobressaem mais que os personagens que por ali se perdem. Mas o que aconteceria se esse ambiente profícuo de relações entre sujeito e meio ambiente fosse gradualmente destruído em prol de um crescimento urbano? A Topofilia de D’Annunzio, isto é, o seu profundo apego aos espaços materiais de Roma funciona não somente em forma de exaltação e elogios à cidade eterna; seu amor se expande para um cuidadoso senso de proteção e de preservação.

No caso de D’Annunzio, um evento particular se destaca: a destruição da Vila Ludovisia; um jardim senhorial de mais de 2 séculos pertencente ao príncipe Don Rodolfo Boncompagni Ludovisi que, diante de uma séria crise financeira, decidiu lotear e colocar à venda grande parte dos terrenos ludovisianos, alterando profundamente o mapa da cidade. Não somente D’Annunzio foi atingido por essa alteração da paisagem da Urbe, mas boa parte da elite romana do século XIX que fazia uso daqueles jardins ressentiu-se de sua demolição, pois, nas palavras de Grimm:

A Vila Ludovisia jaz – hoje infelizmente é necessário dizer, jazia – no limite oriental da cidade, à porta Salaria. Tocava os muros de Aureliano que, admiravelmente, forrada de heras, formavam as fronteiras ao leste. Belíssimas ruas sombreadas de carvalhos e loureiros, aqui e ali entremeados de altos e largos pinheiros, tranquilidade e ar balsâmico faziam da Vila Ludovisia, à qual não era sempre fácil haver acesso, um daqueles lugares de Roma que eram nomeados primeiro quando se discorria sobre os encantos da cidade eterna. Sim, eu acredito que se, vendo toda a Terra, fosse perguntado qual era o mais belo jardim do mundo, aqueles que conhecessem Roma teriam respondido sem hesitar: a Vila Ludovisia. Entre as coisas que, tornando-se Roma capital da Itália, vinham primeiramente à mente de todos que conheciam e amavam Roma, era a esperança de que aqueles jardins, com as belas fabricações e com as estátuas e os quadros contidos neles, passassem a domínio público e fossem mais facilmente acessíveis. O profetizar, que sob o novo Governo a Vila fosse destruída, como hoje ocorre, e os louros, os carvalhos e os pinhos abatidos, como hoje os vejo abater, teria sido então uma ofensa, que nem mesmo o mais mordaz inimigo da nova Itália teria ousado cometer, porque pareceria uma enorme loucura. (GRIMM, 1886, p. 18)¹¹³

¹¹³ *“La villa Ludovisi giace — oggi purtroppo bisogna dire, giaceva — al limite orientale della città, a porta Salaria. Toccava le mura di Aureliano che, mirabilmente tappezzate di ellera, ne formavano il confine a levante. Bellissimi viali ombrosi di querce e allori, qua e là tramezzati da alti e larghi pini, tranquillità e aria balsamica, facevano della villa Ludovisi, alla quale non era sempre facile l’aver accesso, uno di quei luoghi di Roma che erano nominati i primi quando si discorreva degl’incanti dell’eterna città. Sì, io credo che se, guardando tutta la terra, si fosse domandato qual era il più bel giardino del mondo, coloro che conoscevano Roma avrebbero risposto senza esitare: la villa Ludovisi. Fra le cose che, divenendo Roma capitale d’Italia, venivan prima in mente a quanti conoscevano e amavano Roma, c’era la speranza che quei giardini, con le*

A Vila foi criada em 1622 pelo cardeal Ludovico Ludovisi, neto do Papa Gregório XV, e, a priori, funcionava como extensão da residência do cardeal, um colecionador de obras de arte. Além de conservar algumas ruínas do Império Romano que já existiam antes da primeira grande ampliação dos terrenos do cardeal, a Vila contava com mais de 450 esculturas, além de fontes, estátuas e pequenos palácios; todos esses bens artísticos eram ainda emoldurados por uma numerosa flora composta de árvores, arbustos e flores em geral que fizeram com que a Vila Ludovisia, nos seus mais de dois séculos de existência, se tornasse benquista para grande parte de artistas que ali puderam se hospedar ou simplesmente transitar.

Importante ressaltar que, a fala de Ermano Grimm, datada de 1886, coincide justamente com o período final de destruição da Vila, iniciado em 1883 com o seu loteamento e culminando com a sua demolição nos anos de 1885 e 1886. Ao contrário do que se possa pensar, mesmo diante dos grandes processos de urbanização advindos da Segunda Revolução Industrial, a venda e a demolição de terrenos senhoriais não era prática comum do século XIX. Contrariamente à política de desmonte atual que parece planejar derrubar a memória da humanidade através do aniquilamento dos edifícios e monumentos que compõe patrimônio público, os projetos de urbanização do século XIX se atinham, sobretudo, à noção de preservação histórica. Por conseguinte, o desaparecimento da Vila fomentou diversos discursos acalorados acerca da conservação patrimonial de Roma, dentre os quais, diversas crônicas e notas jornalísticas advindas de D'Annunzio.

D'Annunzio denunciou o esgotamento cultural e ambiental da *città d'arte*, afirmando que Roma se tornara “[...] a cidade das demolições. A grande poeira das ruínas levanta-se de todos os pontos da Urbe” (D'ANNUNZIO, 1996, p. 310)¹¹⁴. Em suas crônicas, o jornalista-escritor responsabiliza a classe operária pela destruição dos espaços, pois é graças às construções fabris que os antigos monumentos são devastados. D'Annunzio defendia o

belle fabbriche e con le statue e i quadri in esse contenuti, passassero in dominio pubblico e fossero più facilmente accessibili. Il profetizzare, che sotto il nuovo governo la villa dovesse andar distrutta, come oggi accade, e gli allori, le querce e i pini abbattuti, come oggi li vedo abbattere, sarebbe stato allora un'offesa, che nè anche il più acerbo nemico della nuova Italia avrebbe osato recarle, perchè sarebbe sembrata una enorme follia”.

¹¹⁴ “[...] la città delle demolizioni. La gran polvere delle ruine si leva da tutti i punti dell'Urbe.”

ideal de uma Nova Roma onde uma parcela exclusivíssima e seleta de arquitetos jovens e aristocratas reconstruiriam a cidade com elegância.

Nas crônicas dannunzianas, é possível ver que o autor ditava os próprios desejos em matéria de estética: nem mesmo como jornalista D'Annunzio foi capaz de abandonar o projeto de tornar-se o mestre do bom gosto progressista da Roma moderna e, no ano que seria marcado pelo loteamento da Vila Ludovisia, D'Annunzio parecia já prever o destino infeliz daqueles jardins:

Era o tempo em que mais nebulosamente fervia a laboriosidade dos destruidores e dos construtores sobre o solo de Roma. Junto com nuvens de poeira se propagava uma espécie de febre do lucro, como turbas malignas, agarrando não somente os homens servis, os familiares da cal e do tijolo, mas também os mais discretos herdeiros dos direitos papais, que tinham, até agora, olhado com desprezo os intrusos pelas janelas dos palácios de feitos de travertino inquebrável sob a crosta dos séculos. As magníficas estirpes – fundadas, renovadas, reforçadas com nepotismo e com as guerras de território – se abaixavam uma a uma, escorregavam na nova lama, se afundavam, desapareciam. As riquezas ilustres, acumuladas por séculos de feliz assalto e opulento mecenato, eram expostas aos riscos da Bolsa. (D'ANNUNZIO, 2003, pp. 195-196)¹¹⁵

O excerto acima, retirado do artigo *Preambolo* e datado de 7 de junho de 1893 foi publicado pelo *Jornal da Tribuna* e não se restringia a tratar do caso Ludovisi: em *Preambolo*, D'Annunzio discorre sobre as mais diversas cenas de destruição da cidade, demonstrando como não somente os terrenos seriam abatidos, como também uma parte da população senhorial, aqueles que *olhavam com desprezo os intrusos pelas janelas dos palácios* também seria atingida. Apesar de uma descrição dúbia e um pouco sardônica a respeito da nobreza romana, D'Annunzio possuía fortes ligações e forte apreço por boa parte dos aristocratas a quem satiriza afirmando terem enriquecido graças aos *séculos de feliz assalto e opulento mecenato, eram expostas aos riscos da Bolsa*.

Três anos mais tarde, com a efetiva destruição da Vila Ludovisia, D'Annunzio escreveria pela primeira vez sobre aquela zona específica, como é possível notar no fragmento retirado do *Jornal da Tribuna* do dia 25 de abril de 1886:

¹¹⁵ “Era il tempo in cui più torbida ferveva l'operosità dei distruttori e dei costruttori sul suolo di Roma. Insieme con nuvoli di polvere si propagava una specie di follia del lucro, come un turbine maligno, afferrando non soltanto gli uomini servili, i famigliari della calce e del mattone, ma ben anche i più schivi eredi dei majorascati papali, che avevano, fin allora guardato con dispregio gli intrusi dalle finestre dei palazzi di travertino incrollabili sotto la crosta dei secoli. Le magnifiche stirpi - fondate, rinnovellate, rafforzate col nepotismo e con le guerre di parte - si abbassavano a una a una, sdruciolavano nella nuova melma, vi s'affondavano, scomparivano. Le ricchezze illustri, accumulate da secoli di felice rapina e di fasto mecenatico, erano esposte ai rischi della Borsa”. Todas as traduções, salvo quando indicado, são de minha responsabilidade.

No ano passado, para chegar à Porta Salaria, passávamos ao longo dos muros da Vila Ludovisia coroados de novas vegetações. Dos muros manchados de musgo e dos roseirais abundantes e das pontas agudas dos ciprestes descendia uma doce poesia conventual. Através de uma grande cancela sustentada por duas cariátides muliebres, fugia, à distância, uma alameda de altos buxos. Próximo a uma capela nobre, estendia-se um pórtico vegetal povoado por estátuas corroídas, um pórtico circular, uma daquelas ordens de árvores espessas e escuras no meio das quais as rosas trepavam maravilhosamente; e do bosque fechado saía um cântico de pássaros pleno de douradas variações. Agora, ao invés, passaremos por entre as ruínas e pela poeira. As gigantescas árvores jazerão no terreno, com todo o grande emaranhado das raízes negras e úmidas exposto ao sol. Os roseirais serão abatidos. Apenas algum verde aqui e ali ficará a chorar a iníqua sorte dos irmãos mais velhos. (D'ANNUNZIO, 1996, p. 535)¹¹⁶

Em contraste absoluto com a multiplicidade e o dinamismo das notícias cotidianas de um jornal, D'Annunzio, através de pseudônimos ou até mesmo sob a sua própria assinatura, convida o leitor a andar na contramão do progresso urbano; oferece um panorama a respeito de todas as coisas delicadas e raras que os artificios humanos puderam construir; toma para si, finalmente o papel público de defensor da integridade estética de Roma.

É importante ressaltar que, à essa época, D'Annunzio já atuava como um influenciador de costumes, seja em matéria de artes, colecionismo, arquitetura, sociedade e até mesmo na moda, conservando sempre sua já conhecida superioridade e arrogância em relação ao homem médio italiano. Nas palavras de Calderoni, D'Annunzio utilizaria os episódios de destruição da vila para, mais uma vez, salientar os abismos sociais entre ele e a população em geral, se apiedando genuinamente apenas da natureza:

Uma zombaria aristocrática que demonstra repulsa no confronto da medíocre vida popular inerva o escritor, embora emerja, aqui e ali, um melancólico sentimento de luto sugerido particularmente pelas plantas extintas. Elas são símbolos para o poeta pânico, defensor dos bens ambientais graças à lição emotiva da inimitável poesia dos jardins romanos. (CALDERONI, 2001, p. 220)¹¹⁷

¹¹⁶ *“L'anno scorso per arrivare alla Porta Salaria, passavamo lungo le mura di Villa Ludovisia incoronate di verdura novella. Dalle mura macchiate di musco e dai roseti sovrachianti e dalle punte acute dei cipressi discendeva una dolce poesia conventuale. Per una gran cancellata sorretta da due cariatidi muliebri, fuggiva in lontananza un viale di alti bucci. Presso una cappella gentilizia si stendeva un portico vegetale popolato di statue corrose, un portico circolare, uno di quelli ordini d'alberi fitti e bruni di mezzo a cui rampollavano le rose meravigliosamente; e dalla chiusa selva usciva un cantico di uccelli pieno di variazioni dotte. Ora invece, passeremo tra le rovine e tra il polverio. I giganteschi alberi giaceranno sul terreno, con tutto il gran viluppo delle radici nere ed umide esposto al sole. I roseti saranno rasi. Appena qualche atleta verde qua e là resterà a piangere su la iniqua sorte dei fratelli maggiore”.*

¹¹⁷ *“Un canzonatorio, aristocratico, ribrezzo nei confronti della medíocre vita popolare innerva lo scrittore, sebbene emerge, qua e là, un malinconico senso di lutto suggerito particolarmente dalle piante estirpate. Esse*

A ausência de qualquer relação de empatia entre o autor e os operários romanos parece ser compensada pela grande compaixão do autor em relação à flora e fauna romanas; D'Annunzio dedicou grande parte de sua produção a cantar e celebrar os espaços naturais, sendo atribuído à fase poética do autor a característica de *panista*, isto é, a propriedade daqueles que se fundem com a natureza, formando uma só entidade. Em sua poesia, “Donna Francesca”, retirada da antologia *La Chimera* (1886), D'Annunzio compõe um poema de 14 partes, dentre as quais a segunda parte se destaca por apresentar as belezas da Vila Ludovisia, onde é possível entrever uma fusão entre a musa e a natureza, peculiaridade que marcaria permanentemente sua produção poética posterior:

Pela antiga Via Aurora,
Enquanto os ciprestes dormem pela manhã
Oh, nova princesa de Piombino
Tu passas; e entorno a ti o vento perfuma.
Vive entorno a ti a grande flora
Ludovisia crescendo ao sol latino,
Loura Napea de Rafael de Urbino,
Na beatitude da hora.
E as fontes vivem; e a intensa
Vontade da vida, ao teu passar,
Urge até os ciprestes altos e quietos;
E te cobiça e a ti canta a imensa
Alma da vila secular
Oh, diletta dos sonhos dos poetas. (D'ANNUNZIO, 1890, P. 150)¹¹⁸

Vale ressaltar que Francesca, a musa do poema, também é nomeada como princesa de Piombino, título que se atribui, por antonomásia, a Don Rodolfo Boncompagni Ludovisi, último proprietário da vila e responsável pela sua venda. A musa é elevada ao status de criatura mitológica que flaina pelos espaços maravilhosos da Vila Ludovisia, onde os ciprestes são objetos recorrentes. A poesia funde Donna Francesca à cena ludovisiana tal como é possível entrever em sua obra prima poética, “La pioggia nel pineto” (1902), retirada

sono simboli per il poeta pànico, difensore dei beni ambientali grazie proprio alla lezione emotiva dell'inimitabile poesia dei giardini romani”.

