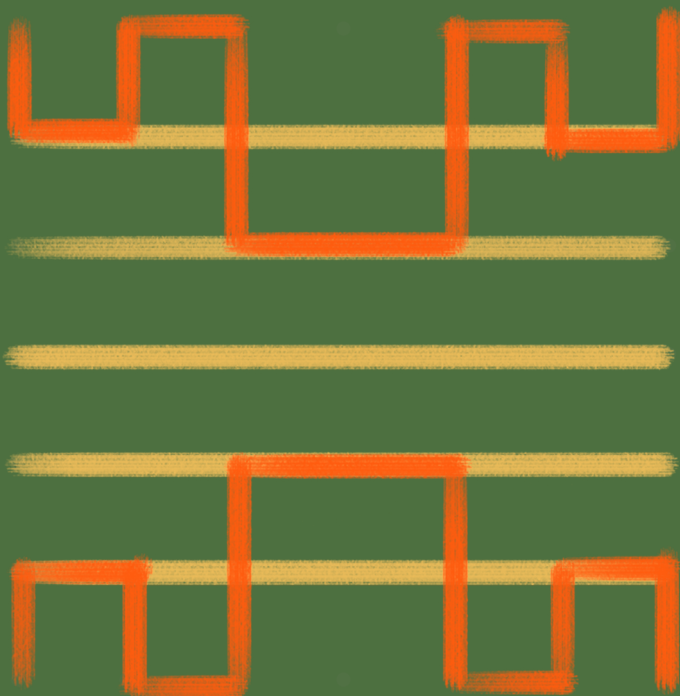


---

# Histórias da literatura

entre as páginas da tradição

volume 2





**Histórias da literatura:  
entre as páginas da tradição  
volume 2**

# ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

## **Gestão 2020-2021**

### **Presidente**

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

### **Vice-Presidente**

Andrei Cunha — UFRGS

### **Primeira Secretária**

Cinara Ferreira — UFRGS

### **Segundo Secretário**

Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

### **Primeiro Tesoureiro**

Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

### **Segunda Tesoureira**

Rejane Pivetta de Oliveira — UFRGS

### **Conselho Deliberativo**

#### **Membros efetivos**

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

#### **Membros suplentes**

Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

**Histórias da literatura:  
entre as páginas da tradição  
volume 2**

**Todos os direitos desta edição reservados.**

Copyright © 2021 da organização:  
Ana Maria Amorim e  
Gerson Roberto Neumann.  
Copyright © 2021 dos capítulos:  
suas autoras e autores.

**Coordenação editorial**

Roberto Schmitt-Prym

**Conselho editorial**

Betina Rodrigues da Cunha — UFU  
João Cezar de Castro Rocha — UERJ  
Maria Elizabeth Mello — UFF  
Maria de Fátima do Nascimento — UFPA  
Rachel Esteves de Lima — UFBA  
Regina Zilberman — UFRGS  
Rogério da Silva Lima — UNB  
Socorro Pacífico Barbosa — UFPB  
Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM  
Helano Jader Ribeiro — UFPB

**BESTIÁRIO**



Rua Marquês do Pombal, 788/204  
CEP 90540-000  
Porto Alegre, RS, Brasil  
Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223  
[www.bestiario.com.br](http://www.bestiario.com.br)

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

H673	Histórias da literatura: entre as páginas da tradição, vol 2 [recurso eletrônico] / organizado por Ana Maria Amorim, Gerson Roberto Neumann. - Porto Alegre : Class, 2021. 616 p. ; PDF ; 3,6 MB.  Inclui bibliografia e índice ISBN: 978-65-88865-83-5 (Ebook)  1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Amorim, Ana Maria. II. Neumann, Gerson Roberto. III. Título.
2021-3515	CDD: 869.94 CDU: 82-4(81)

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

**Índice para catálogo sistemático:**

1. Literatura brasileira : Ensaio 869.94
2. Literatura brasileira : Ensaio 82-4(81)

**Projeto gráfico**

Mário Vinícius

**Capa**

Mário Vinícius  
Larissa Rezende (estagiária)

**Diagramação**

Mário Vinícius

**Equipe de revisão**

Carla Luciane B. Schöninger  
Cleo Amorim Nascimento  
Luciane da Silva Alves  
Marina de Oliveira Santos

**Como citar este livro (ABNT)**

AMORIM, Ana Maria; NEUMANN, Gerson Roberto (org.). *Histórias da literatura: entre as páginas da tradição: volume 2*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2021.



O presente trabalho foi realizado com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES), do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os organizadores deste volume não se responsabilizam pelo conteúdo dos artigos ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.

---

## Sumário

- 7 **Apresentação**  
Ana Maria Amorim  
Gerson Roberto Neumann
- 9 **A lágrima e suas relações de gênero em contos de Mia Couto**  
Francisca Kellyane Cunha Pereira
- 23 **A mulher negra gaúcha pode falar? Ofertando ouvidos para atentar aos espectros de suas vozes silenciadas**  
Dênis Moura de Quadros
- 41 **Africanidade e afro-brasilidade em tempo de desequilíbrio espacial e temporal**  
Jurema Oliveira
- 56 **Entre África e Portugal: migração e narrativa em Djaimilia de Almeida, Grada Kilomba e Ana Mafalda Leite**  
Gustavo Henrique Rückert
- 75 **Baiana System e a criouliização: Perspectivas da música brasileira**  
Ellen Berezoschi
- 88 **Kainene: o desaparecer de um povo em Biafra**  
Katria Gabrieli Fagundes Galassi
- 103 **Memórias e representações da negritude em crônicas de João do Rio e Luiz Antonio Simas**  
Mei Hua Soares
- 119 **Quando o tapete alça voo: Negritude, Racismo e Gênero em contos de Cristiane Sobral**  
Ângela da Silva Gomes Poz
- 134 **A oralitura de Patrick Chamoiseau em *Solibo Magnifique*: escrevivência no contexto antilhano**  
Jéssica de Souza Pozzi
- 155 **"Eu virei fúria": reflexões sobre o livro *Compaixão* de Toni Morrison como romance decolonial de formação**  
Natalino da Silva de Oliveira
- 170 **Literatura e oralidade em *Verre Cassé*, de Alain Mabanckou: A imposição da língua do outro nas sociedades coloniais africanas**  
Rayza Giardini
- 184 **"Meu canto é um canto de exílio": ao rufar dos tambores, a fuga de Ruanda e o retorno à África em *Cœur Tambour*, de Scholastique Mukasonga**  
João Marcos Reis de Faria
- 203 **O lirismo romântico de Luiz Gama nas poesias *Minha Mãe* e *Teu Nome***  
Magnólia Ferreira Cruz da Paixão
- 220 **Paulina Chiziane: a escrita literária como estratégia política de reconstrução da sua própria história**  
Márcia Neide dos Santos Costa
- 238 **A nau dos loucos: Vasco da Gama sob a pena de António Lobo Antunes**  
Raquel Trentin Oliveira
- 253 **O vento assobiando nas gruas: o horror colonial, em Lídia Jorge, e a necropolítica, em Achille Mbembe**  
Dilma Beatriz Rocha Juliano
- 264 **Rastros da dominação colonial em *Vermelho*, de Mafalda Ivo Cruz, e *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida**  
Samla Borges Canilha
- 283 **Um romance histórico sobre 1974: *Crónica do cruzado Osb.*, de Agustina Bessa-Luís**  
Marcos Vinicius Caetano da Silva

- 300 **A publicação de literatura sul-coreana no Brasil: o caso de *Pepino de Alumínio***  
Vitória Ferreira Doretto
- 314 ***Azul corvo*, de Adriana Lisboa: uma leitura dos Estados Unidos pelo ângulo de uma jovem imigrante**  
Giséle Manganelli Fernandes  
Clara Carolyne Fachini Zanirato
- 328 **Geração *Granta*: escritores brasileiros contemporâneos na vitrine internacional**  
Lilia Baranski Feres
- 343 **Graciliano Ramos recebido e editado em Portugal – chegada, embates e ressonâncias**  
Thiago Mio Salla
- 358 **Retirantes e mujiques, entre a Aldeia e Alagoas: diálogos entre as obras de Graciliano Ramos e Liev Tolstói**  
Carolina Izabela Dutra de Miranda
- 382 **Virginia Woolf: Tradução, Recepção e Impacto no Brasil**  
Maria Aparecida de Oliveira
- 397 **Uma poética em tradução: a correspondência de Guimarães Rosa com os seus tradutores**  
Márcia Valéria Martinez de Aguiar
- 411 **A Aula-espetáculo como autobiografia cômica de Ariano Suassuna**  
Orleni Cunha Torres
- 430 **Além da ficção, aquém do documento: romance como textualidade coextensiva**  
Igor Ximenes Graciano
- 448 **As histórias múltiplas de Chimamanda Ngozi Adichie**  
Luciane Alves
- 464 **Considerações acerca da prática intelectual no presente: explorando novas estratégias discursivas**  
Jefferson Expedito Santos Neves
- 479 **Considerações sobre a figura do intelectual em *Abdias*: discurso e ação crítica na narrativa de Cyro dos Anjos**  
Raul Gomes da Silva  
Rosana Cristina Zanelatto Santos
- 494 **Escritora por escritora: uma visão da autoria feminina em *The Life of Charlotte Brontë* de Elizabeth Gaskell**  
Monica Chagas da Costa
- 519 **O ensaísmo em Elena Ferrante: veredas de uma escrita ficcional**  
Annalice Del Vecchio de Lima
- 539 **A mudança do discurso científico através da edição crítica de jornais no eixo Rio de Janeiro-São Paulo entre (1880 a 1910), uma mudança na mídia e na sociedade**  
Leandro Trindade Pinto
- 553 **“Arrancar a tradição ao conformismo” – a secularização da exegese judaico-cristã na leitura da história de Auerbach e Benjamin (apontamentos de pesquisa)**  
Beatriz Malcher
- 570 ***Éramos seis*: um estudo sobre as adaptações da obra de Maria José Dupré**  
Viviane Arena Figueiredo
- 586 **Porque a correspondência passiva de João Cabral de Melo Neto ajuda a compreender sua experiência editorial**  
Priscila Monteiro
- 599 **Preparando edições críticas de *Papéis Avulsos*, de Machado de Assis, e das narrativas de viagem, de Eça de Queirós, em tempos de autoritarismo**  
Ceila Maria Ferreira
- 615 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**



---

## Apresentação

Ana Maria Amorim (UFF)  
Gerson Roberto Neumann (UFRGS)

Para uma melhor compreensão do presente, daquilo que se passa no meio próximo e conhecido e também daquilo que movimenta e marca a realidade das partes mais remotas no mundo para cada um de nós, e para pensar o que poderá ser realidade no futuro, é preciso que se tenha uma leitura do passado, daquilo que gerou o que se vive no presente. Poder perceber o passado para melhor compreender o presente é fundamental para a sociedade em qualquer momento da história.

A escrita de uma história literária dá-se também por meio de uma mirada para o que se produziu no passado e que tenha influenciado a sociedade de tal forma que seja registrada na história. No entanto, no âmbito da produção literária, tem-se como objeto para a escrita da história uma produção que no passado projetava uma leitura do futuro, mas que no presente, para a escrita desta história, deve ser lida como relevante naquele momento passado por projetar mais que o seu momento presente.

Os estudos de Literatura Comparada buscam sempre uma leitura que extrapola o âmbito de uma história literária em específico, de um país, de uma língua, de uma região, por exemplo. E sabe-se que toda história literária é formada de diversos elementos que por si só já trazem, naquilo que pode ser tomado como uma unidade, uma gama de características que nos deixam perceber que na homogeneidade existe uma heterogeneidade. A percepção de uma multiplicidade em contextos tidos como unidades homogêneas formadas harmonicamente é um elemento constituinte das pesquisas no âmbito da Literatura Comparada e perpassa os textos propostos neste volume.

Nesse sentido, pode-se afirmar que o conceito de História é o conceito central em torno do qual e com o qual dialogam os demais conceitos abordados nos textos que compõem esta obra. Poder revisitar textos que marcaram determinada sociedade ou então resgatar textos e/ou autores de relevância em sua época, mas que ficaram injustamente presos no passado, é função, entre tantas outras, dos estudos de literatura contemporâneos. O fato de se poder questionar os

motivos que levaram determinado autor ou determinada autora ou obra ao esquecimento ou parcial apagamento é, por isso, função dos estudos de literatura.

Assim, torna-se importante o diálogo constante com textos e autores que atualmente compõem a literatura portuguesa, pois esta é uma unidade que, juntamente com a brasileira e as dos países africanos de língua portuguesa, em determinado momento da história, já compôs uma unidade (tida como homogênea). A literatura brasileira, portuguesa, angolana e as demais de língua portuguesa são como ilhas muito próximas que compõem um arquipélago, sendo tocadas constantemente pelas ondas que são parte delas e fazendo-as, portanto, ligadas entre si. E da mesma forma os arquipélagos dialogam entre si nas literaturas do mundo, formando um conjunto a partir de heterogeneidades. Por consequência dos diálogos entre os países de língua portuguesa, especialmente em relação ao negativo histórico do tráfico de negros da África para o Brasil, temos presente na literatura elementos da Africanidade, tema de extrema relevância no âmbito dos estudos literários e de especial atenção nesse volume.

Os gêneros textuais também devem ser amplamente trazidos às análises por serem parte das diversas formas de expressão que compõem a identificação de determinado grupo. Os diálogos devem se dar, portanto, preferencialmente de uma forma ampla, na tentativa de abarcar a maior diversidade possível de elementos, tendo sempre no horizonte que uma unidade se dá a partir de uma pluralidade.