¹¹⁸“Per l'antico viale dell'Aurora,/ mentre i cipressi dormono al mattino,/ o nova principessa di Piombino,/ tu passi; e a te d'in torno il vento odora,/ Vive d'in torno a te la grande flora/ ludovisia crescendo a 'l sol latino,/ bionda Napea di Rafael d'Urbino,/ ne la beatitudine de l'ora,/ E le fontane vivono; e l'intensa/ voluttà de la vita, a 'l tuo passare,/ urqe fino i cipressi alti e quieti,/ e te brama ed a te canta l'immensa/ anima de la villa secolare,/ o diletta ne' sogni dei poeti”.

do livro *Alcyone*, última obra da trilogia *Laudi*¹¹⁹, onde a fusão totalizante sucede entre a musa Ermione e uma floresta de pinheirais, em meio à uma chuva.

Abandonando a produção poética, durante a produção romanesca de D'Annunzio, o autor parece fincar os dois pés no chão, importando impressões do mundo real para o seu universo inventado. D'Annunzio conduz o leitor dentro do cotidiano e das mudanças urbanas que outrora alardeou em suas crônicas jornalísticas. A partir do século XIX, a humanidade começou a substituir os espaços naturais pelas cidades permeadas por indústrias e maquinários e, por isso o habitat natural do homem tornou-se a cidade. Na atmosfera urbanizada, nada mais apropriado do que abandonar os idílios para concentrar-se nos temas que são vistos e sentidos pelo homem contemporâneo. No entanto, a paisagem moderna desperta mais angústias e reflexões acerca da relação de habitat versus habitante – junto com a modernização, a mentalidade do homem moderno confunde-se.

Em um contexto em que Roma se torna um grandioso compendio de informações que dizem respeito ao crescimento, à modernização e ao desprezo pela natureza, o autor, através dos seus romances, amplia suas queixas de jornalista para torna-las mais contundentes, já que esses cenários atravessam os espaços materiais dos personagens. Em *Le vergini delle rocce* (1896), as lamentações sobre a Vila da carreira jornalística de D'Annunzio tomam uma forma mais poética mas não abandonam jamais o tom de indignação:

Os gigantescos ciprestes ludovisios, aqueles da Aurora, aqueles mesmos que um dia espalharam a solenidade do antigo mistério na cabeça olímpica de Goethe, jaziam aterrados (estão sempre na minha memória como os meus olhos os viram em uma tarde de novembro), aterrados e alinhados um ao lado do outro, com todas as raízes descobertas que fumigavam em direção ao céu pálido, com todas as negras raízes descobertas que pareciam ser prisioneiras em um enorme emaranhado de um fantasma de uma vida avassaladora. E no entorno, sobre os prados senhoris onde na primavera anterior as violetas haviam aparecido pela última vez nas numerosas nas folhas de relva, branquejavam poças de cal, avermelhavam pilhas de tijolos, guinchavam rodas de carros carregados de pedra, se alternavam as chamadas dos mestres e os gritos roucos dos carreteiros, crescia rapidamente a opera brutal que devia ocupar os lugares já há tantos anos sagrados para a beleza e para o sonho. (D'ANNUNZIO, 2013, p. 44)¹²⁰

¹¹⁹ Trilogia composta em 1903 pelas obras *Maia*, *Elettra* e *Alcyone* e que celebra a fauna, a flora, o céu, o mar e o heroísmo grego; *Alcyone* é, certamente, o livro que melhor ilustra o conceito de panismo dannunziano, através de um sentimento contemplativo de natureza.

¹²⁰ “*I giganteschi cipressi ludovisii, quelli dell’Aurora, quelli medesimi i quali un giorno avevano sparsa del loro antico mistero su capo olimpico del Goethe, giacevano atterrati (mi stanno sempre nella memoria come i miei occhi li videro in un pomeriggio di novembre), atterrati e allineati l’uno accanto all’altro com tutte le negre radici scoperte che parevano tenere ancor prigionie entro l’enorme intrico il fantasma di*

A Via Aurora, citada também em *Donna Francesca* corrobora para a construção de espaços materiais reais; a rua em questão é paralela àquela de acesso à antiga Vila Ludovisia e que hoje foi transformada em Rua Ludovisi. Novamente ocorre a alusão à extinção da flora que reforça o apreço do autor pela natureza, fazendo com que esses espaços naturais contrastem com os elementos de construção/destruição urbanas. Tais recursos foram anteriormente utilizados para descrever cenários de medo e asfixia pelos quais transitaria um herói covarde e inusitado dentro da produção dannunziana, tendo em vista as configurações de personagens anteriores. *Giovanni Episcopo* (1891) é um romance escrito à moda russa¹²¹ que conta a história de um funcionário público vencido que transita por uma Roma igualmente derrotada e desgastada:

E continuamos caminhando para casa debaixo de um grande sol, passando pelos terrenos devastados da vila Ludovisi, entre troncos abatidos, montes de tijolos, poças de cal que me ofuscavam e me atraíam. Melhor, melhor morrer queimado vivo numa dessas poças – eu pensava – do que enfrentar o acontecimento desconhecido. Mas *Ciro* agarrara minha mão mais uma vez e me arrastava consigo cegamente, rumo ao destino. (D’ANNUNZIO, 2016, p. 65)¹²²

A sensibilidade de capturar as nuances das mudanças operadas pelo processo de destruição da Roma papalina (terrenos devastados; montes de tijolos; poças de cal) reforça novamente a permanência do estetiscismo de D’Annunzio apesar do declínio do Império. Claramente a voz de D’Annunzio, aquela mesma que opera em todas as crônicas jornalísticas a respeito da dizimação de Roma, prevalece em detrimento da voz narrante de Episcopo, já

una *vita oltrapossente*. E d’intorno su i prati signorili dove nella primavera anterior ele violette era apparse per l’ultima volta più numerose dei fili d’erba, biacheggiavano pozze di calce, rosseggiavano cumuli di mattoni stridevano ruote di carri carichi di pietre, si alternavano le chiamate dei mastri e i gridi rauchi dei carretieri, cresceva rapidamente l’*opera brutale* che *doveva occupare* i *luoghi* già per tanta età sacri alla Bellezza e al Sogno”.

¹²¹ Muitas foram as acusações de plágio em *Giovanni Episcopo*, principalmente no que diz respeito às similaridades entre essa obra e aquela de Fiódor Dostoiévski – *Krotkaia* (1876). Entretanto, o próprio Gabriele D’Annunzio jamais escondeu sua admiração pelas narrativas russas: “A Dor fez de mim um homem novo: russus homo est! – Os livros de Leon Tolstoi e Fiódor Dostoiévski ajudaram a desenvolver o novo sentimento em mim” (D’ANNUNZIO, 1993, p. 30). Neste caso, opto pelo entendimento de que a obra supracitada é mais uma tentativa de renovação do autor italiano do que de fato uma cópia banal.

¹²² “E seguitammo a camminare verso la casa, nel gran sole, su per i terreni devastati della villa Ludovisi, fra i tronchi abbattuti, fra i mucchi di mattoni, fra le pozze di calce, che mi abbarbagliavano e mi attiravano. - Meglio, meglio morire bruciato vivo in una di queste pozze - io pensavo - che affrontare l’avvenimento ignoto. Ma *Ciro* mi aveva ripreso ancóra per la mano e mi trascinava con sé, ciecamente, verso il destino.”

que este último é tão simplório e pobre como todos aqueles operários que outrora o escritor havia atacado em seus artigos.

Em *Giovanni Episcopo*, todas as palavras injuriosas direcionadas à depredação de Roma são produzidas por um aristocrata e não por um funcionário público, pois, do contrário, toda a indignação expressa seria artificial. Se Episcopo foi um simples funcionário público, criado na pobreza e que jamais teve acesso a essa *outra Roma*, como seria possível que ele lamentasse o desaparecimento de um belo jardim senhorial ao qual nunca teve acesso? O protagonista jamais poderia se penalizar pela demolição de um espaço ao qual nunca pertenceu; esse fato demonstra como o incômodo pela ruína da cidade vence até mesmo a obsessão de D'Annunzio pela perfeição de suas obras.

É profundamente irônico que um autor possa ter se manifestado tão calorosamente e com tanta propriedade a respeito da preservação de uma cidade que não é nem sequer o seu local de origem. Entretanto, para Georges Perec (1974), “[...] o espaço é uma dúvida: devo continuamente identificá-lo, designá-lo. Jamais é meu, jamais me é dado, devo conquistá-lo”¹²³. Retornando à afirmação inicial que dá base para toda a discussão fomentada até aqui, quando, aos 18 anos, o jovem D'Annunzio viaja pela primeira vez para Roma, assinalou um compromisso vitalício com aquela cidade – o compromisso de possuir Roma. Para isso, foi preciso que ele conquistasse e ressignificasse a cidade, que a tomasse para si através de suas crônicas, elegias e romances pois somente após tantas produções feitas para e por Roma o autor pôde finalmente reivindicar para si as chaves da cidade e hoje, é possível afirmar sem receios que, do século XIX para o XX, toda a Roma foi dannunziana.

Referências

CALDERONI, Elisabetta. **Arte e civiltà urbana nel Giovane D'Annunzio giornalista**
In: *Poetiche*, rivista di letteratura, volume 3. Modena: Mucchi Editori, 2011. Cap. 2, p.211-235.

D'ANNUNZIO, Gabriele. **Il Piacere**. Milano: Rizzoli, 2014.

_____. **Le Vergini delle Rocce**. Milano: Aonia Edizioni, 2013.

_____. **Scritti Giornalistici 1889-1938**. Milano: Mondadori, 2003.

¹²³ “Lo spazio è un dubbio: devo continuamente individuarlo, designarlo. Non è mai mio, mai mi viene dato, devo conquistarlo”.

_____. **Scritti Giornalistici 1882-1888**. Milano: Mondadori, 1996.

_____. **Lettere a Georges Hérelle 1891-1913**. Bari: Palomar, 1993.

_____. **L'Isottò: La Chimera (1885-1888) Poesie**. Milano: Fratelli Treves, 1890.

Disponível em:

<https://archive.org/details/lisottolachimer00dangoog/page/n184/mode/2up?q=francesca>

Data de acesso: 10/12/2020.

_____. **Il trionfo della morte**. Roma: L'Oleandro, 1934.

GRIMM, Ermano. **La distruzione di Roma**. Firenze: Loescher & Seeber, 1886.

Disponível em: <https://archive.org/details/LaDistruzioneDiRoma/page/n5/mode/2up>

Data de acesso: 15/12/2020

PEREC, G. **Specie di spazi**. Trad. Roberta Delbono. Torino: Bollati Boringhieri, 1989.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo de percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

GABRIELE D'ANNUNZIO: CITTÀ E ROVINA DECADENTISTA

Riassunto

Gabriele D'Annunzio è stato uno dei migliori contributi della letteratura italiana e, visto la sua fortunata produzione, è possibile affermare che l'autore ha influenzato permanentemente un'intera generazione di artiste. Il suo stupore con la città di Roma si manifesta in numerose opere, romantiche e poetiche, tra cui la più celebre della sua carriera, *Il Piacere* (1889), che funziona come un'Ode al fascino dell'antico Impero. D'Annunzio però non si dedicherebbe soltanto a cantare la bellezza di Roma: in diversi scritti il suo amore per la città si trasforma in indignazione e denuncia di fronte all'imminente rovina che i processi di urbanizzazione porterebbero. Per questo articolo, interessano gli scritti sulla distruzione di Vila Ludovisia, una città signorile dotata di numerosi giardini e palazzi, che, nonostante siano stati lodati da autori come Goethe e Stendhal, sono stati suddivisi e demoliti. In D'Annunzio la rovina della città si manifesta più ampiamente nei romanzi *Giovanni Episcopo* (1891), *Le vergini delle rocce* (1896) e in numerose cronache giornalistiche; è attraverso queste tracce che intendo dimostrare come l'artista decadente si abbia manifestato di fronte alla minaccia di annientamento causata dalla grande febbre delle costruzioni che ha segnato il passaggio dal XIX al XX secolo.

Parole chiave

Gabriele D'Annunzio. Città. Roma

Recebido em: 29/12/2020

Aprovado em: 31/03/2021

O Olhar do outro: narrativas de estrangeiros sobre Porto Alegre

Júlio César Bittencourt Francisco¹²⁴
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Resumo

Este trabalho tem por objetivo interpretar as diversas referências e narrativas de viajantes sobre a cidade de Porto Alegre, desde a sua fundação até os dias atuais. Os viajantes e visitantes que lá estiveram e ainda voltam à cidade contribuem, com suas impressões, para a construção da imagem e da memória da capital gaúcha, pois é através da ótica do estranhamento que enxergam “uma outra cidade”. A metodologia de abordagem se dá a partir da análise dos recortes de crônicas de viajantes, iconografias, imagens e textos de cartões postais dos visitantes. Pretende-se elaborar assim uma série de representações e discursos que chamamos de ‘olhar do outro’ sobre Porto Alegre. Como base teórica, recorreu-se à produção dos estudos de memória urbana de Eduardo d’Oliveira França ao conceito de memória em Maurice Halbwachs e Jan Assmann e à obra de Roger Chartier entre outras. A novidade que trazemos neste artigo é a combinação de fontes que alternam textos e imagens na construção de uma memória da cidade.

Palavras-Chave

Viajantes. Porto Alegre. Olhar. Memória. Cartões Postais.

¹²⁴ Doutor em História (PUC-RS). Mestre em Memória Social (UNIRIO). Especialista em História do Direito no Brasil (UNESA).

Introdução

Como projeto de pesquisa docente do curso de Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o presente texto é parte das pesquisas que o autor tem realizado sobre a cidade de Porto Alegre e cujos resultados parciais apresentamos aqui. Sua relevância para a área museológica é evidente na medida em que museus trabalham não só com um “olhar”, mas também com memórias, interpretações, história e pesquisas.

Invertendo a perspectiva do olhar, nossa investigação analisa a cidade a partir das lentes do estrangeiro, do visitante, do outro, que chega a Porto Alegre e se defronta com uma realidade e, além dela, com um patrimônio cultural, material e imaterial que, desta ou daquela forma, o impacta. Estamos interessados no que o “estrangeiro”, a pessoa de fora, tem a dizer sobre a cidade, suas primeiras impressões, sua visão descomprometida, e que, no entanto, é carregada de intencionalidade e observação comparativa. Ainda queremos analisar fragmentos dessas memórias para enxergar um panorama diferente de Porto Alegre, do estilo de vida e de seus habitantes, mas também do imaginário relativo à capital dos gaúchos visto por ângulos diferentes.

Partindo do princípio de que a identidade se constrói a partir da alteridade, ou seja, da percepção ou apreensão do olhar, ou ainda do discurso do outro, cabe procurar compreender como são construídas as representações daqueles que vem de fora, sobre Porto Alegre, e como se processa esse estranhamento por via de construções sociais e também através de imagens e narrativas.

Além das crônicas dos viajantes dos séculos XIX e XX, vamos trabalhar com os textos dos cartões postais que os visitantes postam de dentro para fora da cidade, e mais a análise de entrevistas de turistas e estrangeiros residentes ou que visitam Porto Alegre na segunda década desse terceiro milênio.

A cidade e a memória como construção social

Fundada por colonos açorianos, depois, habitada por brasileiros de diversas origens e regiões, a cidade recebeu muitos africanos e seus descendentes e também um grande número de imigrantes, principalmente alemães, italianos e poloneses ao longo do século XIX. O período coincide com a visita à cidade dos primeiros viajantes europeus, que

documentaram suas experiências em crônicas que foram levadas a uma Europa curiosa por notícias de um país novo e exótico.

O olhar destes estrangeiros interpreta a cidade colonial de Porto Alegre, que, com o tempo, vai formando sua personalidade, identidade e estética própria. Seja em sua paisagem natural, a beira de um imenso lago, nas características físicas do seu povo, nos materiais e conformação de suas calçadas, prédios, largos e praças, mas também nas suas lutas políticas, na maneira e comportamento das pessoas – o que elas valorizam e como se comportam, caminham, falam etc. A memória, como afirma Andreoni,

(...) parece ser um fenômeno individualizado, no entanto ela deve ser compreendida, sobretudo, como uma construção coletiva e social, marcada por desencontros, pela disparidade temporal e espacial, por disputas de gênero, étnicas, de *habitus*, entre outros fatores que interferem na organização das memórias coletivas. A seleção é prerrogativa imprescindível, pois não existe memória sem esquecimento, a relação dialética entre o esquecer e o lembrar é o que constitui a memória (ANDREONI, 2011, p. 168).

Essas memórias individuais se constituem em comunicação com outros, mas não com quaisquer “outros”, e sim com um grupo de pessoas específicas que mantém sua unidade através de uma imagem comum do passado. Essa variedade de memória foi primeiramente identificada por Halbwachs, que a classificou como socialmente mediada e relacionada a grupos e a denominou de memória coletiva. Se Halbwachs pensou na família, nos vizinhos, no grupo profissional ou até mesmo numa nação, Jan Assmann (1988, p. 127) vai além, quando afirma que “cada indivíduo pertence a muitos grupos de memória e, portanto, compartilha muitos grupos de identidades”.

Não são apenas os indivíduos que constituem uma memória para si, a fim de estabelecer identidades, conquistar legitimação e fixar metas. O mesmo acontece com as memórias coletivas, chamada por Assmann de memória cultural. A cidade é o lugar da cultura e da memória coletiva, mas como esta memória coletiva se forma e cria identidades? De acordo com o autor,

são as estruturas construídas com intenção de reter uma memória do passado como, monumentos, arquivos e museus que estabelecem uma significância, mas é através da troca com o indivíduo ou com um grupo de pessoas que um artefato urbano serve de suporte para a ativação da memória. (ASSMANN, 1988 p.129)

Como nos diz França (1979, p.182) o modelo de sistematização metodológico para estudar a memória das cidades envolve três fontes: a escrita ou gráfica, a oral e a material. A primeira modalidade “testemunha sobre a vida coletiva no quadro urbano,

e as últimas mostram dimensões físicas da cidade, a história das mudanças, da paisagem urbana, suas expansões e contrações, e o tema da relação do homem com a natureza”. As fontes gráficas podem ser públicas – relatos de viajantes, jornais de época e, sobretudo, a literatura, onde “há mais história do que suspeita um historiador” (p.183) –ou privadas – livros de registro de hotéis e hospitais, mas também aquela literatura dos cartões postais, como no caso de nosso trabalho, enviados de Porto Alegre para outras cidades. Entre as fontes orais encontram-se os depoimentos dos mais velhos, recuperados pela história oral, e entre as fontes materiais, em boa parte depositadas nos museus, estão os objetos, mas também pinturas, gravuras e fotografias.

Em termos de memória afetiva individual, os lugares e a geografia das cidades exercem efeito em cada pessoa, que associa características dos espaços urbanos a texturas, materiais, cheiros e cores, lembranças, representações e sentimentos. De acordo com Pollack (1992, p. 210), a memória é constituída de acontecimentos vividos pessoalmente, mas também de acontecimentos herdados – transmitidos à pessoa através do grupo a qual ela pertence, e que tem o mesmo efeito como se tivesse vivido – e dos lugares da memória, que são aqueles associados a alguma lembrança ou imagem.

Na visão da historiadora Sandra Pesavento (2002, p. 9) “a cidade é o objeto de múltiplos discursos e olhares, que não se hierarquizam, mas que se justapõem, compõem ou se contradizem, sem, por isso, serem uns mais verdadeiros ou importantes que os outros”. Nesse sentido, podemos perceber o olhar dos viajantes como ‘um outro olhar’. Um olhar descomprometido e despido de qualquer hierarquia em relação à ordem natural dos objetos e equipamentos de uma cidade que só quem é do lugar é capaz de atribuir, e da emoção típica, do sentimento daqueles que pertencem ao lugar. Como afirma Staudt,

Os viajantes europeus se diferenciam na maneira de perceber a cidade e o espaço público. Uma dessas distinções poderia ser de ordem moral. Muitos dos viajantes condicionados por valores provenientes da cultura europeia, os viajantes, ao vivenciarem os usos e costumes da população da cidade, não estavam isentos de um pré-julgamento. (STAUDT, 2007, p.18)

Mas afinal, qual o poder do olhar do outro? E quais são as suas consequências, para o habitante do local e para o outro?

De acordo com Paul Ricoeur (2007, p. 89), a visão do outro, como fonte de infelicidade ou de perigo, pode construir o que chamou de memória manipulada, que decorre, em última análise, distorções políticas e ideológicas. O que estabelece a manipulação dessas

memórias são, segundo Bourdier (2008, p. 78), “as disputas que podem ser de gênero, étnicas e de *habitus*, entre outras, uma vez que a memória deve ser compreendida como construção coletiva e social marcada por desencontros, pela disparidade temporal e espacial”.

Como alerta De Mello (2010, apud, Bachellard, p. 21), “é necessário cautela quando se adota estas visões estrangeiras”. Afinal, a “observação primeira se apresenta repleta de imagens; é pitoresca, concreta, natural, fácil. Basta descrevê-la para se ficar encantado”. Ainda citando Bachellard, este autor afirma que “encantamento e ciência são coisas distintas”. Entretanto, quando cita Canevacci, estabelece o seguinte contraponto: “muitas vezes o olhar desenraizado do estrangeiro tem a possibilidade de perceber as diferenças que o olhar domesticado não percebe pelo excesso de familiaridade” (De Mello, 2010, apud Canevacci p.21).

Os viajantes

Porto Alegre nasceu de uma pequena colônia de imigrantes açorianos, trazidos para se instalarem na região das Missões, que estava sendo entregue ao governo português em troca da Colônia de Sacramento, nas margens do Rio da Prata. A troca havia sido acordada através do Tratado de Madri, de 1750.

Em 1752, o rei D. José I, “O Reformador”, mandou que Cristóvão Pereira de Abreu¹²⁵, acompanhado de 200 homens, iniciasse a demarcação da região das Missões. Quando chegaram a Rio Grande, foi determinado que oitenta deles ficassem nas proximidades de Viamão¹²⁶ – povoado localizado na sesmaria de Santana, comandada por Jerônimo de Ornellas e Vasconcellos, e onde, posteriormente seria instalado o assentamento de Porto dos Casais, a atual Porto Alegre – construindo canoas que permitissem o transporte até as Missões, e que os demais explorassem a subida do rio. A empreitada demorou muito para se concretizar e as localidades começaram a se desenvolver rapidamente.

¹²⁵ O Coronel Cristóvão Pereira de Abreu foi um protótipo de explorador, sertanista e combatente, ao lutar contra os invasores franceses no Rio de Janeiro em 1710/1711 e depois contra as tropas espanholas, nos pampas gaúchos. Foi consagrado como o primeiro homem a cruzar, por via planaltina, o território entre o Rio Grande do Sul e São Paulo, levando uma tropa de 3000 cabeças de cavalgaduras e gado, inaugurando o ciclo comercial da região sulina. (Fonte: Enciclopédia Gaúcha)

¹²⁶ Viamão, assim como Porto Alegre são sítios estratégicos porque desses locais se podem avistar, como uma mão de cinco dedos, os rios que formam o lago Guaíba: Cai, Jacuí, Gravataí, Sinos e Taquari.

Em 1763, os castelhanos, comandados por Don Pedro Cevallos, governador de Buenos Aires, invadiram o Rio Grande do Sul e tomaram a cidade de Rio Grande. Neste ano, as populações portuguesas de Rio Grande e do norte da província migraram para a região de Viamão e Porto dos Casais, engrossando ainda mais o contingente demográfico desses pequenos aglomerados. Em 18 de janeiro de 1773, um edital rebatizou a pequena povoação, que passou a se chamar Madre de Deus de Porto Alegre. O então governador da província de São Pedro do Rio Grande do Sul, José Marcelino de Figueiredo, ordenou a transferência da Câmara Municipal de Viamão para Porto Alegre por questões estratégicas. Além da visão privilegiada da navegação de quem chega pela Lagoa dos Patos, a cidade exercia um controle mais eficaz sobre as rotas das embarcações nos diversos tributários do lago Guaíba que levam ao interior.

Além de centro administrativo, Porto Alegre tornou-se uma área militar. Paliçadas de madeira foram construídas em torno da cidade. Quando chegou a Porto Alegre em 1775, Johann Heinrich Böhn (1708/1783) – militar alemão contratado pelo exército português para supervisionar as tropas no Brasil, e cuja campanha vitoriosa acabou por recuperar Rio Grande aos espanhóis – alertou para a falta de estrutura na incipiente capital:

Eu expus à Junta a incapacidade dos comissários que ela vinha a nomear para empregos da maior importância e as consequências prejudiciais que disso resultaria, indubitavelmente, pedindo seriamente que remediasse o caso. A resposta era que, todas as pessoas mais hábeis e existentes no continente, as mais limpas e as mais inteligentes estavam escolhidas, e que era impossível achar melhores súditos. (Boehm apud Noal Filho, 2004 p.16).

De todo modo, a modesta capital prosperava e em 1804, a Coroa portuguesa lá instalou a primeira alfândega do Rio Grande do Sul. O acanhado núcleo urbano foi elevado a vila em 1808, a município em 1809 e a cidade em 1822. A abertura dos portos brasileiros em 1808 abriu a possibilidade para que viajantes europeus de diversas nacionalidades percorressem áreas até então dificilmente acessíveis.