Nesta obra, reunindo trabalhos que passam por tão distintos momentos da nossa história, podemos perceber a pluralidade de questões com as quais a pesquisa em literatura se confronta. Problemas em voga na contemporaneidade incorporados para leitura de obras de outros séculos; atuais e velhas polêmicas sendo discutidas; novos fios para compreender consolidados e novos nomes da literatura - e pensar sobre os porquês de outros serem esquecidos.

Por fim, os capítulos que compõem a presente obra dialogam com as pesquisas realizados por estudiosos da literatura vinculados à Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, que propõe a presente publicação. Apresentamos, portanto, uma grande diversidade de pesquisas realizadas em instituições de todo o país e que podem, através da presente obra, ampliar o seu leque de leitores, em um momento de troca com colegas de pesquisas afins.

## A lágrima e suas relações de gênero em contos de Mia Couto

Francisca Kellyane Cunha Pereira (UFC)<sup>1</sup>

### Introdução

A obra de Mia Couto desestabiliza os valores tradicionais e paradigmas sociais, desconstruindo a ideia de sujeito cartesiano. Essas outras perspectivas desmontam a visão binária dos gêneros e nos levam a uma dimensão reflexiva sobre os papéis sociais do homem e da mulher, na sociedade moçambicana. Sua ficção problematiza, criticamente, as construções do feminino e do masculino, para compreender e trazer à luz questões sociais.

Além de discutir as matérias que têm a ver com sua sociedade (moçambicana, pós-colonial), o autor também se preocupa com reflexões que se referem à vida do sujeito universal. Mia Couto internacionaliza a História moçambicana, assim como sua literatura. Indo além, expõe o caráter poroso das fronteiras internacionais, deixadas pelo colonialismo. Nas obras eleitas para estudo, *Na berma de nenhuma estrada* (2001) e *O fio das missangas* (2003), observam-se temáticas relacionadas à identidade do povo moçambicano, às diferenças raciais pós-colonização, solidão e anseios do homem contemporâneo, formando uma literatura existencialista. Além de mostrar as cores e formas de seu país, Mia Couto inscreve Moçambique nas literaturas mundiais, com escritos que vão além das fronteiras. A própria escrita de Mia Couto traduz a confluência de vozes. Mesclando oralidade e o Português de herança colonial, o autor transforma aquilo que seria opressão em sua arma de combate e reafirmação da cultura moçambicana. Em seus escritos, percebe-se uma legitimação de saber, antes desprezado, agora valorizado, como memória de seu povo.

Nos contos analisados, através da metáfora da lágrima, podemos observar mudanças na psique dos personagens, por meio da aproximação ou afastamento dos papéis sociais femininos ou masculinos. Estes buscam um novo *locus* para a expressão de sua sensibilidade. O que liga esses personagens “fora de lugar” é o constante cruzar de

1. Graduada em Letras (UFC); Mestra em Estudos Literários (UEFS); Doutorado em Literatura Comparada (UFC).

fronteiras, desconstruindo a ideia de identidades sexuais fixas. Dentre as categorias narrativas, as personagens surgem como elementos estruturais sobre os quais se desenvolve toda a ação.

Além da construção dos personagens, destaca-se o trabalho com a linguagem, na escrita de Mia Couto. A Língua Portuguesa é retorcida, em um processo que assemelha ingenuidade e simplicidade, sendo utilizada, dessa forma, na criação e caracterização desses sujeitos. Assim, os neologismos, os provérbios recriados ou inventados, e os criativos nomes dos personagens são exemplos da inovação linguística, como ferramenta de centralização. Ainda as lendas e mitos presentes nos contos apontam para a utilização da oralidade na linguagem escrita. Esse trabalho com a linguagem, desde a escolha lexical, reflete nos personagens analisados. Nada é à toa na arte literária, por isso, é no tratamento linguístico que se dá a reformulação dos locais e dos sujeitos.

Para tal propósito, fez-se necessária a busca de teóricos que dessem suporte à pesquisa, e assim, foram analisados os pressupostos teóricos relacionados ao mito e aos arquétipos *anima* e *animus*. Para isso, tomamos como base textos críticos de Carl Jung (2008); Gaston Bachelard (1996) e Júlio Cortázar (1993). Sobre a escrita de Mia Couto, o arcabouço teórico de Fernanda Cavacas (2015), Maria Nazareth Fonseca (2008), Rita Chaves (2013), Phillip Rothwell (2015) e Ana Mafalda Leite (2013). A metodologia se firmou em pesquisa bibliográfica, por meio de leitura de textos sobre a construção narrativa de contos e personagens; Leitura e análise dos contos de Mia Couto (corpus desta pesquisa), além das demais obras do autor, assim como textos teóricos e arcabouço crítico sobre o referido escritor; por último, investigação sobre mito e os caracteres masculinos e femininos, na construção de personagens.

Ressalta-se que Mia Couto, ao tratar da ruptura e desestabilizar as fronteiras de gênero, raça, tradição e escrita, traz à tona questões relevantes na formação de seu país. Entretanto, apesar de repensar a identidade moçambicana, o autor toca em pontos humanos de maneira geral. Seria esse um dos motivos de sua boa recepção no exterior, pois leitores de várias partes do mundo conseguem ser sensibilizados por sua obra.

## Lágrima como fluidez dos gêneros

Mia Couto utiliza diversos mitos e símbolos na construção de seus contos. O simbolismo da água, por exemplo, é algo recorrente em sua obra, na qual as suas imagens dão a todo sonhador a embriaguez da feminilidade. A água guarda a fidelidade à *anima*<sup>2</sup>. Obras como *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002) e *O outro pé da sereia* (2006) trazem o mistério e o envolvimento que as águas possuem. Seja pela efemeridade e inconstância de um rio ou por um ser mitológico que habita as águas, símbolo de sensualidade feminina, a água traz em si o símbolo da origem da vida, fecundidade e fertilidade, entre outras simbologias que lhe estão associadas. São diversas as culturas que possuem mitos relacionando o universo das águas com o simbolismo feminino, os poderes concentrados nas Águas e na Mulher. Lexikon (1990) acrescenta que a água é subordinada ao princípio *yin* e está quase sempre ligada ao feminino e à profundidade escura. Para a psicanálise, por exemplo, surge como símbolo das forças do inconsciente.

A água e os sonhos são intimamente ligados na obra de Mia Couto. No conto *Mulher de mim*, presente no livro *Cada homem é uma raça* (1990), no momento da vigília, em estado de quase sonho, o narrador se compara a uma pedra de gelo. Essa comparação está relacionada ao caráter mutável e inconsistente da água que, apesar da solidez do gelo, ao derreter, retorna ao seu estado líquido e instável. Também, em *Poema de minha alienação*, de 1979, o eu lírico deseja ultrapassar a si mesmo, comparando-se ao ciclo da água, até seus sonhos serem atingidos por esta (ROTHWELL, 2015). O autor utiliza o elemento aquático também como metáfora para a restauração entre consciente e inconsciente de suas personagens. Dessa forma, a água

2. Segundo Emma Jung (1995), *anima* seria inconscientemente a personificação dos aspectos femininos no homem e o *animus* seria a personificação dos aspectos masculinos no inconsciente da mulher. Ligado às mulheres, o *anima* é conduzido pelo princípio da vinculação, do relacionamento, do *eros* e da subjetividade. Já o *animus*, como os homens, é gerido pela razão, pelo *logos*, pela palavra e pela objetividade. Não há uma limitação daquilo que é masculino ao homem e do que é feminino à mulher: “Estão sempre presentes em determinada medida, mas que são incômodos para a adaptação externa ou para o ideal existente” (JUNG, 1995, p. 15).

apresenta-se como componente de limpeza e apagamento do passado colonial. Para Phillip Rothwell (2015), tal elemento químico natural tende ainda a carregar o peso das tradições míticas e assinalar o renascimento pós-colonial de Moçambique.

Relacionada à água, outra constante simbólica nos escritos de Mia Couto é a lágrima. As emoções em geral são relacionadas à *anima*, guardando traços do feminino. As lágrimas surgem como a mais latente expressão emocional e signo de transformação de muitos personagens. Ressalta-se ainda que, em muitas culturas, o choro é sinônimo de fraqueza, sendo mais uma vez associado ao universo feminino. A antiquada frase: “Homem não chora” ainda é muito presente nos discursos cotidianos. Assim, todo menino cresce acreditando que eles não podem ter fragilidades e que toda mulher é frágil por natureza. Ser homem é uma dupla negação: não ser mulher e nunca parecer ser uma mulher.

Mia Couto subverte a ideia de debilidade relacionada à lágrima. Em muitos contos, por exemplo, *A cozinheira lagrimosa*, *Lágrimas para irmãos siameses*, *A última chuva do prisioneiro*, *As lágrimas de Diamantina* e *Os Machos lacrimosos*, a lágrima é um agente transformador e atua como elemento capaz de humanizar e libertar os personagens. Melhor dizendo, a ideia do choro e das lágrimas associa-se à sensibilização e à emoção. Comumente, associada ao “sexo frágil”, a lágrima em personagens masculinos de Mia Couto gera uma mudança positiva, contribuindo para a sensibilização do homem. Em alguns casos, o elemento sugere a libertação dos personagens, como nos contos *A cozinheira lagrimosa* e *As lágrimas de Diamantina*, nos quais as figuras femininas mudam seus destinos e tomam o controle de suas histórias.

O símbolo da lágrima remete à imagem do choro e da figura da mulher (imagem social do gênero feminino). Conforme Souza e Matiassi (2015), a ausência de lágrima é fator de sexualidade e virilidade, pois o masculino não se vincula com esse símbolo tido como inferior e fraco. Para os autores citados, a obra de Mia Couto desconstrói pressupostos patriarcais, dando ao gênero masculino a possibilidade do choro, emoção e sensibilidade. A sensibilização do homem se dá no encontro com as emoções.

No conto *As lágrimas de Diamantina*, nos deparamos com a história de Diamantina, mulher explorada pelo marido, que possui a capacidade de chorar pelos outros, diminuindo as dores alheias. Uma

das personagens que vem pedir para Diamantina chorar é Florival, homem de aspecto bruto e corpo másculo, mas que se veste com roupas femininas aos domingos. Ali, na sombra do djambalau, ele declara seu amor à Diamantina, dizendo que se veste assim por não ter seu sentimento correspondido e esta seria a maneira de aproximar-se dela. No passar dos dias, as lágrimas da choradeira se acabam e os dois fogem juntos, formando um “avesso casal”: ele vestido de mulher e ela de homem.

Destaca-se, na narrativa, a importância da lágrima como elemento de humanização, pois, Diamantina ressalta que: “lágrima é coisa sagrada” (COUTO, 2016, p. 36), sendo a lágrima capaz de umedecer e tocar a alma do outro. A dor e a solidão se iniciam ao nascer, ao sair do ventre materno e romper o cordão umbilical, momento em que experimentamos as primeiras lágrimas de dor e medo. No choro de Diamantina há beleza: “Escorriam as lágrimas como simples transbordância, tresvassar de ondas sob as pálpebras, insuficientes diques” (COUTO, 2016, p. 36). O ato de chorar para suavizar as feridas do confessor é um dom, tratando-se de algo divino, na maneira que é feito e inclusive no local em que se dá. Assim, salienta-se ainda que a capacidade choradeira de Diamantina se dá na sombra de uma árvore que, na cultura africana, é onde se encontra a segunda natureza dos seres.

A transformação da personagem se dá de Diamantina-lagrimreira (explorada pelo marido e choradeira para aliviar a dor dos outros) para Diamantina-mulher, que se esvazia de tristeza, dando lugar ao amor. A história de mulher se inicia com a comparação entre Diamantina e a aranha: “Aranha faz sua casa de quê? De lágrimas, aquilo parece seda, mas não é senão o coração esfiapadinho. Disso sabia a lagrimreira Diamantina.” (COUTO, 2016, p. 37). A lagrimreira, assim como a aranha, tem na lágrima os fios do sofrimento humano, inclusive o seu. De acordo com Lexikon (1990, p. 21), a figura da aranha remete à autoliberação espiritual, além de poder representar a liberação do espírito divino. Dessa forma, a comparação entre Diamantina e a aranha sugere a capacidade de tecer o próprio destino, antes, apenas chorando pela dor alheia, agora, costura e rege a sua própria história.