O ano de 1820 dá conta de um dos primeiros relatos sobre a cidade; conforme nos informa Francisco Riopardense de Macedo (1998, p. 47), “feita por um viajante objetivo e sensível”. Saint-Hilaire¹²⁷ chegou a Porto Alegre em 21 de junho de 1820 e deixou um

¹²⁷ Saint-Hilaire, Nasceu em Orleans, na França (1779/1853) um aristocrata naturalista que despertou interesse pela botânica com a amizade que fizera com Von Humboldt e Aime Bonpland, renomados naturalistas que percorreram a América. Saint-Hilaire vem em Missão Oficial, representando a França, trazendo consigo “laissez pasiez”, onde desfrutava de privilégios dados as tropas lusas. Por onde passa é bem recebido e devido a essa Missão ser oficial. (CONFORTO, MARÍLIA, 2008 p. 8)

relato sobre a estrutura urbana da cidade, descrevendo seus principais logradouros e pontos geográficos, como a colina que leva a atual praça da Matriz, a rua da Praia, o lago Guaíba, e alguns equipamentos urbanos, como trapiches e armazéns. Porém, o que mais impressiona é a sua extraordinária capacidade de captar a alma da cidade através de seus personagens:

Encontrei modos distintos em todas as pessoas da sociedade. As senhoras falam desembaraçadamente com os homens e estes cercam-nas de gentilezas sem, contudo, mostrarem empenho ou ânsia de agradar. (SAINT-HILAIRE, 1987 p. 46)

Arguto observador do modo de vida das cidades brasileiras por onde passou, Saint-Hilaire chegou a ser tomado por espião, com vistas a ambições francesas sobre o Brasil. Em Porto Alegre descreveu com detalhes diversas funções de escravos, que iam desde atividades na construção, na agricultura e na pecuária, mas também no comércio: “vêm-se em Porto Alegre negros que mascateiam fazendas pelas ruas. Atualmente vendem muito o fruto da araucária, a qual chamam pinhão.” (p. 46)

No fim da década de 1820, o comerciante francês Nicolau Dreys¹²⁸, conta o modo de vida dos porto-alegrenses, além de relatar equipamentos, vias e pontos urbanos da cidade:

Vários vizinhos possuidores de hortas e de casas de recreio têm um passeio frequentado pelos cidadãos que procuram o sopro salutar da viração em face da extensa prospectiva da lagoa (Praia de Belas), todavia é, para bem dizer, um passeio de exceção reservado somente a pessoas que podem comprar alguns instantes deliciosos (Dreys apud Noal Filho, 2004, p. 36).

Mais um viajante francês, este na terceira década do século XIX, também escreveu com sutileza sobre aspectos sociais de Porto Alegre. Trata-se do naturalista de Arsène Isabelle¹²⁹. Num dos trechos de sua narrativa sobre a cidade, datada de 1834, descreve a maneira rude como eram tratados os escravos: “sabeis como esses senhores, em sua superioridade, tratam os escravos? como tratamos os nossos cães!” Fala da importância do teatro, que estava sendo construído (teatro São Pedro) e dos sete jornais que circulavam na

¹²⁸ Nicolau Dreys, (1781/1843) Nasceu em Nancy, França e chegou ao Brasil em 1817, como emigrado político e comerciante, tendo percorrido diversas Províncias do Império. (NOAL FILHO, 2004 p.34)

¹²⁹ Arsène Isabelle, (1807-1888) nasceu no Hare, cidade portuária da França, tudo indica que foi abandonado em uma instituição de caridade quando recém-nascido. Desde cedo teve contato com as narrativas de viagem. Sua pretensão era contribuir para as Ciências Naturais e completar a obra de Saint-Hilaire. Vendeu tudo que tinha para conseguir fundos para sua viagem, reuniu em sua coleção materiais zoológicos, geológicos e botânicos. Embora admirasse Saint-Hilaire, difere de seu compatriota, posicionando-se republicano anticlerical e antiescravista. É extremamente crítico com os portugueses e jesuítas, traz consigo da França ideias liberais e democráticas. Isabelle manifesta-se dessa forma, pois não se preocupava em prejudicar as relações entre França e Brasil visto que veio por conta própria, financiando sua viagem. (CONFORTO, MARÍLIA 2008 p. 9)

cidade (“a maioria de orientação republicana”), mas principalmente das vantagens da capital em relação a outras cidades importantes da América do Sul.

Sabei que não goza, apenas, de vista agradável em Porto Alegre; goza-se, também, uma boa saúde, e não há clima que mais convenha aos europeus do que o seu. Não se sentem os calores sufocantes das praias do Rio de Janeiro, nem das noites frias de Buenos Aires: é um ar temperado, embalsamado, puro e saudável. Basta dizer que os médicos não fazem fortuna ali, e que os próprios farmacêuticos se veem obrigados a transformar-se em perfumistas (Isabelle apud Noal Filho, 2004, p. 68).

Interpretando o discurso dos três viajantes franceses, podemos observar que no início do século XIX, antes mesmo da chegada dos grandes contingentes de estrangeiros europeus (alemães e italianos), a sociedade gaúcha já era diferenciada do resto do país, exceto pela exploração e tratamento dispensado aos escravos como destaca o antiescravista Isabelle. Por outro lado, homens e mulheres de sociedade são sofisticados e civilizados, segundo Saint Hilaire. Alguns dos cidadãos de Porto Alegre têm um padrão de vida invejável, permeados por pomares e pela brisa fresca do lago Guaíba, de acordo com Dreys, e um agradável clima, além de ser uma cidade culta, com jornais e teatros como confirma Arsène. Talvez seja esta, enfim, uma descrição eurocêntrica da capital, com um clima mais temperado, sofisticação e cultura. Os visitantes se sentiam mais perto de casa, confirmando uma visão que usava a Europa como padrão estético a ser seguido e valorizado.

Com a guerra dos Farrapos, que se estendeu de 1835 e 1845, Porto Alegre sofreu invasão e sítio dos rebeldes (foram, inclusive, construídas uma muralha, paliçadas e trincheiras para se defender dos “farrapos”), e experimentou uma drástica redução em suas atividades econômicas. Desta forma descreveu a cidade o imigrante alemão Johann Karl Dreher, em 1840: “A cidade de Porto Alegre, cercada por um cinturão de valos de proteção (trincheiras) que, de trechos em trechos, eram protegidas por canhões de defesa, apresentavam antes um aspecto de destruído do que de alegre” (Weimer, apud Noal Filho, 2004, p. 80).

Com o fim da revolta a cidade se expandiu rapidamente para além dos muros e, em pouco tempo, converteu-se no polo da região mais desenvolvida da Província, como destaca Paul Singer.

O papel de Porto Alegre dentro dessa rede urbana sofreu profundas mutações, pois, até aproximadamente 1860, a Capital desempenhava função econômica secundária no Estado, o qual tinha então em Pelotas e Rio Grande — centros diretamente ligados à produção e à comercialização do charque — seus polos mais expressivos. A partir dessa época, no entanto, a capital assumiu, paulatinamente, a condição de centro mais importante devido à sua condição de porto fluvial, o que fazia com que

se centralizasse o processo de comercialização da produção das áreas coloniais. (SINGER, 1977, p. 125)

A segunda metade do século XIX trouxe a cidade milhares de imigrantes alemães, muito deles contratados como militares pelo Império do Brasil na campanha contra Rosas, como é o caso de Joseph Hörmeyer, (1824/1873), Carlos Von Koseritz (1830/1890), Carlos Jansen (1829/1889) e Hermann Wendroth, (s/d-1860), que faziam parte do grupo de jovens soldados alemães, de bom nível intelectual e que ficaram conhecidos como os *brummers* (resmungões em alemão, ou criadores de casos – tradução livre).

Em 1858 o médico alemão Robert Avé-Lallemant (1812/1884) em visita ao Rio Grande do Sul escreveu o seguinte sobre Porto Alegre;

(...) a reminiscência nórdica não se restringe apenas ao alto da cidade de Porto Alegre, de onde se pode contemplar a grande distância. Desce também a parte comercial. Ali em toda a parte se vê gente de raça loura perambulando. A cada momento se vê um alemão transitando, a cadamomento se vê um nome alemão sobre as portas das casas e se houve falar rude da língua do Holstein e do dialeto pomerânio até o bávaro renano. Deve haver em Porto Alegre uns três mil alemães ao passo que toda cidade não tem mais de 20.000 habitantes (Avé-lallemant apud Noal Filho, 2004, p.110).

O embaixador e naturalista suíço Joahann Jakob Von Tschudi (1818/1889), em visita à cidade no ano de 1861, assim a descreve:

(...) na verdade a cidade não tem como muitas vezes é descrito, um caráter predominantemente alemão, mas pelo menos o elemento germânico está fortemente representado nos letreiros alemães sobre as abóbadas comerciais, oficinas, bares e padarias etc. são tão frequente como as de brasileiros (Tschudi apud Noal Filho, 2004, p.119).

No fim do século XIX começaram a chegar a Porto Alegre levas de imigrantes italianos, como descreve o reverendo norte-americano Herbert Smith (1851/1919), em viagem ao sul do Brasil entre 1881 e 1882, em busca de fies: “imigrantes italianos apinhavam-se no convés para acompanhar a primeira vista de Porto Alegre, sua nova pátria, ou pelo menos sua nova metrópole. Com certeza acharam muito agradável este primeiro relance” (Smith apud Noal Filho, 2004 p. 190).

Giulio Lorenzoni (1863/1934) era um desses imigrantes italianos que chegou de navio em 1877, com apenas 14 anos de idade, e escreveu suas primeiras impressões de Porto Alegre numa espécie de diário de bordo:

Os poucos italianos estabelecidos em Porto Alegre, procuravam da melhor maneira encorajar seus patrícios, dizendo-lhes que as novas colônias dos Campos dos

Bugres (Caxias), Conde D'Eu (hoje Garibaldi), Dona Isabel (hoje Bento Gonçalves) e Silveira Martins eram locais sadios, terras virgens, que produziam muitíssimo (Lorenzoni apud Noal Filho, 2004 p.171).

Os imigrantes italianos foram os últimos a chegar e por isso ocuparam as piores terras, em montanhas, muitas ainda bravias, com matas virgens habitadas por silvícolas. Os alemães, já na segunda geração, estabelecidos com empresas e indústrias, formavam a classe média de Porto Alegre, juntamente com os descendentes de portugueses. Além disso, conseguiram se organizar com eficácia, fundando jornais, clubes, associações de auxílio mútuo, mas também elegendo deputados na Corte, onde lutavam pelos interesses da colônia. Tais informações são evidentes nos relatos de Amand Goegg (1820/1897) ativista político alemão, em visita a Porto Alegre no início da década de 1880.

Os desenhos de Wendroth

Ele foi um Alemão, contratado pelo Império como soldado mercenário para lutar contra o caudilho argentino Juan Manuel Rosas. Chegou ao Brasil em 1851, e depois de algum tempo no Rio de Janeiro veio ao Rio Grande do Sul onde se notabilizou por ser um autêntico boêmio, dado a bebedeiras e arruaças chegando a ser preso em Pelotas. Sua personalidade era transgressiva e debochada, porém, foi responsável pelo mais vasto registro visual do Rio Grande do Sul no século XIX. Hermann Rudolf Wendroth morreu desconhecido, em data e lugar incertos, e sua obra só se tornou acessível ao público mais de cem anos depois de concebida, e ainda hoje não é popular fora do circuito acadêmico de arte e história do Rio Grande do Sul.

O estrangeiro registrou por meio de suas obras paisagens de Porto Alegre e outras cidades do Rio Grande do Sul. Seus trabalhos mostram a cidade em expansão, em desenhos com profusão de detalhes e apuro estético. No ambiente rural, também circulou e ilustrou com minúcia o modo de vida do homem do campo. Além disso, foi um dos raros artistas-viajantes do século XIX que retrataram os escravos com simpatia, expondo maus tratos sofridos.



Tela 1, em aquarela 1852. Vista de Porto Alegre

Ele não era um pintor ou desenhista de formação, e sim um militar com uma grande habilidade de cognição e capacidade imaginativa, estabelecendo muitas vezes suas obras com tremenda riqueza de detalhes. Quando Wendroth visitou a cidade de Porto Alegre em 1852, ficou fascinado com as paisagens naturais que observara, mas também com as possibilidades de desenvolvimento da cidade, principalmente depois de 10 anos de estagnação por conta da Revolução Farroupilha. Na aquarela acima, pintada do alto do Morro de Santa Teresa, Wendroth interpretou a cidade e a sua expansão urbana, mas também as suas áreas ainda rurais, onde a população, pela proximidade com a cidade, colhia frutas nativas e se servia de caminhadas silvestres numa área conhecida como a Chácara da Baronesa.



Tela 2 em Sépia, Vista do Sul de Porto Alegre, 1852

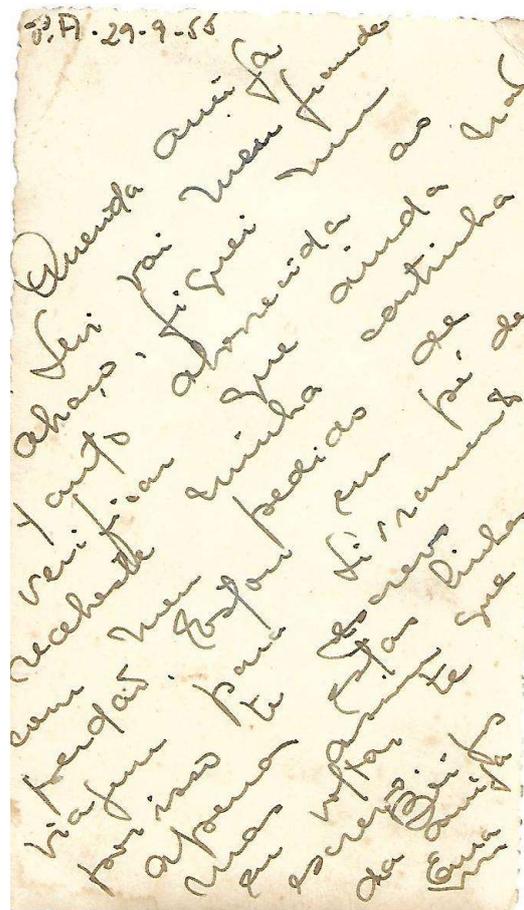
Acima, uma segunda versão da cena anterior, em sépia, datada da mesma época da anterior. Com alguns detalhes artísticos diferenciados podemos ver os raios de sol e, do lado esquerdo da tela, uma carreta puxada por boi. Vê-se também, ao fundo, os rios tributários do Lago Guaíba que conduzem ao interior do estado. A rua Duque de Caxias no alto da colina, as torres da Catedral Metropolitana e a imagem da Santa Casa de Misericórdia, à direita. De acordo com *Ciro Flamarion Cardoso (1998)*, a imagem, instrumento de comunicação entre as pessoas, ela também pode servir de elemento de ligação entre o homem e o mundo. As figuras bidimensionais têm a capacidade de refletir objetos tridimensionais. Tais desenhos representam uma significativa fonte histórica que complementam os textos escritos, uma vez que revelam detalhes dos objetos que as narrativas não contemplam, revelando o olhar do viajante que muitas vezes estiveram atentos a percepção do indivíduo comum, residente do local, não revelam. (*ALVES e TORRES, 2020*).

Cartões Postais

A coleção que mostramos abaixo pertence ao autor que as obteve quando foram descartadas pelos herdeiros da proprietária para serem recicladas. Vemos então, no primeiro cartão postal, uma imagem de Porto Alegre de 1955 que corresponde à rua da Praia, de frente a Praça XV de Novembro, no Centro Histórico da cidade.



Verso, Cartão 1



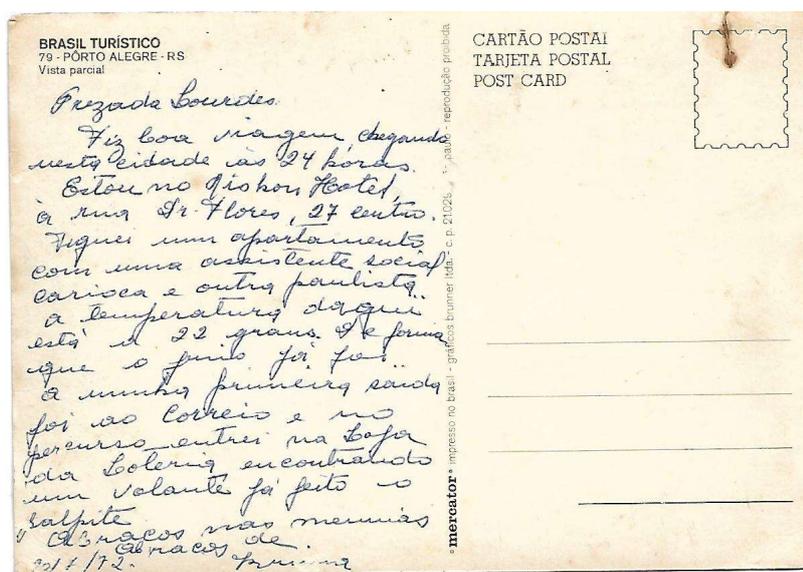
Cartão 1

Este lugar correspondia ao ‘ponto chique’ da cidade, ou lugar aonde a moda chegava primeiro e as pessoas realizavam seus ‘passeios dominicais’. Era também o ponto em que estava fincado o melhor cinema da cidade.

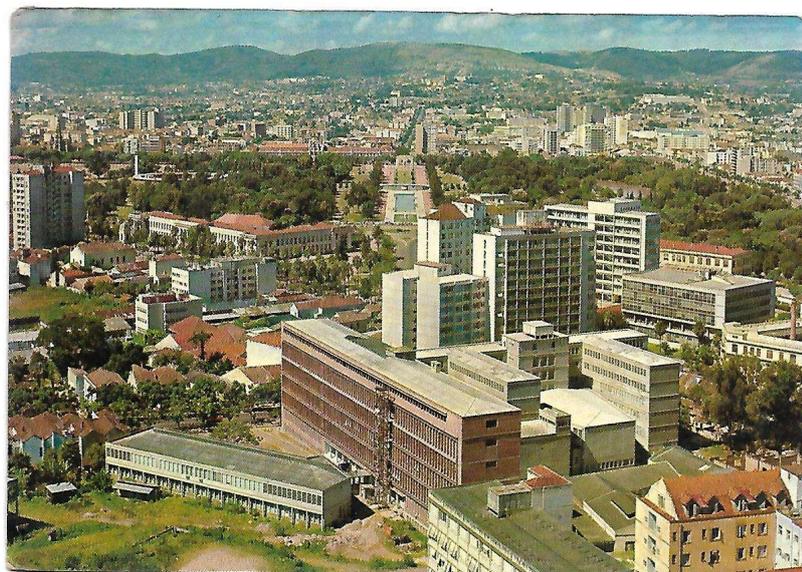
Analisando a questão do gênero literário que está implícito no cartão postal, concluímos que o mais próximo é o da carta. O sujeito atribui significados para o que vê: passa do mundo sensível ao mundo simbólico/mundo semiótico: lugar dos signos, da linguagem cujo sentido “[...] resulta de um processo de consenso entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de um processo de interação” (BAKHTIN, 2004, p.44). Nesse universo de signos, encontram-se os gêneros textuais, nos quais se concretizam as razões de ser do cartão postal. O gênero torna-se um ambiente estruturado e estruturador das relações sociais entre os sujeitos que o compartilham. Então, será natural que, ao percorrer o

caminho sócio-histórico do cartão postal, se encontre uma série de ações pragmáticas e sociais que envolvem as atividades nas instituições que o validam. (SILVA, 2010).

Assim, neste cartão postal de 1972, mostrado abaixo, veremos uma Porto Alegre cosmopolita e ampla. No cenário descortina-se o Parque da Redenção, o complexo universitário da UFRGS, (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) alguns bairros residenciais e ao fundo o Morro de Santa Teresa.



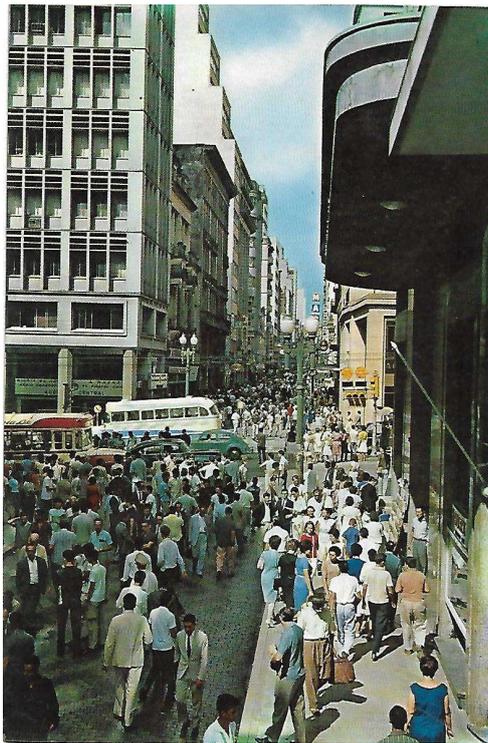
Verso Cartão 2



Cartão 2

No texto, a remetente que escreveu o cartão em 20 de julho de 1972, diz que já estava na cidade há 24h e que dividia o quarto com outras assistentes sociais, visitantes de outros estados. Curioso verificar que a visitante confirma a fama de Porto Alegre de ser uma das mais frias do país, especialmente durante o inverno. Despertou a atenção da pessoa que informa que “o frio já foi” quando menciona que estava 22 graus.

No cartão postal de número 3, verificamos a imagem de um dos cruzamentos mais movimentados da capital dos gaúchos. Rua Andrades Neves (ou rua da Praia) com a Avenida Borges de Medeiros. A Imagem não pode ser mais cosmopolita igualando Porto Alegre a outros centros importantes do Brasil como São Paulo, Rio de Janeiro ou Belo Horizonte. Pelo menos é assim que a cidade quer parecer, através de suas imagens, para o resto do país, uma vez que foi esse o cenário escolhido para ser o representante da cidade em um cartão postal, vendido aos milhares no varejo de então.

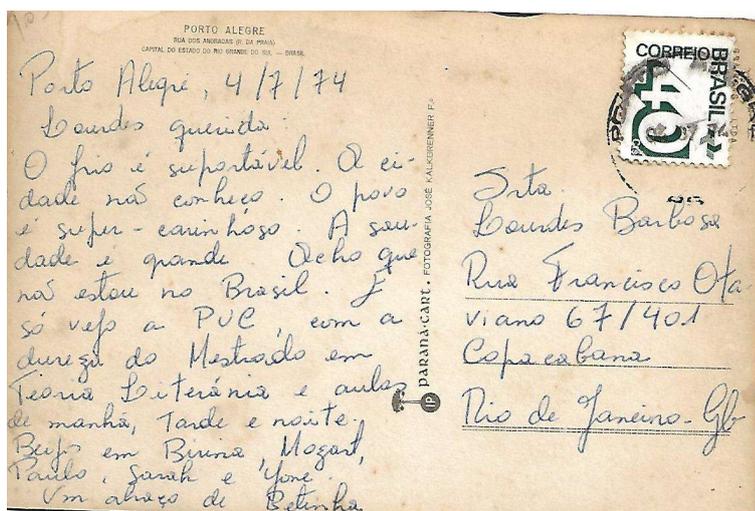


Cartão 3

Novamente a preocupação com o clima é o assunto central do texto do cartão, enviado em 4 de julho de 1974. “O frio é suportável” diz a remetente que também faz menção

a simpatia do povo gaúcho e diz que “nem parece estar no Brasil”. Certamente uma observação referente a forte marca migratória europeia que é visível no sul do país.

Uma observação que não se pode deixar de fazer quando o assunto é cartão postal, este certamente em vias de extinção por conta de outros meios de enviar imagens e textos, quase sempre por meios menos ‘burocráticos’ e que não envolve a compra de um objeto, ida ao escritório dos correios e despacho do objeto na caixa de correspondência, substituído pelo ‘smartphone’ com câmera e pelo email ou redes sociais, normalmente integrados num mesmo objeto. Ao nosso ver, o cartão postal possui uma natureza pública e social, pois ele é aberto, e em seu trajeto do remetente ao destinatário pode ser visto e lido por qualquer um que tenha acesso, portanto, um elemento que liga a cidade distante não só ao olhar de quem o recebe, mas de quem lhe vê.



Verso do cartão 3

Considerações Finais

Porto Alegre nasce isolada geograficamente do centro político e administrativo do país. A cidade possui uma grande influência militar, reflexo das lutas de formação e defesa do próprio território que se insere. A cidade cresce depois que todas as outras capitais importantes do país já estavam consolidadas, algumas com mais de duzentos anos de história. Além disso, a cidade, nos séculos, XIX e XX tem uma elite de origem europeia,

especialmente alemã, ainda que conviva com populações de origens diversas, como é o caso da italiana, responsável pela maior produção brasileira de uvas e vinho.

A geografia fronteira da província, as constantes disputas e guerras por território, a conformação ecológica dos pampas, a grande afluência à região de grupos indígenas, especialmente guaranis, forjaram a figura do gaúcho. Um tipo misto de vaqueiro afro-ibérico e de índio guerreiro, forte e viril com uma cultura híbrida própria e que também tem parte importante na memória e no imaginário de Porto Alegre, haja vista a cultura do churrasco e do chimarrão, mas também de seu símbolo maior, o monumento ao Laçador na entrada da cidade.

Por outro lado, para mostrar a diversidade e a força da cultura da cidade basta lembrar que, de acordo com o censo do IBGE realizado em 2010, Porto Alegre desponta como a cidade brasileira com maior número de praticantes do batuque¹³⁰, fato que ajuda a consolidar uma identidade própria, chamada por alguns pesquisadores de “afro-gaúcha”. Importante destacar ainda a existência das chamadas memórias subterrâneas ou marginais, que correspondem a visões do passado dos grupos dominados. Embora esta memória não esteja monumentalizada, foi através da iniciativa de pesquisadores, trabalhando com história oral, que se criaram as condições para recuperar a memória coletiva da comunidade afrodescendente da cidade, através da proposta de implantação do Museu do Percuro, atualmente em discussão no município.

Essa dinâmica de fatores geográficos, políticos, econômicos e sociais contribuiu na formação de uma identidade única, construída através de longos e profundos conflitos sociais¹³¹. Depois disso, a marca migratória europeia acabou por conferir a cidade sua identidade acabada, pois não abandonando os fatores que a ligam ao resto do país, a mistura étnica é o que lhe faz única. Para os seus habitantes e no olhar do visitante, Porto Alegre apresenta um modo de vida e uma arquitetura própria e sensivelmente diferente do resto do país, mas que também interage com o mundo globalizado e contemporâneo.