Seu nome remete a uma pedra preciosa e muito rígida, enquanto a emoção é aflorada em demasia e, somente no final da narrativa, transforma-se de fato em diamante, fazendo jus à sua identidade. A

preciosidade do diamante refere-se à clareza, glória e sabedoria universal. Deixado para trás o tempo das lágrimas, Diamantinha ressurgue plena (SOUZA; MATIASSI, 2015, p. 98). A delicadeza da flor (Florival) e a rigidez do diamante (Diamantinha) passam a se completar, como nos esclarece Souza e Matiassi (2015, p. 98):

Diamantinha e Florival são agora iguais, sem diferenças ou contraposições, vemos um homem e uma mulher que podem ser dois homens, ou duas mulheres, – do ponto de vista simbólico traz em si ao mesmo tempo masculino e feminino, como o Sol e a Lua, Yang e Yin, o espírito e a alma, fogo e a água etc. Ainda que a asserção de que a “alma é uma combinação dos princípios feminino e masculino” e de que “o sexo indica não só a dualidade do ser, mas a sua bipolaridade e a sua tensão interna.” (Chevalier e Gheerbrant, 1996, 832: 598) – são personagens reais. As lágrimas fizeram uma passagem simbólica de estágio desumano até o da clareza, iluminação e perfeição (SOUZA; MATIASSI, 2015, p. 98)

Destaca-se também o personagem Florival, que carrega já em seu nome delicadeza e feminilidade: Flor. O nome escolhido surge como palavra poética, um signo rico de significado. Nesse caso, o nome é carregado de associações sensoriais, sugerindo que não se deu de forma aleatória (MACHADO, 1991, p. 19). Florival, desde o nome, é feminino e masculino. A simbologia da flor, em ser frágil e delicada, mas ao mesmo tempo espinhenta, remete a resistência e beleza femininas. Apesar de se travestir somente aos domingos e o motivo ser o seu amor por Diamantinha, é o lado feminino dele que o aproxima de sua amada. É no caráter emotivo da feminilidade que os dois conseguem estabelecer uma relação. O paradoxo dessa narrativa é Florival se “ensaiar” de mulher para fugir de um amor não correspondido, vivendo um sofrimento amoroso comumente associado ao universo feminino. Enquanto isso, Diamantinha deixa sua situação de vítima, vestindo-se de homem.

O contrário ocorre na narrativa de *Os machos lacrimosos*. No bar de Matakuané, os homens da região se reuniam sempre para comemorar. Mesmo que sem motivo aparente, festejavam a vida. Até que um dia, Luizinho Kapa-Kapa trouxe uma notícia triste e, antes de terminar a história, caiu em prantos. A partir daí, os homens passaram a encontrar-se, não mais para bebedeiras e alegrias, mas para chorarem juntos. Aqui, as lágrimas também surgem como agente transformador. Os homens se revelaram mais delicados e atenciosos, não se



importando em serem chamados de maricas. Não apenas às mulheres, Mia Couto apresenta na lágrima uma humanização. Tal processo é observado na seguinte passagem do conto:

Hoje quem passa pelo bar de Matakuané pode certificar: chorar é um abrir do peito. O pranto é o consumir de duas viagens: da lágrima para luz e do homem para uma maior humanidade. Afinal. A pessoa não vem à luz logo em prantos? O choro não é nossa primeira voz? [...] A solução do mundo é termos mais do nosso ser. E a lágrima nos lembra: nós, mais que tudo, não somos água? (COUTO, 2009, p. 110)

O autor apresenta uma crítica a ordem imposta socialmente, do homem dominante e da mulher dominada: “Marido está sempre na mão de cima? Homem disfarça que comanda, mulher finge obediências. A ordem das coisas: mundo e vida são o inseparável casal.” (COUTO, 2016, p. 35). Nessa narrativa, a imagem masculina está atrelada à descontração, alegria e ao bar. Já à mulher compete o lar e a vida doméstica. A boemia e festas dos homens desagradavam suas esposas, que tinham como papel, apenas esperar, passivamente, o retorno de seus companheiros.

Em arranjos familiares baseados em gêneros, o homem chefe é concebido como ganhador do pão, e o feminino está associado ao doméstico e ao cuidado (OYĚWÙMÍ, 2004, p. 04). A divisão do trabalho, no seio familiar, em que a mulher é responsável pela maternidade, constitui sentido social e histórico ao gênero feminino. As diferenças de gênero são fundadas e perpetuadas, funcionando como hierarquia e opressão dentro da família. Sobre a organização hierarquizada entre os sexos, Pierre Bourdieu (2002, p. 65) argumenta que:

O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade. [...] o ponto de honra se mostra, na realidade, como um ideal, ou melhor, como um sistema de exigências que está voltado a se tornar, em mais de um caso, inacessível. (BOURDIEU, 2002, p. 65)

Na eterna negação de ser ou parecer feminino, o homem precisa se revestir de uma virilidade e racionalidade, que o enquadre no papel social masculino. Dessa maneira, podemos perceber

a desestabilização dos papéis, nessa narrativa de Mia Couto, pois aqui, os homens se abrem para o sentimentalismo e o choro. A quebra de expectativa de comportamento masculino se dá no momento em que, mesmo se encontrando para chorar e expurgar as dores, esses homens continuam se enxergando como masculinos.

Dentro dos arranjos sociais, relações e atividades, os homens e as mulheres utilizam os saberes que lhes atribuem performances femininas ou masculinas. Distanciando-se de teorias biológicas, Mia Couto nos leva a refletir sobre construções culturais intrínsecas na sociedade moçambicana. Domingos Braço nos esclarece que: “A ideia das diferenças de gênero, ou de sexo, por ser uma construção é um produto do discurso situado histórica e culturalmente. E tal como o parentesco, as identidades de gênero são performativas e não um dado biológico.” (BRAÇO, 2014, p. 268)

Assim, a mudança de comportamento dos homens do bar de Matakuané contraria o discurso de diferenciação dos gêneros. Deixando de lado o riso e a piada, compartilhando lamentos e soluços, faz com que os homens percebam a libertação por meio do choro. Associa-se à lágrima, que lava os olhos dos homens, renova sua visão e permite que contemplem melhor o universo, ao seu redor. Há uma sensibilização da imagem do homem. A lágrima, nesse conto, aproxima o homem da mulher, em suas subjetividades. A postura dos homens do bar de Matakuané com suas esposas mudou, tornando-os atenciosos e dedicados. Souza e Matiassi (2015, p. 102) complementam:

Há na constituição masculina uma série de afetos poderosos que são invocados em sua relação com a mulher, ou melhor, com o feminino. Afetos sobre os quais o homem não tem controle e que é totalmente destoante daquilo que se espera do que é ser homem, e que, por isso mesmo, precisam ficar escondidos nas profundezas da alma masculina. No conto **Os machos lacrimosos** vemos a preocupação que os homens ficam em conter-se somente a chorar no bar, pois não podiam ser vistos, uma vez que serem vistos poderia “pegar mal” para eles. (SOUZA; MATIASSI, 2015, p.102)

Também nesse conto, observa-se a simbologia da lua. Continuamente ligada ao universo feminino, a lua é signo de transformação e mudanças psíquicas nos personagens. O narrador destaca: “Estava-se em lua muito minguante e ali, na esplanada, pela primeira vez, os copos ficaram cheios toda a noite.” (COUTO, 2009, p. 107). Minguante é o quarto e último estágio da lua, relacionando-se com o

renascimento, finitude e desprender-se das amarras. Nesse momento, os homens passam a olhar para si mesmos. A lua minguante os trouxe a feminilidade do choro, transformando-os, tornando-os mais sensíveis e humanos.

Pertencente à obra *O fio das missangas*, observa-se, em *Os machos lacrimosos*, um aspecto de conclusão de ideias e posicionamentos. Ou melhor, renascimento, pois nascemos chorando e o retorno ao choro permitiu uma humanização dos homens. Interessante destacar ainda a mistura da lágrima, tipicamente associada ao universo feminino, com os traços másculos dos homens, por exemplo: “E chegou mesmo a escorrer, dissimulata, uma lágrima no rosto barbudo do dono do estabelecimento” (COUTO, 2009, p. 108). Esse encontro de aspectos femininos e masculinos se dá de forma progressiva, pois os homens ainda estavam presos ao preconceito de que “lágrima pública é coisa para o mulherido” (p. 109).

Evidencia-se também, Silvestre Estalone, estivador musculoso e calado, que vai aos poucos rendendo-se ao choro e a tristeza: “E até Silvestre Estalone, o mais macho e sorumbático da tribo, acabou confessando: - Nunca eu pude imaginar, malta. Mas como é bom chorar!” (p. 109). Vale destacar ainda que o nome escolhido para esse personagem é irônico. Trata-se de uma adaptação de Sylvester Stallone, ator norte americano, conhecido por seus papéis em filmes de ação em notáveis personagens como: Rocky Balboa e John Rambo. A masculinidade latente desde o nome dá espaço para as lágrimas, fazendo com que esse personagem mude de comportamento: “E mesmo o Silvestre, que era quem sempre fechava o bar, apelava para que olhassem o relógio. Voltassem todos aos seus lares, convidava o ex-boémio” (p. 109).

Ainda sobre o personagem Silvestre Estalone, convém destacar que esse é mais um elemento irônico da obra coutiana, tratando-se um personagem representativo da cultura cinematográfica americana. Consta-se uma diminuição das fronteiras, pois a ironia é captada facilmente, acessando os conhecimentos de mundo do leitor. A presença desse tipo de referente reflete a tendência de universalidade da narrativa em estudo.

Mais que feminilidade, as lágrimas são humanização. No caso de Diamantina, a libertação e o encontro com o amor são simbolizados pelo fim do choro. Seu pranto, antes de sofrimento e dor, converte-se em dois diamantes, suas últimas lágrimas. Nessa narrativa,

a mulher desprende-se de sua feminilidade, vestindo roupas masculinas e deixando de chorar. Por sua vez, a narrativa de *Os machos lacrimosos* mostra a transformação de homens que, passando a aceitar o choro, tornaram-se mais femininos e humanizados. Sem deixar de lado a masculinidade e o amor por suas esposas, tornam-se melhores maridos e companheiros. Assim, desfazendo o preconceito de que “homem não chora”, os homens do bar de Matakuané harmonizam o masculino e feminino, tornando-se mais humanos e plenos.

Por fim, podemos observar que as lágrimas marcam a transformação psíquica de muitos personagens na obra de Mía Couto. Nos dois contos escolhidos para análise, o choro demarca a mudança de comportamento e expectativas dos personagens. Sendo o choro, culturalmente, relacionado ao universo feminino e com a ideia de fragilidade, Diamantinha, enquanto choradeira, é uma mulher submissa e explorada por seu marido. Ao secar as lágrimas, torna-se dona de seu destino, indo embora com Florival. Já os homens do bar de Matakuané fazem o caminho inverso, pois tornam-se mais sensíveis ao chorarem juntos. A abertura desses homens para a sensibilidade, associada ao universo feminino, ocorre através do choro, e assim, há a humanização desses sujeitos.

## Conclusão

A obra de Mía Couto traz para a literatura moçambicana temáticas que se afastam dos discursos de independência, refletindo sobre o sujeito pós-colonial e as identidades, em um país ainda em formação. O citado autor desconstrói os paradigmas tradicionais do feminino e do masculino, levando ao leitor personagens que não se enquadram na dita “normalidade”, mas que são cheios de humanização e sensibilidade.

Sua obra não repete os estereótipos africanos, pois o autor traz as marcas de seu país ao mesmo tempo que trata de temáticas universais, como: identidade, solidão e medo. Por meio de uma linguagem que simula a oralidade, Mía Couto cria uma língua literária própria. Além disso, seus personagens são sujeitos excluídos e marginalizados, que tomam o centro da narrativa e do discurso, fazendo com que o leitor reflita sobre questões sociais presentes em qualquer sociedade contemporânea.

A escolha lexical e estilística dos contos simula oralidade e abre um leque de interpretações, a depender do leitor ser capaz de identificar as associações e simbologias das obras. Nas linhas dos escritos coutianos, estão as chaves para se atravessar as fronteiras de raça, classe social e gênero. Não apenas atravessar, mas se deixar tocar pelas diferenças e tomá-las como parte de si. Por fim, defendemos que, à medida que vemos personagens que espelham as diferenças sem rejeitá-las, podemos refletir no mundo não-ficcional, enxergando o outro como diferente, mas não de menor valor.

Mia Couto faz de sua escrita espaço de restituição de valores de gênero, étnico e raciais. A condição humana, individual e coletiva é reinventada por meio dos provérbios, dos nomes de personagens e das lendas. Dessa forma, a construção da escrita exerce papel fundamental no tratamento dos personagens aqui analisados, pois é esse o meio de centralização das vozes e reescrita da história. A forma estilística, com neologismos, ditados invertidos e provérbios que instauram questionamentos, é a ferramenta de Mia Couto para denunciar as contradições sociais e dar voz aos excluídos, de modo irônico, simbólico e poético.

A plasticidade da linguagem refeita permite esboçar o caráter dos personagens, além de desafiar os limites de raça e gênero. Delineia-se então que o caminho traçado por Mia Couto não é de ações concretas, certezas ou afirmações. Em sua obra, os espaços, personagens e provérbios não se firmam no mundo real e reconhecível, mas sim na dúvida e questionamentos. O leitor fica com a reflexão existencial e não com a concretude e as certezas culturais.

No presente estudo, baseado nos contos *As lágrimas de Diamantina* (2001), *Os machos lacrimosos* (2003), observamos personagens que confundem o *status quo*, carregando traços masculinos e femininos simultaneamente; ou ainda, personagens que ultrapassam as fronteiras e assumem seus lados femininos. Podemos observar alguns elementos constantes na fluidez de gênero dos personagens em estudo. Entre eles, a água possui fundamental destaque na feminilização de personagens masculinos, apresentando-se como símbolo de transformação. Também, a lua, relacionada à *anima*, é um fator recorrente nos contos em que há uma mudança de comportamento de gênero nos personagens. Por último, os mitos e crenças tradicionais, que determinam o papel masculino e feminino, são alterados e reorganizados nas narrativas coutianas.

Sabe-se que os papéis sexuais são socialmente construídos, melhor dizendo, o homem e a mulher são, psicologicamente, formados dentro das diversas culturas, onde há a variação na expectativa de comportamento de cada indivíduo. As qualidades morais atribuídas ao homem ou à mulher não são inerentes a traços físicos, mas às regras de comportamento impostas socialmente, apesar da configuração distintiva entre os sexos e a formação de estereótipos do feminino e do masculino. Em contrapartida a esses aspectos culturais impostos, podemos observar, na obra de Mia Couto, personagens que contradizem e descontroem essas dicotomias.