¹³⁰¹³⁰ Batuque é uma [religião afro-brasileira](#) de culto aos [orixás](#) encontrada principalmente no estado do [Rio Grande do Sul](#), de onde se estendeu para países vizinhos como [Uruguai](#) e [Argentina](#).

¹³¹ Como foram os casos da Guerra Cisplatina de 1824, da Revolução dos Farrapos de 1835, da Guerra do Prata de 1851, do Paraguai em 1864, da Revolução Federalista de 1893, da Revolução de 1930 e da campanha pela legalidade em 1962

Iconografias

AQUARELAS: Hermann Rudolf Wendroth. **Fundo Laudelino Teixeira de Menezes**, Série: Produção de Terceiros. Centro de Documentação da Universidade de Caxias do Sul CEDOC-UCS.

Cartões Postais de Porto Alegre. Coleção particular do autor.

Referências

ALVES, Francisco das N. e TORRES, Luiz Henrique **Imagens do Brasil Meridional** nas aquarelas de Hermann Wendroth. Universidade de Lisboa, Rio Grande, 2020.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**, Cia das Letras, Rio de Janeiro, 2008.

ANDREONI, Renata. **Museu, Memória e Poder** Revista Em questão Porto Alegre v.17 167-179 Jul/Dez 2011.

ASSMANN, Jan Collective. **Memory and Cultural Identity** in Kultur und Gedächtnis, eds Jan Assmann and Tonio Hölscher (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988)

BARROS, José D'Assunção. **Cidade e História**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2007, p. 10-11.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martin Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. **The Arcades Project**. Boston: Harvard University Press, 2002.

BOURDIER, Pierre **A Produção da crença**. 3. ed. Porto Alegre: Zouk, 2008.

CARDOSO, Ciro Flamarion Os historiadores e as imagens. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira (ORG) **História e Imagem** Rio de Janeiro, UFRJ, 1998.

CHARTIER, R. O Mundo como Representação. In: **À Beira da Falésia: A História entre certezas e inquietudes**. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002, p. 61-79.

CONFORTO, Marília & VELHO, Michel. **Ruas, praças, porto e casas**. Breves considerações sobre o espaço urbano porto-alegrense no relato dos viajantes do século XIX **Revista Travessias** número 2 Cascavel, 2008.

DEMACEDO, Francisco Riopardense. **História de Porto Alegre**. Editora da Universidade/UFRGS. 2ed. Porto Alegre, 1998.

DEMELO, Bruno Cesar Euphrasio. **A cidade de Porto Alegre entre 1820 e 1890** As transformações físicas da Capital a partir das impressões dos viajantes estrangeiros Dissertação de Mestrado PROPUR/UFRGS, Porto Alegre, 2010.

FRANÇA, Eduardo d'Oliveira Fontes para memória urbana. **Memórias da I Semana de História** da Unesp, Franca, SP, 1979.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HÖRMEYER, Joseph. **O Rio Grande do Sul de 1850**: Descrição da Província do Rio Grande do Sul no Brasil Meridional Ed.Eduni-Sul, Porto Alegre, 1986.

NOAL FILHO, Valter Antonio & FRANCO, Sergio Costa. **Os viajantes olham Porto Alegre**. Porto Alegre: Anatterra, 2004. 2 vls.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

POLLACK, Michael. **Memória e Identidade Social** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, V.5 n.10 p.200-212, 1992.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento** Campinas, SP Unicamp, 2007.

SAINT-HILAIRE, A. **Viagem ao Rio Grande do Sul** Martins Editor, Porto Alegre, 1987.

SILVA, Xênia S. da **O cartão postal**: a construção histórica de gênero textual Revista Encontros de Vista - quinta edição Recife, 2010.

STAUDT, Sheila Katiane A Porto Alegre do século XIX sob o olhar dos viajantes **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas** dossiê: a cidade na crônica PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 03 N. 01 – jan/jun 2007.

THE OTHER ONE GLANCE: FOREIGN VISITORS NARRATIVES ABOUT THE CITY OF PORTO ALEGRE

Abstract

Página | 354

The paper aims to interpret the various references and narratives of travelers about the city of Porto Alegre, from its foundation to the present day. The travelers and visitors who were there and still return to the city contribute, with their impressions, to the construction of an image and memory of the capital of Rio Grande do Sul, as it is through the perspective of strangeness that they see “another city”. The approach methodology is based on the analysis of clippings from travelers 'chronicles, iconographies, images and texts from visitors' postcards. The intention is to elaborate a series of representations and speeches that we call ‘the other one glance’ about Porto Alegre. As a theoretical basis, we used the production of studies of urban memory by Eduardo d’Oliveira França, the concept of memory in Maurice Halbwachs and Jan Assmann and the work of Roger Chartier, among others. The news brought to this paper is the combining used sources of text and images to build the memory of the city.

Keywords

Foreign travelers. Porto Alegre. Sight. Memory. Post Cards

Recebido em: 13/01/2021

Aprovado em: 26/03/2021

Linhas retas futuristas, Aldo Palazzeschi e o mundo circular

Eric da Silva Santiago¹³²

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo

O presente artigo visa apresentar uma das relações entre a poética palazzeschiana e o espaço na poesia futurista *La passeggiata*, publicada pela primeira vez em 1913. Aldo Palazzeschi foi um autor italiano que atuou em grande parte do século XX, mas que ficou conhecido principalmente como um dos expoentes do movimento futurista. A relação entre a produção artística futurista e o espaço é notável, seja na escrita de Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944) ou na pintura de Umberto Boccioni (1882 – 1916), por exemplo. Poder-se-ia dizer até mesmo que o espaço é um tema central para este movimento, assim sendo, buscaremos apresentar também de que maneiras Palazzeschi se difere na sua relação com o espaço e como a comicidade idealizada pelo próprio poeta florentino interfere diretamente nessa dinâmica. Serão utilizados para tal análise o princípio do olhar cômico de Pereira (2017), as noções de paisagem discutidas por Collot (2013) e Dalla Bona (2017) e as considerações acerca da escrita palazzeschiana de Pugliese (2012) e Tellini (2017).

Palavras-chave

Aldo Palazzeschi. Cidade. Cômico. La passeggiata.

¹³² Possui graduação em Letras Português e Italiano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2017). Mestrado em Letras Neolatinas (2020) também pela UFRJ. Doutorando em Letras Neolatinas pela mesma instituição.

Aldo Palazzeschi (1885 – 1974) foi um dos grandes expoentes da literatura italiana do século XX, sendo reconhecido principalmente por sua produção nos dois primeiros decênios. Tendo nascido em 1885, publica sua primeira obra com 20 anos, no ano de 1905. Essa obra, uma coletânea de poesias de título *I cavalli Bianchi*, é prontamente seguida por mais uma outra coletânea, em 1907, de título *Lanterna*. Já em 1908 publica seu primeiro romance *riflessi*. Essas três obras compõem a sua primeira escrita, ou o que, tardiamente, será chamada sua escrita *crepuscolare*. Conceito pensado pelo crítico italiano Giuseppe Antonio Borgese (1882 – 1912), o *crepuscolarismo* seria o momento em que a poesia italiana, assim como o sol em crepúsculo, estaria em declínio e se apagando, principalmente após as experiências poéticas de Gabrielle D’Annunzio (1863 – 1938) e Giovanni Pascoli (1885 – 1912).

Vale ressaltar que, embora essa definição de Borgese possa dar a entender que o *crepuscolarismo* fosse um grupo organizado, como viria a ser o futurismo por exemplo, na realidade “O crepuscolarismo não é um movimento ou um grupo compacto, mas um conjunto de autores acomunados [...] pela recusa aos clamores e pelas ambições da poesia oficial.” (FERRONI, 1992, p. 863)¹³³. Não por acaso Sergio Antonielli, no prefácio de uma das edições da obra *Poesie*, dirá que Palazzeschi “Recusa a magniloquência, a retórica: as visões histórico-patrióticas de Carducci, a dor de Pascoli, a beleza de D’Annunzio.” (ANTONIELLI, 1971, p.XXX)¹³⁴. Palazzeschi construirá, nos primeiros anos de sua escrita, uma poética de negações, ou ainda, uma poética destruidora, como apontará Marinetti.

No ano de 1909 Palazzeschi publica a obra *Poemi*, mais uma coletânea de poesias. Segundo parte da crítica, essa será a obra transitória do escritor florentino, na qual, como afirma Guareschi “emergem (...) as questões do grotesco, do riso e da ironia.” (2018, p. 125). Também será esta obra que o aproximará de Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944), o fundador maior expoente do movimento futurista italiano. Desta maneira, Palazzeschi passa a compor o movimento e já em 1910 lança sua primeira obra futurista, *L’incendiario*, mais um compêndio de poesias, entretanto, este será futuramente tratado como

¹³³ “ Il crepuscolarismo non è un movimento o un grupo compatto, ma un insieme di autori accomunati [...] dal rifiuto dei clamori e delle ambizioni della poesia ufficiale.” – tradução própria;

¹³⁴ “Rifiuta la magniloquenza, la retorica: le visioni storico-patriottiche del Carducci, il dolore del Pascoli, la bellezza del D’Annunzio.” – tradução própria;

sua obra poética mais importante. No ano de 1911 Palazzeschi publica seu romance futurista *Il codice di Perelà*.

Já em 1913 a obra *L'incendiraio* viria a ser republicada com alguns novos poemas e com a adição do manifesto intitulado *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi* de autoria do próprio Marinetti. Palazzeschi estava sendo encarado por parte da crítica como um deslocado dentro do movimento por não reproduzir muitas das características ou discursos de seus colegas futuristas. De fato, como aponta Marinetti “[...] os críticos, baseando-se sobre uma primeira impressão superficial, o consideram um sentimental, um decadente, um simbolista, isto é, um poeta na ponta extrema do romantismo.” (MARINETTI, 1968, p. 83)¹³⁵. Como apontamos acima, Palazzeschi será conhecido por sua poética de negações, mas para Marinetti, além de negar o poeta tem uma outra função primordial para o pensamento futurista:

O engenho de Palazzeschi tem no fundo uma feroz ironia demolidora, que abate todos os tópicos sagrados do romantismo: Amor, Morte, Culto a mulher ideal, Misticismo, etc. A obra de Aldo Palazzeschi (...) constitui grande parte da poesia futurista: a parte destruidora, aquela que G. A. Borgese, conversando recentemente comigo em Roma, definia com perspicácia “a crítica parodística do romantismo”. (MARINETTI, 1968, p. 330)¹³⁶

Ainda nesse manifesto, o fundador do futurismo dá a entender que os críticos não haviam nem ao menos compreendido em sua totalidade o que era o próprio movimento futurista. Deste modo, ele defende o posicionamento de Palazzeschi enquanto um artista futurista explicitando de fato o que era o *Futurismo* e o *Movimento futurista*, e ainda demonstra de que maneira ele, poeta muitas vezes pacifista, poderia fazer parte de um movimento agressivo e belicista.

“Futurismo” quer dizer antes de tudo “originalidade”, isto é inspiração original, apoiada e desenvolvida por uma vontade e por uma mania de originalidade. “Movimento futurista” quer dizer encorajamento assíduo, organizado, sistemático da originalidade criativa, ainda que aparentemente louca. Não se trata então de uma influência deformadora exercitada sobre o livre espírito de um poeta, mas sim de

¹³⁵ “[...] i critici, basandosi su una prima impressione superficiale, lo considerano un sentimentale, un decadente, un simbolista, cioè un poeta alla punta estrema del romanticismo.” – tradução própria;

¹³⁶ L'ingegno di Palazzeschi ha per fondo una feroce ironia demolitrice che abbatte tutti i motivi sacri del romanticismo: Amore, Morte, Culto della donna ideale, Misticismo, ecc. L'opera di Aldo Palazzeschi (...) costituisce gran parte della poesia futurista: la parte distruggitrice, quella che G. A. Borgese, conversando recentemente con me a Roma, definiva con acume «la critica parodistica del romanticismo». – tradução própria;

uma atmosfera antitradicional, anticultural, sem preconceitos, na qual este livre espírito pode ousar, se sentir compreendido, amado pois era só, típico, indigesto para todos, zombado pela crítica e ignorado pelo público. (MARINETTI, 1968, p. 330)¹³⁷

Esta definição de Marinetti inclusive pode ser estendida para outros artistas que compuseram os primeiros futuristas. Como Mario Verdone (1994, p.19) aponta no seu livro *Il futurismo*, dentre os primeiros artistas a compor o movimento futurista, se encontravam diversas ideologias e visões sócio-políticas. Anarquistas como Carlo Carrà (1881 – 1966), populistas como Umberto Boccioni (1882 – 1916), pacifistas como Libero Altomare (1883 – 1966) e Palazzeschi etc.

Ainda em sua fase futurista, no mês de Janeiro de 1914, Palazzeschi publica seu manifesto *Il controdolore* (O contrador em tradução livre), na revista *Lacerba*. O manifesto de Palazzeschi, possui como marca fundamental a experiência cômica, isto é, ele propõe um estilo de vida baseado na comicidade, onde a vida, do início ao fim, deve ser vista pelo viés cômico. A doença, a morte, a religiosidade, a própria figura de Deus, devem ser lidas, interpretadas e sentidas através da comicidade mais profunda. Essa será uma chave fundamental até mesmo para entendermos os processos efetuados pelo poeta na poesia que analisaremos; esse olhar cômico é um dos grandes fundamentos da poética palazzeschiana, como afirma Tellini:

[...] com Palazzeschi, na abertura do século, o cômico se torna um modo novo de ver as coisas, se torna um afinamento do olhar interior para encarar o mundo em um senso inverso ao espiral de vento que vai em direção estetizante, dannunziana e superhomística. (2019, p. 282)¹³⁸

Ainda em 1914, mas em abril, Palazzeschi publica na revista *Voce*, deixando ver sua distância em relação ao movimento futurista italiano; ele não concordava com a aproximação entre o movimento e o fascismo de Benito Mussolini e se via distante do intervencionismo de seus colegas. Em dezembro do mesmo ano, motivado pelos atos

¹³⁷ «Futurismo» vuol dire anzitutto «originalità», cioè ispirazione originale, sorretta e sviluppata da una volontà e da una mania di originalità. «Movimento futurista» vuol dire incoraggiamento assiduo, organizzato, sistematico dell'originalità creatrice, anche se apparentemente pazza. Non si tratta dunque di una influenza deformatrice esercitata sul libero spirito di un poeta, ma bensì di un'atmosfera antitradizionale, anticulturale, spregiudicata, nella quale questo libero spirito ha potuto osare, sentirsi compreso, amato, in quanto era solo, tipico, indigesto a tutti, beffeggiato dai critici e ignorato dal pubblico. – tradução própria;

¹³⁸ [...] con Palazzeschi, ad apertura di secolo, il comico diventa un modo nuovo di vedere le cose, diventa un affinamento dell'occhio interiore per guardare il mondo in senso contrario allo spirale del vento che va in direzione estetizzante, dannunziana e superomistica. – tradução própria;

violentos promovidos pelos futuristas florentinos, apoiados por Marinetti, Palazzeschi demonstra seu descontentamento e anuncia seu afastamento do movimento futurista com o texto *Neutrale*, publicado na revista *Voce*. Assim sendo, ressaltamos que a poesia sobre a qual trataremos, *La passeggiata*, aparece publicada pela primeira vez em 1913, na segunda edição da coletânea *L'incendiario*, isto é, ainda se enquadra na escrita futurista de Aldo Palazzeschi.

Antes de aprofundarmos a discussão sobre a poesia em si, se faz necessário tratarmos brevemente do conceito de espaço, ou melhor, de paisagem. A própria definição de paisagem seria discutível¹³⁹, entretanto utilizaremos aquela proposta por Michel Collot em sua obra *Poética e filosofia da paisagem* publicada originalmente em 2012. Nesta, o pensador francês discute os aspectos da relação interior-exterior que compõe uma paisagem, ou seja, para ele “a noção de paisagem envolve pelo menos três componentes, unidos numa relação complexa: um local, um olhar e uma imagem” (COLLOT, 2013, p.17) e tal relação “não resulta de uma pura projeção do interior para o exterior, mas de uma interação constante entre o dentro e o fora [...]” (COLLOT, 2013, p.57). A paisagem é uma experiência de constante interação, de movimento contínuo entre o que esta fora e o que esta dentro, de fato como afirma Dalla Bona “A paisagem não é algo mensurável ou identificável, mas um fenômeno dinâmico, está em contínua transformação e muda assim como muda o sujeito que a observa.” (DALLA BONA: 2017, p.49).

Partindo desses pressupostos, damos um passo adiante a fim de demonstrar a relação entre a paisagem e a escrita. Michael Jakob afirma que “o texto que definiremos então como paisagem literária deverá se referir a experiência (estética) da natureza por parte de um sujeito” (2005, p.40)¹⁴⁰, e embora ele não estivesse se referindo a experiência da paisagem como um todo, e sim do seu conceito de *paisagem literária*, a acepção mais comum do termo paisagem faz referência a natureza, ou algum meio natural. Entretanto, como nos lembra Collot, a paisagem, principalmente a natural se torna “abertamente rejeitada e denunciada pelas vanguardas artísticas do século XX” (2013, p.115), dentre elas o Futurismo.

¹³⁹ Para tal discussão conferir o capítulo **Etimologia e definição de paisagem** presente na obra *Paisagens de Palavras na Obra de Giuseppe Tomasi di Lampedusa* do professor Fabiano Dalla Bona

¹⁴⁰ “Il testo che definiremo quindi come paesaggio letterario dovrà riferirsi all’esperienza (estetica) della natura da parte di un soggetto” – tradução própria

Deste modo, como se compõe a paisagem futurista? Se a paisagem natural se torna rejeitada, do que se constitui o espaço das vanguardas? O próprio Collot responde esse questionamento ao apontar que “Assim como não se limita a uma região ou a um país, o “sentimento” que inspira a paisagem não é, pois, forçosa nem unicamente ligado à “natureza.” (2013, p.50), além disso, o pensador francês afirma ainda que, embora a paisagem esteja em crise para as vanguardas “essa crise (...) não corresponde ao seu desaparecimento puro e simples. Ela equivale a um questionamento dos códigos tradicionais de sua apresentação clássica” (COLLOT, 2013, p.115). Ou seja, o espaço-paisagem encontra-se ressignificado, redesenhado nas produções artísticas das vanguardas.

Deste modo, partindo do princípio de que a paisagem se constitui a partir dessa relação entre o espaço externo e o espaço interno do observador, e de que ela não está necessariamente ligada à natureza, poderíamos afirmar que, seja na pintura do futurista Umberto Boccioni (1882 – 1916), na poesia de Marinetti ou na de Palazzeschi, ou na de vários outros artistas futuristas, a paisagem possui um lugar de destaque. Nas pinturas *Visioni simultanee* (1911-12) e *La strada entra nella casa* (1911) de Boccioni, teremos a intensa interação entre o observador e o espaço observado, a ponto de no segundo, o espaço interno (rua) invadir o espaço interno (casa); em poemas como *Dominare* e *All’automobile di corsa* de Marinetti, embora tratem respectivamente de um avião e um carro, o espaço ao redor faz parte intensamente da composição poética, a única diferença nesta interação dentro-fora é que ela é mediada por um objeto que auxilia o movimento do eu-poético através do espaço; no caso das poesias de Palazzeschi *I Fiori*, na qual o eu-poético caminha por um jardim repleto de flores prosopopeicas, ou ainda na poesia *La fiera dei morti*, na qual o eu-poético atravessa uma feira que ocorre dentro de um cemitério, o sentimento da paisagem se encontra totalmente presente, mesmo que de maneira absolutamente cômica.

Após essa breve explicitação da dinâmica da paisagem para o pensamento das vanguardas, podemos partir para a poesia. Primeiramente vale dizer que essa poesia já se constrói de maneira cômica, pois, antes de qualquer outra coisa, ela é uma paródia de uma poesia homônima de Gabriele D’Annunzio de 1893. Ela não possui nenhuma referência direta além do título e de uma pequena paródia na estrutura, entretanto ela almeja o exato oposto da poesia do poeta abruces. Como ressalta Pugliese, a poesia de D’Annunzio se

apresenta como “uma obra-prima de estaticidade” (2012, p.920)¹⁴¹, e a de Palazzeschi é uma obra-prima do movimento.

Como dito acima, Palazzeschi se valerá de uma pequena estratégia parodística, isto é, da estrutura de cornija almejada por D’Annunzio. O poeta decadentista inicia e termina sua poesia com os seguintes versos:

Vós não me amais e eu não vos amo.
[...]
porque vós não me amais e eu não vos amo (D’ANNUNZIO, 1995, p.22/26)¹⁴²

Palazzeschi também encabeçará e terminará seu poema com versos “repetidos”, porém, já a partir desse tipo de cornija, desse enquadramento, a busca pela ideia de movimento se faz absolutamente presente:

– Vamos?
– Vamos, então.
[...]
– Voltamos atrás?
– Voltamos, então. (PALAZZESCHI, 1971, p.97/101)¹⁴³

A utilização dos verbos de movimento *andare* (ir) e *tornare* (voltar) já iniciam (e concluem) a estrutura de movimento que Palazzeschi introduzirá no decorrer dessa poesia. O vai e vem, o ir e vir, os verbos que representam movimentos opostos, mas que são colocados lado-a-lado, são uma estratégia adotada também por Marinetti, mas o fundador do futurismo usará esses verbos no infinitivo, abolirá a pontuação e quase não se valerá de artigos e pronomes, a fim de causar ainda mais essa sensação de movimento contínuo:

Dominare
Dominar
transbordar de azul e de silêncio 2 minutos
estrada descer
descer
descer
descer
descer
subir
descer descer [...]¹⁴⁴

¹⁴¹ “un capolavoro di staticità” – tradução própria

¹⁴² Voi non mi amate ed io non vi amo. [...] perché voi non mi amate ed io non vi amo. – tradução própria;

¹⁴³ -Andiamo? / - Andiamo pure. [...] - Torniamo indietro? / - Torniamo pure. – Todas as traduções dos versos dessa poesia são de autoria de Andrea Santurbano. A poesia completa junto da tradução se encontram em anexo ao artigo.

¹⁴⁴ Dominare/ straripare d’azzurro e di silenzio 2 minuti/ strada scendere/ scendere/ scendere/ scendere/ scendere/ salire/ scendere scendere – tradução própria. Poesia completa disponível em: <http://www.italian-poetry.org/filippo-tommaso-marinetti/> (último acesso feito em 20/09/20);

Em ambos os poemas é perceptível o interesse em simular ou buscar criar o sentimento da velocidade. Marinetti já em 1909 no manifesto de fundação do movimento futurista afirmaria que “la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità.”¹⁴⁵ (1968, p.12). Entretanto, Palazzeschi não fora exatamente um poeta da velocidade, e isso torna sua experiência poética-futurista ainda mais interessante, pois, como mostraremos a seguir, Palazzeschi não se interessa pelo movimento veloz retilíneo marinettiano. Uma das diferenças entre as obras desses poetas, e que será uma das guias da nossa leitura, é exatamente a direção que o movimento possui e que suas respectivas poéticas buscam representar; a saber, o movimento retilíneo de Marinetti e o movimento não-retilíneo, ou movimento circular, de Palazzeschi

Em 1916, Marinetti lança um novo manifesto, de título *La nuova religione morale della velocità* (*A nova religião moral da velocidade* em tradução livre). Neste, além de elencar os motivos pelo qual a velocidade deveria ser tratada como uma divindade, Marinetti afirma que “A velocidade por fim dá à vida humana um dos caracteres da divindade: a linha reta.” (1968, p.166)¹⁴⁶. A velocidade pungente, divina e incontrolável de Marinetti é uma velocidade que só pode ocorrer em linha reta, e mesmo que ele louve carros e aviões, eles nunca são descritos em movimentos que não estejam exaltando a retidão, a cartesianidade das direções: horizontal, vertical, perpendicular etc.

Já a direção de Palazzeschi é absolutamente *circular*, mas não somente enquanto um movimento circular, no ir e vir de sua poesia, no ciclo contínuo que ele cria ao concatenar os primeiros e últimos versos; de fato, essa estrutura de cornija realça o movimento, entretanto, o que Palazzeschi busca, é maior do que somente o círculo, ele busca a esfericidade. A diferenciação básica de um círculo e uma esfera se mostra no campo das dimensões, enquanto o círculo pertence somente a duas, largura e altura, a esfera possui uma terceira, a profundidade. Será essa terceira dimensão que possibilitará a simultaneidade dos acontecimentos narrados pela poesia:

Tumultos em Montecitório: boletim.
Palavras firmes o presidente pronunciou.
tumulto à esquerda, tumulto à direita.
O grão Sultão da Turquia aguarda por ti.
A pastilha do Rei Sol.

¹⁴⁵ “a magnificência do mundo se enriqueceu de uma nova beleza: a beleza da velocidade.” – tradução própria;

¹⁴⁶ “La velocità dà finalmente alla vita umana uno dei caratteri della divinità: *la linea retta*.” – tradução própria;

Se atira da janela por amor.
Sabonete de violeta e pot-pourri.
Relojoaria de precisão. (PALAZZESCHI, 1971, p.97)¹⁴⁷

A simultaneidade, a sensação filmica de olhar diversos acontecimentos ao mesmo tempo, a capacidade de produzir esse olhar: esse é o ponto de vista palazzeschiano apontado por Telini. O interesse que Palazzeschi parece buscar não é só a necessidade de demonstrar a velocidade, como faz Marinetti, mas sim absorver o movimento de modo que ele não precise nem sequer utilizar outros verbos que demonstrem que o eu-poético está andando. A cidade está acontecendo ao redor da poesia e dentro dela, demonstrando essencialmente a dinâmica dentro-fora da paisagem descrita por Collot (2013). Ademais, para que essa relação poesia-paisagem funcione, o observador dessa paisagem em movimento tem de estar no centro dessa esfera do olhar, pois somente a partir desse ponto ele poderia interagir com todo esse espaço.