É de grande destaque refletir sobre as velhas categorias de masculinidade e feminilidade, no momento em que características de personalidade são definidas como femininas ou masculinas, fazendo com que os sujeitos devam se desenvolver de acordo com essas regras. Aceitar a presença de aspectos femininos e masculinos, em um único indivíduo, faz com que possamos reconsiderar que haja a flexibilidade de desempenho dos papéis sexuais. Em relação aos personagens analisados, somos levados a repensar nas dicotomias construídas socialmente e perceber que a fronteira entre os gêneros é lugar de confluência e não separação, é também espaço de troca e fluidez.

Podemos, finalmente, inferir alguns aspectos recorrentes nas personagens analisadas. Por exemplo, naquelas em que traços femininos estão sendo externados, é possível observar referências constantes ao aspecto lunar, à água e ao inconsciente. Esses símbolos são reiterados nas narrativas quando se referem a homens que se encontram com seu lado feminino. Também, o choro e as lágrimas estão envolvidos no processo de feminização e, no caso da narrativa *Os machos lacrimosos*, humanização dos personagens. Por outro lado, a masculinidade é associada à brutalidade, dominância e virilidade. A descrição física é semelhante, destacando os músculos, barba e altura dos sujeitos.

O autor desconstrói os locais feminino e masculino, ultrapassando as limitações de gênero, socialmente impostas. As fronteiras tornam-se movediças, à medida em que tais personagens se desenvolvem na história. Assim, como esses sujeitos, o leitor não é capaz de ser o mesmo depois da leitura de tais obras, pois o impacto dessas narrativas quebra as categorias tidas como óbvias ou aceitas pela coletividade.

## Referências

- AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, Col. Estudos africanos, 2004, 495 p.
- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução: Maria Helena Kühner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BRAÇO, António Domingos. Narrativas culturais e as identidades de gênero em Moçambique. *Gênero na Amazônia*, Belém, n. 06, jul./dez. 2014. p. 259-273.
- CANTARIN, Márcio Matiassi. *Por uma nova arrumação do mundo: a obra de Mía Couto em seus pressupostos ecosóficis*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012
- CANTARIN, Márcio Matiassi. Mía Couto: beligerâncias e transgressões na fronteira dos gêneros. *Revista Terra Roxa e outras terras*. v. 18. Out 2010. p. 89-99.
- CARVALHO, Sylvania Capua. *Narrativas da ancestralidade: O mito feminino das águas em Mía Couto*. Curitiba: Appris, 2015.
- CAVALCANTI, Raissa. *O casamento do sol com a lua: uma visão simbólica do masculino e do feminino*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- COUTO, Mia. *Cada homem é uma raça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COUTO, Mia. *O Fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- COUTO, Mia. *Na Berma de Nenhuma Estrada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- FONSECA, Maria Nazareth; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mía Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- JUNG, Emma. *Anima e Animus*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- OYĚWŪMÍ, Oyèrónké. *Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas*. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1-8.

- ROTHWELL, Phillip. *Leituras de Mia Couto: aspectos de um pós-modernismo moçambicano*. Tradução: Margarida Calafate Ribeiro. Coimbra: Edições Almedina, 2015.
- ROTHWELL, Phillip. Os jogos de gênero em três contos de Mia Couto. In: RIBEIRO, Margarida Calafate;
- MENESES, Maria Paula. *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008.
- SOUZA, Sueder S de; MATIASSI, Marcio. El efecto de las lágrimas como factor de cambio de sexo masculino: un estudio de algunos cuentos de Mia Couto. *Literatura y Lingüística*, Santiago, n.31, p.91-104, 2015. Disponível em: <[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-58112015000100006&lng=es&nrm=iso](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112015000100006&lng=es&nrm=iso)>. Acesso em: 06 de maio de 2018.



## A mulher negra gaúcha pode falar? Ofertando ouvidos para atentar aos espectros de suas vozes silenciadas

Dênis Moura de Quadros (FURG)<sup>1</sup>

### Considerações iniciais

Esse trabalho surge da busca de nomes e obras de escritoras negras gaúchas e fora iniciado em 2017 culminando na minha tese de doutoramento em construção. Ao buscar uma lista dessas autoras percebi apenas lacunas em que uma das poucas menções partia da matéria “Por que não conhecemos as escritoras negras gaúchas” (2017) da jornalista Priscila Pasko. Ao que pude concluir que as autoras gaúchas continuavam, de alguma forma, invisibilizadas e desconhecidas tanto para o público em geral como para a crítica, e falo dessa feita na Academia.

A primeira que surge na lista com certo destaque pela proximidade de sua obra com *Quarto de despejo: Diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus (1914-1977), é Zeli de Oliveira Barbosa (1941-2017) com a obra *Ilhota: Testemunho de uma vida* (1993). Um aprofundamento temporal na escrita desencadeou em outras duas autoras: Maria Helena Vargas da Silveira (1940-2009) com uma lista de dez obras literárias, de diferentes gêneros, escritas em um período de vinte anos e uma obra teórica acerca da Educação Étnico-racial no Brasil; e Maria do Carmo dos Santos (1954- ) que publicara *Coisa de negro* (1987) e na antologia *Sopapo Poético: Pretessência* (2016). Outras escritoras também surgem, todas contemporâneas, atreladas ao Sarau Sopapo Poético<sup>2</sup> como Lilian Rocha, Pâmela Âmaro, Fátima Farias, Ana

1. Doutorando em Letras, área de concentração História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG. Mestre em Letras pela mesma Universidade.
2. O Sopapo Poético surgiu em 2012 atrelado à necessidade de circulação dos poemas dos artistas e militantes do movimento negro do Rio Grande do Sul. Após tomarem conhecimento dos muitos saraus negros espalhados pelo Brasil como, por exemplo, o Sarau *Bem Black* apresentado por Nelson Maca (1965- ) na 57<sup>a</sup> Feira do Livro de Porto Alegre em 2011, unem-se para a criação do ponto de cultura que carrega em seu nome o sopapo, tambor construído originalmente com madeira e couro de cavalo pelos africanos escravizados que trabalhavam nas Charqueadas na região de Pelotas – RS.

dos Santos, Delma Gonçalves, Isabete Almeida, Nádia Severo, Renata Moura, Silvana Conti, bem como Tiasmin Ohnmacht e Eliane Marques (Vencedora do Prêmio Açorianos de Poesia em 2016) e outras.

Formada uma lista, não muito extensa como eu gostaria que fosse, surge o momento de analisar essas produções e, então, as ferramentas disponibilizadas pela Academia acabavam alocando essas autoras para as margens, para a periferia, para a histórica subalternização. Teorias que, em certos momentos, também destituíam o valor estético literário dessas obras. Ao ponto que Audre Lorde (1934-1992) afirma que: “(...) as ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande. Elas podem possibilitar que vençamos em seu próprio jogo durante certo tempo, mas nunca permitirão que provoquemos uma mudança autêntica” (LORDE, 2019, p. 139-140). E, então, proponho a análise dessas obras a partir de conceitos formulados por intelectuais negros, termo que tomo de empréstimo da doutora Mirian Cristina Santos a partir de sua tese publicada pela editora Malê em 2018.

### **Escritura negrofeminina: Escrivência e Ancestralidade**

Ao questionar a fala do subalterno, em especial das mulheres negras, Spivak (2010) conclui que suas falas não são permitidas, pois são desprovidas de poder de fala. Contudo, essas mulheres negras falam e, apesar da dificuldade, publicam suas obras em que rompem com o silêncio imposto e se autorrepresentam, rompendo, também, com estereótipos racistas e sexistas reproduzidos socialmente e ficcionalmente. Ao concluir que a fala do subalterno não tem nenhum valor atribuído, a crítica indiana, não está afirmando que ele não deve falar, ao contrário: “(...) os oprimidos podem saber e falar por si mesmos” (SPIVAK, 2010, p. 44), contudo há uma estrutura que não permite que suas vozes ecoem. Mesmo falando, o discurso do subalterno é, de uma forma ou outra, menosprezado, abafado e tornado inaudível. Mas, espectros ressoam e, com certo desprendimento eurocêntrico essas vozes podem ser ouvidas. A partir dessa discussão, Grada Kilomba (1968- ), em *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano* (2019), afirma que: “Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida” (KILOMBA, 2019, p. 42).

Se por um lado, a fala dessas mulheres é silenciada pelo patriarcado que mantém seu poder hegemônico, sobretudo, na literatura

através dos cânones cristalizados de autores homens e brancos, por outro, a cor de suas peles e autoidentificação negra dessas autoras lhes priva, também, do centro, diminuindo as poucas possibilidades de falar, quiçá publicar. Nessa “encruzilhada” de opressões que, respeitando as particularidades de cada autora, somam-se outras, os “muros” se erguem e os espectros tornam-se, ainda mais, inaudíveis. Mas é preciso confirmar que elas falam e suas vozes são altas o bastante para serem ouvidas não necessitando de “intermediários”, mas de verdadeiros “ouvidos” atentos evocando outros ouvidos.

É inegável que as ondas feministas reavaliaram historicamente inúmeras autoras que publicavam com pseudônimos, bem como a garantia de direitos importantes como, por exemplo, o direito ao voto, mas é preciso dizer que as pautas das mulheres negras não foram contempladas nesse movimento. Mirian Cristina Santos (2018), em sua tese de doutorado, reavalia a presença de intelectuais negras no Brasil e afirma que: “Como as mulheres negras possuem demandas diferentes, o feminismo negro se torna necessário e coerente nas reivindicações de sua alteridade” (SANTOS, 2018, p. 16) afirmação essa que corrobora com Spivak (1994), em *Quem reivindica a alteridade?*, ao afirmar que: “Separada do centro do feminismo, essa figura, a figura da mulher da classe subalterna, é singular e solitária” (SPIVAK, 1994, p. 191). Logo, surge a necessidade de união e surgimento de um feminismo interseccional ou feminismo negro que centralize as pautas e as lutas singulares dessas mulheres. Dessa forma, o lugar de fala surge como espaço de discussão necessário para legitimar seus discursos, contudo ainda é confundido como restrição de outras vozes.

“Pensar lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado” (RIBEIRO, 2017, p. 90) e não é possível romper silêncio com bases teóricas coloniais. Torna-se imprescindível enegrecer, pois, como afirma Sueli Carneiro (2011), a história se renova sem rupturas, mantendo a estrutura colonial em que os sujeitos negros ainda ocupam subempregos e espaços subalternizados sem a oportunidade de romper com essa realidade.

O que poderia ser considerado como uma história ou reminiscências do período colonial permanece, entretanto, viva no imaginário social e adquire novos contornos e funções em uma ordem social supostamente democrática, que mantém intactas as relações de gênero segundo a cor ou a raça instituídas no período da escravi-

dão. As mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina das mulheres negras. (CARNEIRO, 2011, p. 20)

Essa experiência diferenciada reflete-se em suas escritas e produções em que, segundo Heloísa Toller Gomes (2004): “A escrita (da mulher) negra é construtora de pontes. Entre o passado e o presente, pois tem traduzido, atualizado e transmutado em produção cultural o saber e a experiência de mulheres através das gerações” (GOMES, 2004, p. 13), essas pontes resgatam a ancestralidade, visto que as atuais possibilidades, mesmo que escassas, partem das inúmeras lutas das mulheres cujos passos vieram antes de nós. Ao falarem de si, recolhem outras vozes, de suas ancestrais e de suas contemporâneas, que sofreram e sofrem as mesmas opressões diárias, mas, também rompem com estereótipos cristalizados e se autorrepresentam engendrando outras representações mais condizentes com suas experiências e reminiscências de suas raízes. Assim, é preciso pensar suas produções de maneira autônoma, sabendo que os conceitos acerca de literatura advinda de sujeitos afrodescendentes são inúmeros e difusos, bem como, discutíveis. Mesmo assim, elencamos o conceito advindo de uma pesquisadora negra, Ana Rita Santiago (2012), de literatura afrofeminina.

Nesse contexto, a literatura afrofeminina é uma produção de autoria de mulheres negras que se constitui por temas femininos e de feminismo negro comprometidos com estratégias políticas civilizatórias e de alteridades, circunscrevendo narrações de negritudes femininas/ feminismos por elementos e segmentos de memórias ancestrais, de tradições e culturas africano-brasileiras, do passado histórico e de experiências vividas, positiva e negativamente, como mulheres negras. Em um movimento de reversão, elas escrevem para (des) silenciarem as suas vozes autorais e para, através da escrita, inventarem novos perfis de mulheres, sem a prevalência do imaginário e das formações discursivas do poder masculino, mas com poder de fala e de decisão, logo senhoras de si mesmas. (SANTIAGO, 2012, p. 155)

Sendo assim, a literatura afrofeminina, como reflete a própria autora: “não (...) quer repetir histórias e vivências, mas desconstruí-las, quando oportuno, afirmar ancestralidades e práticas socioculturais

afro-brasileiras, quando necessário, e inventar memórias de auto-constituição também como narrativas de si/nós” (SANTIAGO, 2012, p. 28). Logo, é pensando em dessilenciar as vozes autorais que propomos esse trabalho, percebendo que as vias de ruptura passam pela negritude como processo identitário dessas autoras. Negritude essa que perpassa a busca pela Escrivivência e pela Ancestralidade negra.

A negritude, neste trabalho, é compreendida como afirma Zilá Bernd (1984) ao defender que negritude: “(...) é utilizada para referir a tomada de consciência de uma situação de dominação e de discriminação, e a conseqüente reação pela busca de uma identidade negra.” (BERND, 1984, p. 20). Essa tomada de consciência, também chamada de negritude, é um processo contrário a desafricanização. Logo, essa tomada de consciência é também o início do processo de reafirmação, ao que discorre Neusa Souza (1983):

Ser negro é (...) tomar consciência do processo ideológico que, através de um discurso mítico acerca de si, engendra uma estrutura de desconhecimento que o aprisiona numa imagem alienada, na qual se reconhece. Ser negro é tomar posse desta consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme a dignidade alheia a qualquer nível de exploração. (SOUZA, 1983, p. 77)

Não se nasce negro, torna-se negro em um processo doloroso em que tocamos com mais profundidade nessa “ferida” criada pela branquitude para manter seus privilégios. Infelizmente Beauvoir, como grande parte das feministas brancas, compreendem as mulheres negras como o Outro dos homens negros, realocando-as nas pautas feministas que pedem o direito ao voto e ao trabalho com equiparidade salarial dos gêneros, esquecendo as particularidades dessas mulheres. Enquanto a luta feminista se concentra na igualdade salarial, as mulheres negras ainda ocupam os subempregos herdados da escravidão e lotam as cozinhas alheias. A pauta por moradia ou qualidade de moradia não perpassa as pautas feministas, mas estão, mesmo que enviesadas, nas pautas do Movimento Negro Unificado. As histórias ainda se repetem e o espaço negado tanto pelo feminismo quanto pelo MNU torna-se força e resistência no movimento feminista interseccional ou movimento feminista negro.

Além disso, ao falarem de si, falam de seus pares, daquelas mulheres oprimidas que passam pelas mesmas experiências e (re)conhecem

as mesmas histórias. Ou seja, elas escrevem. Conceição Evaristo (2007) afirma que: “(...) a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância.” (EVARISTO, 2007, p. 19), acúmulo de histórias, acúmulo de oralidades, de vivências. É a partir daí que podemos pensar na aplicação do conceito cunhado por Evaristo, pois como ela mesma afirma: “A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa-grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.” (EVARISTO, 2007, p. 21).

A escrevivência traz em seu cerne a vivência, a experiência dessas mulheres negras no Brasil, assim, suas escritas são atravessadas pelas categorias de gênero e de raça. Logo, assumir a negritude ou passar pelo processo de negritude é reconhecer-se como negro e a partir desse reconhecimento romper com os estereótipos negativos engendrados pelo mito da democracia racial. Amanda Crispim Ferreira, em sua dissertação, consegue expressar essa questão engendrada pelo conceito evaristiano ao afirmar que para essas escritoras: “A escrevivência lhe[s] permite falar de si indiretamente e sem se nomear, ou seja, está explícito o comprometimento, mas o pacto [autobiográfico] não é realizado” (FERREIRA, 2013, p. 49).

A Ancestralidade aparece como categoria analítica em que o conceito ocidental Tradição é rompido e ressignificado pelo conceito de Ancestralidade. Conceito este concebido a partir das epistemologias de matriz africana e afrodiáspóricas e ocorre na reivindicação de ressurar os estereótipos e reavaliar a História por mãos negras. A professora Jurema de Oliveira afirma que: “A memória une os vivos aos antepassados e fixa os valores por intermédio de usos e costumes, pois o contador nunca esquece os pormenores da narração.” (OLIVEIRA, 2018, p. 83). Essa Ancestralidade e esses Ancestrais, ainda, retomando as palavras de Laura Padilha que ratifica o conceito discutido por Jurema Oliveira compreendem, além dos espíritos dos mortos que tiveram seus ritos fúnebres respeitados, é constituído, também de: “valores e tradições, a começar pela própria oralidade, fundamento maior da cultura daquele continente.” (PADILHA, 2007, p. 126).

### **Maria do Carmo (1954- )**

Maria do Carmo dos Santos (1954- ), nascida em Cruz Alta – RS, é bacharel em Ciências Contábeis pela Universidade Federal de Santa

Maria-RS (UFSM) e em História pelo Centro Universitário Franciscano de Santa Maria-RS (Unifra). A autora é militante do Movimento Negro atuando no Grupo de Cultura Negra e no Grupo Vocal de Mulheres Negras *Negrinho do Pastoreio*. Seu livro de estreia é *Coisa de negro* (1987), depois publica *O sonho de Benedito* (2003) infantil e em co-autoria com sua filha, Dandara Yemisi dos Santos, *Século XXI, uma história recuperada* (2011) em que duas gerações se encontram no período da escravização. Em 2016 publica seus poemas na coletânea *Sopapo Poético: Pretessência* em que é uma das dez mulheres de um total de dezenove autores. Atualmente, Maria do Carmo reside em Florianópolis-SC.

*Coisa de negro* (1987) é financiada pela própria autora com a divisão dos custos com Maria de Lurdes Silveira, que consta na folha de rosto da obra. Ela é composta por dezessete poemas: *Lugar de negro; Salvador; Charqueada; Criança negra; Caneta de ouro; Sou e daí?; Bahia negra; Corações negros; Treze de maio; Perdão; Desabafo; Lindas mulheres negras; Alma negra; Números; Mania de perseguição; Menina negra; e Coisa de negro*. Para a análise, selecionamos dois poemas da obra de estreia de Maria do Carmo. São eles: *Charqueada* e *Lindas mulheres negras*.

O poema *Charqueada* retrata o objetivo central da vinda dos escravizados ao Rio Grande do Sul: produção do charque sulino que era produzido principalmente no nordeste do país comercializado como *carne de sol* e era a base da alimentação dos escravizados. Com a ocupação das terras no Rio Grande do Sul e a domesticação dos bois selvagens, o território era propício para a produção de charque e transporte para o sudeste do país. A charqueada localizava-se na cidade de Pelotas- RS e se intensificou a partir da década de 1770 estimulando, também, o tráfico de africanos escravizados.

O poema é estruturado em cinco estrofes contendo um quarteto, um dístico, um monóstico e dois tercetos. A voz poética é a de um escravizado charqueador no momento em que sangrará e matará o boi que será charqueado, ou seja, sua carne será salgada e exposta ao sol.

Sinto inveja da tua morte.  
Trago na mão um punhal.  
Vai ter fim a tua vida,  
o que te resta é muito sal.  
Um corte,

um berro,  
o sangue.  
Depois o silêncio final.  
Termina aqui teu cativoiro,  
és somente um animal.  
Comigo a dor continua,  
meus gritos vão longe ainda,  
meu sangue escorrerá bem mais.

(SANTOS, 1987, p. 3)

A voz poética escravizada reflete frente ao boi a condição de ambos: a mão negra em posse de uma adaga sangrará o animal, mas há inveja nessa morte e, talvez, um desejo de também morrer, morte aqui compreendida como fuga e como *banzo*, uma tristeza profunda advinda da retirada brusca dos africanos de suas terras, espaços sagrados em que se encontravam os corpos de seus ancestrais. Ao mesmo tempo, percebemos o trabalho rápido e o corte certo de quem executa há muito tempo essa função de algoz dos bois em um forçado trabalho interminável, começando cedo, ao sol nascer e indo até o pôr do sol, em que eram realocados às pútridas senzalas.

Ao refletir que o boi é apenas um animal, cujo cativoiro encerra-se na sua morte, a voz poética coloca-se abaixo desse animal ou como seu par, pois nenhum dos dois possui valor, mas preço e enriquecem seus Senhores. Contudo, o boi ainda tem a possibilidade de “escapar” desse cativoiro, mesmo que seu fim seja a morte (o fim de todos nós), enquanto ele escravizado é punido com mais anos cruéis de cativoiro, cujos castigos físicos eram quase diários, mas nada comparado à dor da escravidão. Seus gritos devem ser ouvidos por todos, pois ecoam na ferida herdada dos descendentes de africanos escravizados cujo sangue ainda corre e não estanca.

*Lindas mulheres negras*, poema que encerra a análise do livro de estreia de Maria do Carmo dos Santos evoca a beleza das mulheres negras introduzidas na cultura de matriz africana resgatando, também, a ancestralidade. Ele é composto por seis estrofes estruturadas em um quinteto, um sexteto, dois tercetos e dois monósticos.

Eram mulheres,  
gordas, altas,  
baixas, magras,  
Eram mulheres,



pisavam forte,  
dançavam lindo.

(SANTOS, 1987, p. 12)

A descrição de cada mulher pela voz poética destaca a coletividade e heterogeneidade dessas mulheres, mas destacamos o pisar forte, estar em marcha, resistir na união. Ao pisarem forte, evocando a força da Mãe Terra evocam, também, suas ancestrais. Afinal, o corpo no pensamento de matriz africano é portador de Axé, de força vital, que se movimenta, relembrando a ancestralidade e garantindo a sobrevivência da cultura. Evidencia-se que essas mulheres de vários matizes eram de matriz africana pelas marcas que a voz poética destaca ao afirmar que: “Usavam tranças,/lenços ou conchas” (SANTOS, 1987, p. 12). As tranças marcam uma tradição de matriz africana em que muitas delas desempenhavam o papel de mapas de fuga para os quilombos e até hoje representam o ato de tecer das mulheres negras. Essas tranças também eram decoradas com búzios e outras conchas que estivessem à disponibilidade. Já os lenços relembram as várias ataduras do turbante, verdadeira coroa africana.

Eram mulheres,  
de roupas brancas  
ou coloridas,  
coxas grossas,  
bunda grande.

(SANTOS, 1987, p. 12)

Ao destacar que vestiam roupas brancas evoca a vestimenta das Yalorixás, sacerdotes do Candomblé, bem como a vestimenta das baianas que vendem acarajé, essas mesmas figuras eram, em tempos mais remotos e coloniais, quituteiras que proviam o sustento de suas casas e de suas famílias. Já as roupas coloridas remetem-nos aos tecidos africanos, coloridos e estampados que estão sendo resgatados atualmente através da comercialização por parte de africanos residentes no Brasil que vem nessa diáspora moderna para estudar ou como refugiados das guerras internas em seus países. As coxas grossas e as bundas grandes não deixam dúvidas dos arquétipos dessas mulheres negras, marcas fenotípicas africanas. A voz poética encerra afirmando que eram mulheres: “NEGRAS E LINDAS”

(SANTOS, 1987, p. 12), em caixa alta, fazendo a voz ecoar, afirmando a beleza dessas mulheres há muito negada e não mais sexualizadas.

### **Maria Helena Vargas da Silveira**

Nascida em Pelotas em 4 de setembro de 1940, termina o curso normal e licencia-se em pedagogia em 1971 pela UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), professora em escolas públicas de diversas cidades gaúchas, entre ela Pelotas e São Lourenço do Sul, foi a primeira pedagoga da rede de supermercados Carrefour. Em 1999 muda-se para Brasília com a finalidade de assumir um cargo administrativo na Fundação Cultural Palmares, local que assume o epíteto de Helena do Sul. Atua durante dois anos como consultora de projetos e planejamento da formação continuada de professores que lecionavam em áreas remanescentes quilombolas, bem como foi consultora da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura). Helena do Sul torna-se uma Ancestral em 2009, vítima de um aneurisma cerebral. (EVARISTO, 2011)

*É fogo!* (1987) é a obra de estreia de Maria Helena Vargas da Silveira. Essa obra se constitui da narrativa de inúmeras histórias de Maria, desde seu nascimento às lutas como professora, concebendo um romance de formação. As histórias contadas de Maria são costuradas por um fio muito particular: as memórias. Essa linha que costura a narrativa da autora é atravessada por sua condição de mulher negra gaúcha na sociedade brasileira e esses atravessamentos devem ser levados em conta em sua escrevivência, forma de dessilenciamento de sua voz autoral e, ao mesmo tempo, de outras vozes e vivências que se entrecruzam a sua.

*Meu nome pessoa. Três momentos de poesia* (1989) é a única obra poética da autora e apresenta um movimento Exuístico (Ou Baraístico) espiralar em que a voz poética, Helena do Sul, prepara-se para viajar, internamente e externamente. Nesses movimentos, algumas memórias ancestrais vão sendo resgatadas servindo de base para alguns poemas. Destacamos dessa obra o poema *Prece do negro- Ao professor de qualquer cor* que retoma os estereótipos racistas para, em um segundo momento, rompê-los e ressignificá-los.

*O sol de fevereiro* (1991) traz várias histórias dos moradores do Beco das Pereiras, espaço periférico ficcional que se confunde com um

antigo bairro de Porto Alegre – RS. Cada narrativa traz um desenho do artista plástico negro gaúcho Djalma do Alegrete (1929-2013). As narrativas recuperam, também, a Ancestralidade da autora ao homenagear seu avô Aramando Vargas, jornalista do periódico *Alvorada* (1907-1965).

*Odara: Fantasia e realidade* (1993) é um divisor de águas na obra literária de Helena do Sul em que a autora vai adicionar alguns termos da cultura/língua Yorubá e Banto. Um dos contos, ainda, recupera a lenda do Barro Duro, espaço periférico de Pelotas-RS. Além de discutir questões de negritude, tomando consciência e rasurando os estereótipos racistas.

*Negrada* (1995) reúne algumas crônicas publicadas anteriormente no DC Cultural do Jornal Diário da Manhã de Pelotas-RS. Dentre essas crônicas, a autora narra um convite para a participação da feira das etnias em Ijuí-RS a convite do grupo Herdeiros de Zumbi. Na feira, antes de serem entrevistados foram substituídos pelo desfile de cães, tamanho o preconceito opressor que passaram.