Contudo, é de fundamental importância que percebamos que esse modo novo de ver as coisas, esse interesse pelo olhar dinâmico, é o que Pereira descreve como olhar cômico:

Costuma dizer-se que, quando o sábio aponta para a lua, o louco olha para o dedo. O autor dessa observação humorística olhou para todo o lado: para o sábio, para a lua, para o louco e para o dedo. O que quer dizer que olhou através dos seus olhos (porque viu o sábio e o louco), e olhou através dos olhos do sábio e através dos olhos do louco (porque também viu a lua, como o primeiro, e também viu o dedo, como o segundo). A ambição do olhar humorístico é olhar como mais ninguém olha e ver o que ninguém mais vê. São duas coisas diferentes. Olhar como mais ninguém olha significa adoptar um ponto de vista experimental; ver o que ninguém mais vê significa descobrir o que está escondido à vista de todos dentro do ponto de vista convencional. (2017, p.30-31)

Somente esse olhar cômico permitiria essa estruturação do espaço-paisagem de Palazzeschi nessa poesia. Verena Alberti no seu *O riso e o risível na história do pensamento*, publicado pela primeira vez em 1999, afirma que “o riso partilha, com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda dos seus limites.” (ALBERTI, 2011, p.11). O pensamento cômico, o pensamento *controductorístico* palazzeschiano permite a construção desse entre-espaço, o espaço do inabitado, do impensável e do impossível. É somente nesse tipo de

¹⁴⁷ Grandi tumulti a Montecitorio. / Il presidente pronunciò fiere parole. / tumulto a sinistra, tumulto a destra. / Il gran Sultano di Turchia aspetta. / La pasticca del Re Sole. / Si getta dalla finestra per amore. / Insuperabile sapone alla violetta. / Orologeria di precisione.

espaço-paisagem que um objeto tridimensional (a esfera do olhar) pode se mover por entre um plano bidimensional sem causar nenhuma ruptura lógica ou semântica.

Se a experiência da paisagem dialoga diretamente com a poética de quem a compõe, haveria um modo dela não ser uma paisagem cômica tendo partido da escrita de Aldo Palazzeschi? Se todo o processo palazzeschiano pode ser pensando através do *controdolorismo* não há maneira de sua paisagem não ser ela também cômica. Ademais, como já dito no decorrer deste artigo, a própria estruturação do espaço-paisagem de Palazzeschi nessa poesia é cômica, nasce de uma paródia de um dos maiores artistas italianos da época (e da história). Mover-se pela cidade, embora pareça ser um ato de absoluta normalidade, através da lente deformadora do pensamento de Aldo Palazzeschi se torna uma experiência impactante entre o observador e o espaço observado, entre o exterior e o interior.

Referências

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ANTONIELLI In PALAZZESCHI, Aldo. **Poesie**. Milano: Mondadori, 1971.

BERGER, Peter L. **O riso redentor: a dimensão cômica da experiência humana**. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis: Vozes, 2017

BERGSON, Henri. **O riso: Ensaio sobre o significado do cômico**. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro Editores, 2018.

COLLOT, Michael. **Poética e filosofia da Paisagem**. Tradução de Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

DALLA BONA, Fabiano. **Paisagens de Palavras na Obra de Giuseppe Tomasi di Lampedusa**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2017.

D'ANNUNZIO, Gabriele. **Poema paradisiaco**. Milano: A. Mondadori, 1995. (disponível em: https://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/poema_paradisiaco/pdf/d_annunzio_poema_paradisiaco.pdf)

FREUD, Sigmund. **Os Chistes e a Sua Relação com o Inconsciente**. Tradução de Jayme Salomão Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GUARESCHI, Égide. **A ressignificação do poeta na figura do saltimbanco: Aldo**

Palazzeschi. 188 p. Tese (Doutorado em Literatura) - UFSC, Santa Catarina, 2018.

JAKOB, Michael. **Paesaggio e letteratura.** Firenze: Leo S. Olshki, 2005.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **Teoria e invenzione futurista.** Milano: Mondadori, 1968. Disponível

www.liberliber.it/mediateca/libri/m/marinetti/manifesti_e_scritti_vari/pdf/marinetti_manifesti_e_scritti_vari.pdf (consultado em 10/05/2017).

em: Página | 365

MINOIS, George. **História do Riso e do Escárnio.** Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PALAZZESCHI, Aldo. **Il controdolore.** Roma: Millelire stampa alternativa, 1994.

_____. **Poesie.** Milano: Mondadori, 1971.

PEREIRA, Ricardo Araújo. **A doença, o sofrimento e a morte entram num bar. Uma espécie de manual de escrita humorística.** Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017.

PIRANDELLO, Luigi. **L'Umorismo.** Roma: Tascabili Economici Newton, 1993.

PUGLIESE, Isabella. **Immagini della città di Palazzeschi: il topos della passeggiata.** In: BARENGHI, Mario; LANGELLA, Giuseppe; TURCHETTA, Gianni. **La città e l'esperienza del moderno.** Pisa: Edizioni ETS, 2012. p. 917-924.

TELLINI, Gino. «Liberarsi dei cenci». Il comico di Palazzeschi. In: _____. **Le forme del comico.** p. 281 – 296, set., 2017

VERDONE, Mario. **Il Futurismo.** Roma: Tascabili Economici Newton, 1994.

INEE RETTE FUTURISTE, ALDO PALAZZESCHI E IL MONDO CIRCOLARE

Riassunto

Il presente articolo intende presentare uno dei rapporti tra la poetica palazzeschiana e lo spazio nella poesia futurista *La passeggiata*, pubblicata per la prima volta nel 1913. Aldo Palazzeschi è stato un autore italiano che ha agito in gran parte del XX secolo, tuttavia è stato conosciuto principalmente come uno degli esponenti del movimento futurista. Il rapporto tra la produzione artistica futurista e lo spazio è notevole, sia nella scrittura di Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944) che nella pittura di Umberto Boccioni (1882 – 1916), per esempio. Si potrebbe dire addirittura che lo spazio è un tema centrale per questo movimento, quindi, cercheremo anche di presentare in quale modo Palazzeschi si differisce nel suo rapporto con lo spazio e come la comicità idealizzata dal proprio poeta fiorentino interferisce direttamente in questa dinamica. Utilizzeremo per l'analisi il principio dello sguardo comico di Pereira (2017), le nozioni di paesaggio discusse da Collot (2013) e Dalla Bona (2017) e le considerazioni riguardo la scrittura palazzeschiana di Pugliese (2012) e Tellini (2017).

Parole chiave

Aldo Palazzeschi. Città. Comico. La passeggiata.

Recebido em: 02/01/2021

Aprovado em: 20/03/2021

ANEXO

La passeggiata

- Andiamo?
- Andiamo pure.
All'arte del ricamo,
fabbrica passamanterie,
ordinazioni, forniture.
Sorelle Purtarè.
Alla città di Parigi.
Modes, nouveauté.
Benedetto Paradiso
successore di Michele Salvato,
gabinetto fondato nell'anno 1843.
Avviso importante alle signore!
La beltà del viso,
seno d'avorio,
pelle di velluto.
Grandi tumulti a Montecitorio.
Il presidente pronunciò fiere parole.
tumulto a sinistra, tumulto a destra.
Il gran Sultano di Turchia aspetta.
La pasticca del Re Sole.
Si getta dalla finestra per amore.
Insuperabile sapone alla violetta.
Orologeria di precisione.
93
Lotteria del milione.
Antica trattoria « La pace »,
con giardino,
fiaschetta,
mescita di vino.
Loffredo e Rondinella
primaria casa di stoffe,
panni, lane e flanella.
Oggetti d'arte,
quadri, antichità,
26
26 A.
Corso Napoleone Bonaparte.
Cartoleria del progresso.
Si cercano abili lavoranti sarte.
Anemia!
Fallimento!
Grande liquidazione!
Ribassi del 90%

O passeio

– Vamos?
– Vamos, então.
Na arte do bordado,
fábrica passamanarias,
encomendas, provisão.
Irmãs Purtarè.
Na cidade de Paris.
Modes, nouveauté.
Benedetto Paradiso
sucessor de Michele Salvato,
gabinete fundado em 1843.
Aviso para damas, de grande valor!
A beleza do sorriso,
seios de marfim,
pele de veludo.
Tumultos em Montecitório: boletim.
Palavras firmes o presidente pronunciou.
tumulto à esquerda, tumulto à direita.
O grão Sultão da Turquia aguarda por ti.
A pastilha do Rei Sol.
Se atira da janela por amor.
Sabonete de violeta e pot-pourri.
Relojoaria de precisão.
93
Loteria do milhão.
Antiga taberna “La pace”,
com jardim,
mercearia
e botequim.
Loffredo e Rondinella
casa primária de tecidos,
panos, lãs e flanela.
Objetos de arte,
molduras, sofá,
26
26
A. Avenida Napoleão Bonaparte.
Papeleria do progresso.
Procura-se costureira versada na arte.
Anemia!
Fechamento!
Grande liquidação!

libero ingresso.
Hotel Risorgimento
e d'Ungheria.
Lastrucci e Garfagnoni,
impianti moderni di riscaldamento:
caloriferi, termosifoni.
Via Fratelli Bandiera
già via del Crocifisso.
Saldo
fine stagione,
prezzo fisso.
Occasione! Occasione!
Diodato Postiglione
scatole per tutti gli usi di cartone.
Inaudita crudeltà!
Cioccolato Talmone.
Il più ricercato biscotto.
Duretto e Tenerini
via della Carità.
2. 17. 40. 25. 88.
Cinematografo Splendor,
il ventre di Berlino,
viaggio nel Giappone,
l'onomastico di Stefanino.
Attrazione! Attrazione!
Cerotto Manganello,
infallibile contro i reumatismi,
l'ultima scoperta della scienza!
L'addolorata al Fiumicello,
associazione di beneficenza.
Luigi Cacace
deposito di lampadine.
Legna, carbone e brace,
segatura,
grandi e piccole fascine,
fascinotti,
forme, pine.
Professor Nicola Frescura:
state all'erta giovinotti!
Camicie su misura.
Fratelli Buffi,
lubrificanti per macchine e stantuffi.
Il mondo in miniatura.
Lavanderia,
Fumista,
Tipografia,
Parrucchiere,

Descontos de 90%
Entrada livre.
Hotel Risorgimento
e da Hungria.
Lastrucci e Garfagnoni,
sistemas modernos de aquecimento:
com tubos no formato canelone.
Rua Fratelli Bandiera
dantes rua do Crucifixo.
Fim de temporada
promoção,
preço fixo.
Ocasão, ocasião!
Deodato Postilhão
todo tipo de caixas de papelão.
Inaudita crueldade!
Talmone chocolate feito à mão.
O mais procurado biscoito.
Duretto e Tenerini
rua da Caridade.
2.17.40.25.88.
Cinematógrafo Splendor,
o ventre de Berlim,
viagem no Japão,
o onomástico do Joaquim.
Atração! Atração!
Curativo Manganello,
infalível para reumatismos,
a última descoberta da ciência!
Nossa Senhora no Fiumicello,
associação de beneficência.
Luigi Cacace
Casa armazém de lâmpadas.
Lenha, carvão, brasa,
pó de serradura,
pequenos feixes, feixões
formas,
pinhões.
Professor Nicola Frescura:
tomem cuidado jovens!
Sob medida camisa que dura.
Irmãos Bufões,
lubrificantes para máquinas e pistões.
O mundo em miniatura.
Lavanderia,
Florista,
Tipografia,

Fioraio,
Libreria,
Modista.
Elettricità e cancelleria.
L'amor patrio
antico caffè.
Affittasi quartiere,
rivolgersi al portiere
dalle 2 alle 3.
Adamo Sensi
studio d'avvocato,
dottoressa in medicina
primo piano.
Antico forno,
Rosticcere e friggitore.
Utensili per cucina,
Ferrarecce.
Mesticatore.
Teatro Comunale
Manon di Massenet,
gran serata in onore
di Michelina Proches.
Politeama Manzoni
il teatro dei cani,
ultima *matinée*.
Si fanno riparazioni in *caloches*.
Cordonnier.
Deposito di legnami.
Teatro Goldoni
i figli di nessuno,
serata popolare.
Tutti dai fratelli Bocconi!
Non ve la lasciate scappare!
29
31
Bar la stella polare.
Assunta Chiodaroli
levatrice,
Parisina Sudori
rammendatrice.
L'arte di non far figlioli.
Gabriele Pagnotta
strumenti musicali.
Narciso Gonfalone
tessuti di seta e di cotone.
Ulderigo Bizzarro
fabbricante di confetti per nozze.

Cabelereiro,
Encanador,
Livraria,
Modista.
Material elétrico e papelaria.
O amor pátrio
antigos cafés.
Aluga-se apto. inteiro,
falar com o porteiro
das 2 às 3.
Adamo Sensi
escritório de advocacia,
em medicina especialista
primeiro andar.
Antiga padaria,
Assador e fritador.
Utensílios de cozinha ampla lista,
Ferragens.
Preparamos qualquer cor.
Teatro Municipal.
Manon de Massenet,
noite de festa maior
para Michelina Proches.
Politeama Manzoni,
dos cães a feira,
última *matinée*.
Fazemos consertos de galoches.
Cordonnier.
Armazém de madeira.
Teatro Goldoni
os filhos de ninguém,
noite popular.
Todos para os irmãos Bocconi!
Não deixem escapar!
29
31
Café a estrela polar.
Chiodaroli
Assunta parteira,
Sudori Parisina
remendeira.
A arte de não ficar fecunda.
Gabriele Pagnotta
instrumentos para banda.
Narciso Gonfalone
tecidos de seda e algodão.
Ulderigo Bizzarro

Giacinto Pupi,
tinozze e semicupi.
Pasquale Bottega fu Pietro,
calzature...

- Torniamo indietro?
- Torniamo pure.
(Aldo Palazzeschi, *L'incendiario*)

para núpcias confeitarias finas.
Pupi Giacinto,
tinas e banheiras de assento.
Pietro Bottega
repouse em paz calçados no feirão...

– Voltamos atrás?
– Voltamos, então.
(Tradução de Andrea Santurbano)¹⁴⁸

¹⁴⁸ Disponível em

<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/209774/SANTURBANO,%20Andrea.%20O%20passaio%20de%20Palazzeschi%20no%20ritmo%20do%20olhar.pdf?sequence=1>