*Tipuana* (1997) é a primeira novela social da autora em que ela imagina uma escola ficcional pautada nas bases e problemas de qualquer outra escola de periferia. O Tipuana é erguido no Morro do Nenê, constituído de trabalhadores pobres, hegemonicamente negros, em busca de uma vida melhor.

*O encontro* (2000) surge do banzo, da saudade que Maria Helena concentra em Brasília – DF, mudança que faz a fim de assumir um cargo na Fundação Palmares. A voz narrativa aguarda as duas amigas Amina, descendente de africanos, e Giovana, descendente de italianos chegarem à cidade de Cândida.

*As filhas de lavadeiras* (2002) reúne relatos de vinte filhas de lavadeiras de diferentes estados da região sul e sudeste. Essas filhas relemoram a tarefa de suas mães e a esperança compartilhada entre elas de verem suas filhas formadas e rompendo com essa “herança” colonial de servidão dessas mulheres negras. Maria Helena rompe com aquela figura constante em obras subalternizadas ou advindas de sujeitos historicamente subalternizados: o mediador. Ela mesma, neta de lavadeira, filha de costureira empresta a pena para outras filhas de lavadeiras para, então, entremeá-las com sua própria história. Além disso, a obra segue a metáfora de lavar em suas três partes, encerrando pelas fotos, memórias concretas, das mães.

*Os corpos e Obá contemporânea* (2005), Helena do Sul subverte o mito de Obá, que se sacrifica em nome de Xangô cortando uma de suas

orelhas, para empoderar as mulheres, em especial as negras. Azantewaa assiste, todas às noites, pela janela a passagem de um corpo-luz, nessas desventuras rememora outras mulheres até conhecer a Centra Única das Obás.

Por fim, *Rota existencial* (2007) a autora rememora as nove obras anteriores e os percalços e dificuldades de publicá-las que vão desde a verba necessária para a impressão até os espaços de seus lançamentos que perpassam cenas de racismo cotidiano. Maria Helena, ainda, publica contos e poemas inéditos.

### **Zeli de Oliveira Barbosa**

Zeli de Oliveira Barbosa (1941-2017) publica em 1993 suas memórias de quando era moradora da favela da Ilhota em Porto Alegre. Escrito em 1972 relembra a época em que residia na Ilhota entre 1959 e 1964. A publicação de *Ilhota* (1993) ocorre através do projeto *Outras vozes*, financiado pela Secretaria da Cultura de Porto Alegre-RS. Além disso, na busca das “vozes” dos bairros, a ilustre Ilhota, bairro de Lupicínio Rodrigues (1914-1974), não poderia permanecer invisibilizada. Através da mediação da socióloga Enid Backes, os escritos de Zeli Barbosa são elencados para compor o projeto.

O testemunho de Zeli inicia com: “Somente agora depois anos é que me deu vontade de escrever, pois dizem que recordar é viver e só agora eu vivo realmente”. (BARBOSA, 1993, p. 15). Já moradora da parada 46 de Alvorada- RS, onde veio a falecer no início do ano de 2017 com complicações hospitalares, Zeli tece os fragmentos de memória advindos das duas vezes que fora forçada a residir na Ilhota pela falta de moradia em espaços menos periféricos. É inegável perceber os fios de ferro que tecem o testemunho de Zeli e o distanciamento dela com os moradores desse espaço. Não é à toa que a comparação da escrita de Zeli com a de Carolina Maria de Jesus (1914-1977) e seu *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), visto que ambas imersas nos espaços periféricos não se incluem entre seus moradores. Ambas sabem que toda escrita é política e creem no poder que ela tem.

Dotada de sensibilidade e empatia, Zeli reflete sobre os casos vivenciados na Ilhota de pessoas que se apropriam dos poucos bens dos parentes logo após sua morte. Não consegue compreender como as pessoas podem chegar ao ponto de degradação humana,

questionando ela: “Será meu Deus, existem mesmo pessoas sem coração, despidas de qualquer sentimento, ou sou eu que sou sentimental demais? Eu não posso me conformar com isso” (BARBOSA, 1993, p. 16). Zeli se depara com uma realidade diferente da sua, criada por uma família de posses, casa-se e, por falta de oportunidades, vai residir com o marido e os filhos nas terras da prefeitura de Porto Alegre conhecida por Ilhota, nome dado pelas constantes enchentes. Mesmo pertencente a prefeitura da cidade, a família de Zeli e as outras famílias pagavam aluguel a Dona Olga que era Nação, ou seja, era Yalorixá do Batuque do Rio Grande Sul.

Interessante notarmos que mesmo à margem do centro da cidade, a Ilhota era estratificada em becos, classificados de acordo com características comuns dos moradores. Zeli residia no beco dos Anjos, assim conhecido pela massiva presença de crianças. Havia, ainda, o beco do conforto em que residiam os moradores que possuíam um maior poder aquisitivo. Ou seja, dentro desse espaço periférico conhecido como Ilhota haviam “becos”, espaços, ainda mais, marginalizados. Essa estratificação, ainda, corresponde aos espaços de maiores e menores alagamentos dentro da Ilhota.

Podemos perceber nos depoimentos de Zeli a constante preocupação com a formação moral dos filhos. Inserida em um contexto “de tanta degradação, de tanta promiscuidade” (1993, p.22), o que mais lhe deixava amargurada era seus filhos se acostumarem ao ambiente quase sem lei, na visão de Zeli. Aos sujeitos infratores da lei que residiam na Ilhota Zeli os nomeia como “malandros” e conta, em seu relato, a primeira morte a que ela e seus filhos presenciaram. O uso do termo “malandro” ainda caracteriza os moradores que não trabalhavam. Contudo, mesmo inserida nesse contexto subalternizado Zeli reflete que aprendeu algo.

Eu passei por momentos bem difíceis por causa da umidade e falta de higiene do lugar, mas graças a Deus sempre tinha alguém disposto a me orientar e confortar para que eu pudesse continuar na luta, que para mim foi grande, pois não tinha experiência nenhuma de vida [...] E para mim foi uma escola, muitas vezes vendo pessoas morrendo baleadas, com facadas ou mesmo de bebidas. (BARBOSA, 1993, p. 32)

É possível evidenciar que o testemunho de Zeli de Oliveira Barbosa reflete a dura realidade que subalterniza os descendentes de africanos

escravizados que, no Brasil e mais especificamente o Rio Grande do Sul, sofrem com a invisibilidade e falta de oportunidades. A importância da obra parte de duas perspectivas: é o relato de uma mulher negra, gaúcha, favelada; e denuncia a constante presença da morte e degradação impostas aos moradores das “margens”. Não sabemos o quanto Zeli concorda com o discurso do opressor, afinal, a publicação de seu testemunho passou pelo seu crivo pessoal, como a troca de nomes dos moradores a que se refere, e por alguns “mediadores” que também não sabemos o quanto influenciaram ou não na obra de Zeli.

Repetimos que toda escrita é um ato político e conseguir ser publicado é resistência. Mesmo esquecida pela crítica literária e pela historiografia literária, o testemunho da vida de Zeli de Oliveira Barbosa reflete a tomada de consciência, através dos relatos e reflexões de degradação humana, dos sujeitos negros periféricos no Rio Grande do Sul. Essa degradação reflete o tratamento dado aos ancestrais escravizados e o quanto essa identidade é formada pelo passado e pelo discurso hegemônico. Contudo, a identidade cultural não é estável, ela é constantemente deformada e reformada e, dessa forma, a literatura desempenha papel central na construção da identidade cultural negra, ao passo que, desmitifica e abala as estruturas da nova (velha) Casa Grande.

Zeli encerra seu testemunho com a lembrança das prostitutas que residiam na Ilhota, em especial Maria Borjão, que cuidava de seus filhos para que ela pudesse trabalhar vendendo seus quitutes. “E às vezes eu fico pensando onde estará essa criatura que foi tão boa para os meus filhos, sempre peço a Deus que dê uma boa sorte para ela”. (BARBOSA, 1993, p. 70). Invisível e apagado o testemunho de Zeli de Oliveira Barbosa retorna dado sua representatividade sócio-histórica e a (de) formação de uma identidade subalternizada do negro gaúcho.

## **Considerações finais**

A mulher negra não pode falar, não há poder que permita com que seu discurso seja ouvido, quer dizer, não lhe é permitido falar e quando elas insistem em ecoar suas vozes seus discursos são deslegitimados. O subalterno não pode falar (SPIVAK, 2010) e as mulheres negras encontram-se no entre lugar oprimidas pelo fato de serem mulheres e suas pautas não serem discutidas como centrais nos movimentos

feministas e oprimidas por serem negras em que suas pautas também não são postas em discussão. Mas as mulheres falam e é preciso legitimar seus discursos através de seu lugar de fala (RIBEIRO, 2017), forma de dessilenciar suas vozes autorais e “tomar de assalto” o *status* de intelectuais. Como afirma, Mirian Santos (2018): “Ao politizar os espaços público e privado na leitura das narrativas negrofemininas (...) é possível empreender a denúncia do estereótipo do corpo negro, principalmente o feminino, tido como sujo e violado, por isso, ocupando o espaço das margens ou da submissão” (SANTOS, 2018, p. 167)

Ao denunciar o espaço, ainda, imposto das margens e da subalteridade, as narrativas negrofemininas advindas da literatura afrofeminina (SANTIAGO, 2012) rompem com os estereótipos engendrados e mantidos pelos mitos da democracia racial e do negro. Ao romper com esses (estereótipos), autorrepresentam-se e desnudam em suas vozes formas de resistência, construindo pontes (GOMES, 2004) principalmente com o passado, ou melhor, com a Ancestralidade e a busca de suas raízes africanas. As mulheres negras não só podem falar como falam e suas vozes ecoam, mesmo com as inúmeras tentativas de silenciá-las, e recolhem outras vozes que (con) fundem-se às vozes autorais. Quando falam, “assenhoram-se” do poder da escrita, como afirma Conceição Evaristo (2011):

Sendo as mulheres invisibilizadas , não só pelas páginas da história oficial, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos da segunda, na maioria das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. Assenhorando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. (EVARISTO, 2005, p. 205, grifos da autora)

Como Obá<sup>3</sup>, ofereço humildemente meus ouvidos para escutar

3. Orixá feminino que divide com Oxum e Iansã o amor de Xangô. Obá em um dos ítãs é “enganada” por Oxum que lhe indica que o *amaldá*, prato preferido do amado, deveria levar um pedaço de suas orelhas ao que Obá se automutila. Ao final, Xangô expulsa de seu reino Obá e Oxum.

essas mulheres negras. Talvez, seja possível construir coletivamente um resgate dessas e outras obras que, pela invisibilidade opressora, acabam ficando empoeiradas na biblioteca de Iroko, o tempo. Neste trabalho trago, sumariamente, três dessas autoras que, em momentos específicos analiso separadamente. Já que os espaços de diálogo têm sido, cada dia mais, impossibilitados e negados pela nada recente necropolítica ocupo este, o da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada), para ecoar não minha voz, mas os espectros audíveis de vozes silenciadas e historicamente subalternizadas.

## Referências

- BARBOSA, Zeli de Oliveira. *Ilhota: testemunho de uma vida*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura: MC, 1993.
- BERND, Zilá. *O que é negritude?* São Paulo: Braziliense, 1984.
- CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. 2011. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>> Acesso em 10/04/2019.
- EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre (vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Org). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005, p. 201-212.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antonio. *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2007. p. 16-21.
- EVARISTO, Conceição. *Maria Helena Vargas*. In: DUARTE, Eduardo de Assis. (org). *Literatura e afrodescendência no Brasil: Antologia crítica*. V.1. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- FERREIRA, Amanda Crispim. *Escrevivências, as lembranças afro-femininas como um lugar da memória afro-brasileira*: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães. 2013. 114f. Dissertação (Mestrado em Letras)- Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- FLORES, Moacyr. *Negros na Revolução Farroupilha. Traição em Porongos e farsa em Ponche Verde*. EST Edições, Porto Alegre, 2004.



- GOMES, Heloísa Toller. “Visíveis e invisíveis grades”: Vozes de mulheres na escrita afrodescendente contemporânea. *Caderno Espaço Feminino*. Uberlândia: Ed. UFU, v. 12, n. 15, p.13-26, 2004.
- HELENA DO SUL. *Os corpos e Obá contemporânea*. Porto Alegre: Centro de Estudo Brasil-Haiti, 2005.
- HELENA DO SUL. *Rota existencial*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.
- KILOMBA. Grada. *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LORDE, Audre. As ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande. In: LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 137-141,
- OLIVEIRA, Jurema. O preexistente e sua ausência em narrativas contemporâneas de Moçambique, Angola e Brasil. In: OLIVEIRA, Jurema (Org) *Africanidades e brasilidades: Literatura e Linguística*. Curitiba: Appris, 2018. p. 83-94.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2ª Ed. Niterói: Ed. UFF; Rio de Janeiro: Pallas, 2007.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017. (Feminismos Plurais)
- SANTIAGO, Ana Rita. *Vozes literárias de escritoras negras*. Cruz das Almas: UFRB, 2012.
- SANTOS, Maria do Carmo dos. *Coisa de negro*. [S. l.: s. n.], 1987.
- SANTOS, Maria do Carmo dos. Maria do Carmo dos Santos. In: ROCHA, Lilian Rose Marques da [et. al]. *Sopapo poético: Pretensão*. Porto Alegre: Libretos, 2016. p. 126-135.
- SANTOS, Mirian Cristina dos. *Prosa negro-brasileira contemporânea*. 2018. 180f. Tese (Doutorado em Letras)- Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.
- SILVEIRA, Maria Helena Vargas da. *É fogo!*. Porto Alegre: [s.n.], 1987.
- SILVEIRA, Maria Helena Vargas da. *Meu nome pessoa: três momentos de poesia*. Porto Alegre: [s.n.], 1989.
- SILVEIRA, Maria Helena Vargas da. *O sol de fevereiro*. Porto Alegre: [s.n.], 1991.
- SILVEIRA, Maria Helena Vargas da. *Odara: fantasia e realidade*. Porto Alegre: [s.n.], 1993.

- SILVEIRA, Maria Helena Vargas da. *Negrada*. Porto Alegre: Grupo Rainha Ginga, 1995.
- SILVEIRA, Maria Helena Vargas da. *Tipuana*. Porto Alegre: [s.n.], 1997.
- SILVEIRA, Maria Helena Vargas da. *O encontro*. Porto Alegre: Grupo Rainha Ginga, 2000.
- SILVEIRA, Maria Helena da. *As filhas das lavadeiras*. Porto Alegre: Grupo Rainha Ginga, 2002.
- SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goullart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica alteridade? In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

## Africanidade e afro-brasilidade em tempo de desequilíbrio espacial e temporal

Jurema Oliveira (UFF)<sup>1</sup>

### Introdução

*Ausência de linguagem, a intolerância não é apenas o instrumento fácil do inimigo; ela é o inimigo. Ela nega toda a riqueza veiculada pela linguagem.*

*Quando a linguagem fracassa, é a violência que a substitui. A violência é a linguagem daquele que não se exprime mais pela palavra. A violência é também a linguagem da intolerância, que gera o ódio.*

(WIESEL, 2001, P. 7)

O objetivo deste texto é mostrar em *Ventos de apocalipse* (1999), de Paulina Chiziane, a aparição dos ancestrais para amenizar as dores provocadas pela violência no século XX. Seguindo esta dinâmica, *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2014), de Carolina Maria de Jesus, guardada as devidas características, traz para cena os herdeiros de matriz africana habitando um espaço desconexo em um tempo de violência naturalizada. Diante disto, o estudo se processa a partir da Teoria Literária, mas também acessando outras áreas do conhecimento para dar conta do aspecto ancestralidade pensado a partir de uma perspectiva de matriz africana. O ancestre na qualidade de personagem no espaço literário promove a transgressão necessária para sugerir o equilíbrio desejado no enredo de *Ventos de apocalipse*, de Chiziane e em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Jesus, o movimento se dá de maneira distinta, porque são os ancestrais de matriz africana que estimulam a escritora a contar sua história, de seus familiares e dos descendentes de escravos.

1. Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. pela Universidade Federal Fluminense - Uff, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Pesquisadora da Fundação de Apoio à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo – Fapes, Pós-Doutorado (PPGEL/UFRN//PNPD/Capes).

Em um cenário díspar, a linguagem deixa de fazer sentido quando o sujeito perde a competência em dialogar e resolver as questões de forma afetiva. Neste estágio explode a violência, pois a linguagem fracassou. De acordo com Jurema J. de Oliveira:

Os cenários literários estudados [aqui] denunciam a “usurpação” do sujeito pelos outros, as contradições entre as convenções sociais e políticas estabelecidas por cada contexto social configurado e pela natureza humana ali representada. Isto se dá nas ações violentas explícitas e nos encaminhamentos/deslocamentos condizentes, ainda que figurativamente, com o estágio [...] de arbitrariedade, pois a fala dos personagens — discurso individual — não atua mais na fala geral — discurso coletivo — de forma produtiva por razões as mais diversas, que podem ser percebidas nas análises dos romances. Esta ruptura, este esvaziamento de sentidos provocado pela violência traz à tona o “retorno” gerado pelo recalque de agrupamentos humanos reprimidos na História. (OLIVEIRA, 2007, p. 29)

Os encaminhamentos/deslocamentos das disparidades oriundas do paradoxo da violência expostos nos enunciados aqui selecionados demarcam imagetivamente o tempo e o espaço da configuração textual. O lugar da experiência vivida e imaginada no plano discursivo cuja perspectiva estética pauta-se na ancestralidade de matriz africana tende a valorizar o local ou o ambiente empírico plasticamente apesar do estágio temporal ser de violência e desequilíbrio.

A organização composicional da inscrição com uma amplitude oriunda da complexidade dos recursos da oralidade exige do escritor mecanismos estilísticos advindos das reminiscências, dos conceitos filosófico-religiosos de matriz africana capazes de abarcar a cena, ou seja, a experiência por meio dos elementos pertinentes à escrita da memória, enfatizando significativamente o tempo verbal pretérito perfeito, recorrente em narrativas cuja lembrança do tempo/espaço vivido constitui-se na base narratológica. Desta forma, *Ventos de apocalipse* (1999), de Chiziane e *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2014), de Jesus, promovem uma leitura crítica acerca da territorialidade negra inscrita no discurso construído pela força da oralidade em uma temporalidade conflitante.

## A inscrição dos corpos

[...] já se sabe como o relato que o paciente faz ao médico no início do tratamento pode se tornar o começo de um processo curativo. Daí vem a pergunta se a narração não formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas, e mesmo se não seriam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe — até a foz — na correnteza da narração.

(BENJAMIN, 1995, P. 269)

Se a perspectiva benjaminiana da cura está pautada no ato de narrar, de expor a experiência produtiva para compor a configuração discursiva, o impulso dado à escrita da memória negro-africana e/ou negro-brasileira se desenvolve em torno da noção de “escrivivência”, pensada por Conceição Evaristo como experiência diária, lembrança individual, coletiva e valores advindos da africanidade que, direta ou indiretamente, ordena as sensações e ações da comunidade negra. A inscrição espacial e temporal demarca a enunciação de ambos os livros estudados aqui. As marcas externas oriundas do universo empírico constituem no suporte da configuração do personagem, do ambiente, do enredo e do tempo. A aptidão inerente às autoras aqui citadas acerca do discurso da memória advém da herança ancestral. O gesto do desarquivamento das reminiscências se dá gradativamente em *Ventos do apocalipse* (1999) e *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2014). A segunda narrativa além do aspecto memória valoriza o discurso testemunhal familiar, mas também de uma época em que o personagem negro precisava impor com toda sua energia uma luta diária para sobreviver em um espaço disforme metaforizado como um local em que se deposita aquilo que é descartável, mas a construção narratológica do livro de Jesus nasce justamente da observação, da interpretação, da valorização daquilo depositado no “quarto de despejo”, que pela força da inscrição literária promove a transgressão, materializando experiências buscadas na favela ficcionalizada por meio de recursos estilísticos advindos da vida diária, do viver no ambiente de exclusão, mas também de criação para a escritora Jesus.

O elo estabelecido entre espaço e tempo pertinente a memória decorrente da perspectiva empírica sustenta a movimentação dos

personagens nas duas narrações. Os elementos oriundos da vida diária e da natureza alocados no espaço narratológico servem para referendar a estética favela em *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2014) e em *Ventos do apocalipse* (1999) para convocar uma energia ancestral que sinaliza mudanças: “Da terra molhada nasce o verde, do verde a flor, da flor o algodão e o tecido” (CHIZIANE, 1999, p. 57). A força que emana da terra produz a imagem da fertilização do solo ali representado. No entanto, a natureza exige que os personagens humanos convoquem os seus ancestrais para fortalecer o tempo presente:

A natureza satisfaz os seus caprichos macabros, nenhum ser é senhor de si. O Sol vai e vem, a terra é uma caldeira com o negro assando-se dentre dela. Os homens não aceitam a indiferença dos deuses e tentam despertá-los do sono secular sacudindo-os com rezas, rituais, batucadas, sangue de galo e de cabrito cujas carnes tenras acabam nos estômagos dos que possuem garras e dentes. Há rumores nas ruas a qualquer hora do dia e da noite. São os homens que vão e voltam dos tribunais; são mulheres que partem para a limpeza da terra, regressando com as mãos conspurcadas de tanto esgaravatar à procura dos vestígios dos seus crimes. (CHIZIANE, 1999, p. 95)

O personagem terra exige das figuras humanas ações enérgicas no *habitat* para manter vivo o solo e tudo que está sobre ele. Os elementos padrões referentes à leitura das reminiscências como tempo verbal, por exemplo, e outros sinais recorrentes nesta perspectiva interpretativa não são suficientes para compor o arcabouço teórico cujo vínculo está pautado nos simbólicos antigos.

O acesso a outras áreas do conhecimento é necessário para dar conta da perspectiva filosófica do ancestral. O narrador convoca os antepassados que se deslocam no tempo e no espaço para atender as necessidades humanas, apesar da errância destes ter despertado a ira das divindades. No entanto, “há arrependimento, há pureza, há santidade nos corações de todos. Há também querelas ligeiras e graves no espaço delimitado *pelo círculo de cada palhota*” (CHIZIANE, 1999, p. 95, grifos nossos). Em *Ventos do apocalipse* (1999), o ambiente efervescente pela ideia de deslocamento dos ancestrais para apaziguar e equilibrar as energias do agora reafirma o vínculo entre o tempo presente e o tempo distante. As ações dos personagens em consonância com a figura do ancestral ocorrem no cuidado com a terra para manter o equilíbrio e a manutenção da vida que se desenvolve em um ambiente definido como “clareira circular”:

Todo o povo se encontra na *clareira circular* aberta com enxadas e suor, ao lado do templo dos espíritos. As mulheres fazem um grupo, os homens outro, mesmo as crianças se dividem em grupos e por sexos. Nos rostos do povo chovem sorrisos, boa tarde comadre, boa tarde compadre, passou bem? (CHIZIANE, 1999, p. 101, grifos nossos)

A espacialidade denominada “clareira circular” constitui-se no lugar ideal à evocação dos antepassados. Esta prática se repete de geração em geração. As ações antigas continuam vivas na memória grupal e são compartilhadas entre pessoas próximas e distantes, pois a perspectiva é sempre do todo para o particular para tecer ao mesmo tempo as experiências coletivas e individuais. Assim, as personagens precisam partilhar as vivências como as comemorações ligadas a lugares consagrados pela tradição. A circularidade da clareira reafirma o vínculo entre o ontem, o hoje e o amanhã.

De acordo com PE. Raul Ruiz Asúa Altuna,

Os espíritos e os gênios, que os seguem, em geral estão localizados em lugares ou objetos materiais: rios, montes, cavernas, bosques, árvores ou lagunas, embora possam mover-se com liberdade sem estar localizados. A sua influência sobre os homens é muito poderosa. (ALTUNA, 2014, p. 63)

A localização temporal e espacial dos espíritos na perspectiva filosófica bantu não condiz com os referenciais advindos do estudo sobre memória individual ou coletiva dos sujeitos representados no enredo literário nos moldes ocidentais. Diante disto, a lembrança dos tempos da fogueira se faz presente sempre que o ambiente precisa ser energizado. A materialização dos rituais acontece por meio do toque dos tambores:

Os corpos mergulham na dança imemorial e sem idade. Até as crianças, anjos humanos, se requebram nas costas das mães batendo palmas, abrindo e fechando as boquinhas de fome no compasso da melodia, Os gritos dos tambores despertam a terra que adormece, o povo anestesia-se com o lenitivo das suas vozes, as vibrações sonoras atingem o além-túmulo e o coração da selva que é a residência dos deuses e estes, compreendendo os gritos e lamentos dos seus protegidos, respondem numa voz única que é o tumulto do seu sangue: Presente. E encarnam-se nos corpos dos seus protegidos, que entram em transe, uivam, gritam, rugem e falam numa língua que não se entende, linguagem dos deuses de Mananga e de todos

os heróis adormecidos no Império de Gaza. As vozes continuam crescentes na música quente. (CHIZIANE, 1999, p. 102)

A energia do movimento força ancestral explicitada na citação anterior ocorrem diversas vezes no romance *Ventos do apocalipse* (1999) para reanimar e suturar cirurgicamente as rupturas depreendidas pelos espíritos no mundo animal, vegetal e mineral. O espaço vivificado com o ritmo cadenciado dos tambores tece no tempo narrado o duplo fenômeno temporal: o cósmico e o cronológico. A narrativa desenvolve-se dentro da perspectiva sistêmica ritualística para despertar os deuses e impregnar a terra com a seiva renovada pelo “Grande Espírito”. No tempo narrado, os deuses precisam ser evocados para recolocar aquilo extraviado, deslocado e destruído em épocas disformes, de atos dissolutos:

O Sol dá o último mergulho, vai dormir; é necessário que ele seja o testemunho do sacrifício dos homens. O chefe espiritual dá ordem com o gesto da mão. O xipalapala grita, todos se aproximam. Os tambores rufam silenciando todas as vozes, unindo todos os pensamentos e atenções. É chegada a segunda etapa da cerimônia. O Sol dá a última olhadela e morre contente. Vai contar aos mortos que na terra há luta e sacrifício na esperança de fazer sobreviver o homem negro. Os tambores rufam e as vozes cantam:

A wu nguene moya/Que venha o espírito

He moya/Oh, espírito

Namutla ru ni moya/ Hoje chegou o espírito

He moya/Oh, espírito. (CHIZIANE, 1999, p. 102)

O deslocamento da ideia de espacialidade geográfica para o campo cartográfico literário reforça o elo entre discurso e espaço. Vínculo este que possibilita ainda que imaginariamente a reposição das coisas em seus lugares. No entanto, os corpos de determinados personagens são usados como receptor dos ancestrais no estágio do transe necessário para solucionar as “querelas” atuais, nem tão ligeiras como afirma a narradora de *Ventos do apocalipse* (1999). Esta dinâmica é recorrente na cultura bantu já que o mundo dos vivos e dos mortos está interligado.

A espacialidade da moçambicanidade se mostra fortalecida nas narrativas da atualidade. A ruptura política com o colonialismo



ocorrida em 1975 permitiu a reconstrução imagética do país na enunciação contemporânea. O escritor sinaliza os valores tradicionais no discurso literário. Diante disto, entender a força ancestral em obras de Chiziane e de outros autores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa como *Mãe, materno mar* (2001), de Boaventura Cardoso, *Terra sonâmbula* (2007), de Mia Couto, *O regresso do morto* (2016), de Suleiman Cassamo, por exemplo, significa convocar para o centro da cena símbolos silenciados pela colonialidade. De acordo com Oliveira:

A chegada dos colonizadores em Moçambique, por exemplo, gerou um descompasso sociocultural e a impossibilidade de se praticar os preceitos concernentes àqueles momentos cruciais como os rituais referentes à passagem de morte, ao cultivo da terra, a plantação e colheita dos alimentos. O curandeirismo e a feitiçaria foram reprimidos violentamente. (2019, p. 236)

A casa do ancestral, Moçambique, constitui-se no lugar propício para acolher a memória grupal com os valores antigos e se caracteriza como o espaço ideal para os ancestrais se movimentarem gradativamente até se materializar por meio do som dos tambores em figuras que precisam identificar e “esgaravatar” a terra em busca dos vestígios que impedem o equilíbrio entre o plano visível e o invisível.

### **Espaço e tempo da favela fatural**

O tempo narrado e o espaço habitado explicitado na enunciação *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2014), de Jesus, nos coloca diante da possibilidade de o corpo deslocar-se e movimentar-se para obter a visibilidade perceptível inicialmente no cenário textual e, conseqüentemente, na crítica literária, lugar de acolhimento da escritora que inaugurou um novo preceito de escrita no século XX. O enredo favela expõe uma experiência cotidiana registrada com a estética dos elementos oriundos da vida diária para elaborar o lugar do *habitat* na ficção.

A espacialidade pública e privada em *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2014) pode ser enquadrada em uma superposição estilística só compreensiva na linguagem artística, já que o lugar do ponto de visto do conteúdo – becos, moradias insalubres, sem saneamento básico – não é privilegiado, mas enquanto enunciação discursiva

consolida a geografia do existir artisticamente no quarto cuja arquitetura traz à tona a composição discursiva para unir a temporalidade e a espacialidade residual do mundo empírico na enunciação literária do diário ambientado no espaço, símbolo da senzala moderna.

O espaço da favela acolhe os personagens deslocados por força das circunstâncias. Na visão da narradora, eles são “chumbos”:

Às vezes mudam algumas famílias para a favela, com crianças. No início são educados, amáveis. Dias depois usam o calão são soezes e repugnantes. São *diamantes que transformam em chumbo. Transformam-se em objetos que estavam na sala de visita e foram para o quarto de despejo.* (JESUS, 2014, p. 38, grifos nossos)

O trecho anterior deixa transparecer os pontos desconexos que fogem ao controle das personagens. O deslocamento do corpo, sua fixação no novo ambiente revela a ausência de direitos, de referências e a vulnerabilidade das novas famílias. Entre o espaço de vivência – a favela – e a sala de estar – o asfalto – há um intervalo físico, mas também de forma de estar no mundo e de manutenção dos elementos alusivos ao aqui e ao acolá. Esta constatação se mostra no sonho e/ou pesadelo da personagem:

Passei uma noite horrível. *Sonhei que eu residia numa casa residível, tinha banheiro, cozinha, copa e até quarto de criada. Eu ia festejar o aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu ia comprar-lhe umas panelinhas que há muito ela vive pedindo. Porque eu estava em condições de comprar. Sentei-me à mesa para comer. A toalha era alva ao lírio. Eu comia bife, pão com manteiga, batata frita e salada. Quando fui pegar outro bife despertei. Que realidade amarga! Eu não residia na cidade. Estava na favela. Na lama, as margens do Tietê. E com 9 cruzeiros apenas. Não tenho açúcar porque ontem eu saí e os meninos comeram o pouco que eu tinha.* (JESUS, 2014, p. 39, grifos nossos)

A geografia da favela com suas vielas e corpos esqueléticos compõem a estética narratológica da enunciação *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2014):

Chegaram novas pessoas para a favela. Estão esfarrapados, andar curvado e os olhos fitos no solo como se pensasse na sua desdita por residir num lugar sem atração. Um lugar que não se pode plantar uma flor para aspirar ao seu perfume, para ouvir o zumbido

das abelhas ou o colibri acariciando-a com seu frágil biquinho. O único perfume que exala na favela é a lama podre, os excrementos e a pinga. (JESUS, 2014, p. 47)

Os recursos estilísticos utilizados por Jesus em sua obra advindo das experiências diárias colocam em evidência as mazelas cotidianas naturalizadas no senso comum. Os corpos são violentados de diversas formas. *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2014) inaugura uma série literária que dialoga significativamente com narrativas cujo centro irradiador é a favela, como por exemplo, *Beco da memória* (2017), de Evaristo. A espacialidade construída na narração cujo cenário é a favela, sinaliza ficcionalmente a ausência de representatividade dos personagens/sujeitos no plano empírico, mas do ponto de vista literário este ambiente sustenta a enunciação e promove o movimento necessário ao desenvolvimento do enredo.

Em uma leitura alargada a estética favela representa a senzala moderna, pois está localizada no mesmo ambiente das moradias da área nobre das cidades, aquelas que simbolizam a casa grande de outra. Esta perspectiva decorre da ficcionalidade cujo enredo se desenvolve em torno das mazelas sociais de um espaço renegado pelo poder público e pelas classes abastadas.

Há em *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2014) uma representação explícita da demarcação territorial. De um lado está “a sala de visita” e do outro “o quarto de despejo”. Este plastificado na obra que deu notoriedade a autora. A capital paulista foi extremamente hostil com a mulher negra que criou uma enunciação perene na história da literatura. Jesus retirou do lixo os elementos necessários à construção de uma narratologia definidora do sentido de existir ficcionalmente em um espaço modelado pela estética da oralidade e da pobreza. Com um movimento ágil Jesus faz circular uma configuração imagética perceptível pela lenta da ficção à medida a História oficial não consegue dar conta da dinâmica do entorno da cidade por razões ideológicas e políticas. Nesse sentido, como bem define Nicolau Sevcenko o trabalho artístico literário constitui-se na fonte excepcional de investigação:

[...] para avaliação das condições e efeitos peculiares ao cruzamento entre a história e a literatura, ela mesma como um processo, homólogo ao processo histórico, seguindo, defrontando ou

negando-o, porém referindo-o sempre na sua faixa de encaminhamento própria. Nem reflexo, nem determinação, nem autonomia; estabelece-se entre os dois campos uma relação tensa de intercâmbio, mas também de confrontação. A partir dessa perspectiva, a criação literária revela todo o seu potencial como documento, não apenas pela análise das referências esporádicas a episódios históricos ou do estudo profundo dos seus processos de construção formal, mas como uma instância complexa, repleta das mais variadas significações e que incorpora a história em todos os seus aspectos, específicos ou gerais, formais ou temáticos, reprodutivos ou criativos, de consumo ou produção. (SEVCENKO, 1999, p. 246)

A obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada* construída de forma capitular com o estilo diário nos fornece um panorama das condições do viver na senzala, mais precisamente no cenário denominado favela de Canindé, próximo ao rio Tietê. Na abertura do livro, o leitor tem o seguinte retrato era:

[a]niversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente, somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar. (JESUS, 2014, p. 11)

Com a valorização do fenômeno tempo/espaço demarcado no estilo de escrita, a autora corrobora para a construção da memória e da história do modelo estético favela narrando ora a história familiar, ora os fatos coletivos, pois à medida que o olhar da narradora circula pelo ambiente, depreende também os movimentos de seus vizinhos positivando ou negativando suas ações particulares de convivência conjugal, por exemplo. Vide a reflexão abaixo:

Os meus filhos não são sustentados com pão de igreja. Eu enfrento qualquer espécie de trabalho para mantê-los. E elas têm que mendigar e ainda apanhar. Parece tambor. À noite enquanto elas pedem socorro tranquilamente no meu barracão ouso valsas vienenses. Enquanto os esposos quebram as tabuas do barracão eu e meus filhos dormíamos sossegados. Não invejo as mulheres casadas da favela que levam vida de escravas indianas. (JESUS, 2014, p. 16)

De acordo com Marilena Chauí, “os habitantes da ‘periferia’ não inventam apenas a casa. Inventam o espaço. Criam o *pedaço* [...]. Pertencer ao *pedaço* significa ser reconhecido em qualquer circunstância,

o que implica o cumprimento de certas regras de lealdade” (1993, p. 67-69). Do ponto de vista da crítica, há por parte de Jesus um conhecimento intrínseco do cenário favela apesar do impasse e da descontinuidade constante dela com a espacialidade que lhe é hostil, mas isso não impossibilita e nem impede a escritora/narradora de escrever:

Veio a D. Silvia reclamar contra meus filhos. Que os meus filhos são mal educados. Mas eu não encontro defeito nas crianças. Nem nos meus nem nos dela. Sei que criança não nasce com senso. Quando falo com uma criança lhe dirijo palavras agradáveis. O que me aborrece é elas vir na minha porta para perturbar a minha escassa tranquilidade interior [...]. Mesmo elas aborrecendo-me, *eu escrevo*. Sei dominar meus impulsos. Tenho apenas dois anos de grupo escolar, mas procurei formar o meu caráter. A única coisa que não existe na favela é solidariedade. (JESUS, 2014, p. 16, grifos nossos)

A escritora corrobora na construção estética de um enfoque literário que dará a tônica do estilo narratológico de futuras ficções com a mesma temática no século XX. Cabe ressaltar que a obra contribui também para abordagem em campos de pesquisa de outras áreas de conhecimento ligado ao social. A literatura, de acordo com Sevcenko, é uma:

Instituição viva e flexível, já que é também um processo, ela possui na história o seu elo comum com a sociedade. O ponto de interseção mais sensível entre a história, a literatura e a sociedade está concentrado evidentemente na figura do escritor. Eis porque uma análise que pretenda abranger esses três níveis deve se voltar com maior atenção para a situação particular do literário no interior do meio social e para as características que se incorporam no exercício do seu papel em cada período. (SEVCENKO, 1999, p. 246)

Na imersão nos estudos sobre a obra identifica-se a invisibilidade do sujeito que escreve. Contraditoriamente, a escritora não teve o respaldo necessário no decorrer de sua trajetória, mas ela sempre acreditou em um futuro melhor na grande São Paulo. No entanto, ela precisou travar uma luta insana até obter o reconhecimento da crítica especializada. Segundo Tom Farias:

Enquanto pelejava de um lado e a mãe de outro, dormindo empastado, tendo como cama jornais velhos e papelão, Carolina e Cota

pareciam que iam fadar-se a ter um destino de descrença absoluta em tudo e em todos.

Cota chegou a um ponto que parecia um esqueleto ambulante; Carolina só comia ou dormia direito quando se achava empregada em alguma casa de família, que mal a pagava ou a tratava com decência. Isto não era vida, ela tinha plena consciência. E trançando mentalmente o rumo de sua vida até ali, que tomava a direção sempre da capital do grande Estado, onde estava concentrada a riqueza, as melhores oportunidades de trabalho, o acesso à moradia, cultura, facilidades e coisas bonitas, com pessoas educadas e bem arrumadas. Assim funcionava o seu pensamento sobre São Paulo. (FARIAS, 2017, p. 104-105)

O olhar da mulher negra idealizadora de um futuro promissor para si e para os seus a sua volta acredita que quem tem poder aquisitivo vive confortavelmente. No entanto, há um aspecto que precisa ser sinalizado aqui: o racismo estrutural que impede o trânsito do sujeito negro na sociedade brasileira. De acordo com Farias, Jesus carrega uma ingenuidade de quem nasceu no interior, provavelmente essa forma de estar no mundo contribuiu para a caminhada da autora que deixou sua marca e 70 anos depois ainda é lida e estudada com tamanha intensidade. Diante disto,

[...] A certeza de que São Paulo era uma cidade acolhedora, logo caiu por terra. Sendo uma cidade grande, populosa até não caber mais, devido às migrações e imigrações constantes, as desigualdades também, supostamente, eram bem expressivas. E ela, por causa da sua ingenuidade de quem vem do interior, não estava preparada para uma realidade tão impactante. (FARIAS, 2017, p. 114)

## Conclusão

Os vínculos entre literatura e realidade são dois elementos recorrentes nos textos ficcionais em estudo. O elo entre estes dois campos explicita o papel da história e da memória de matriz africana presente na narrativa da afro-brasilidade e na moçambicana:

As obras estudadas oferecem um vislumbre que transcende sua condição específica, em função do panorama cultural mais amplo desse período, seja pela pletora diversificada de significações

que condensam, seja pelas suas peculiaridades como produtos artísticos. Revelam com clareza transparente as forças ativas mais típicas e expressivas da esfera cultural. (SEVCENKO, 1999, p. 225)

A literatura estabelece parâmetros capazes de interferir, de engendrar ideias não percebidas pela História na realidade fatural: “É um ritual complexo que, se devidamente conduzido, tem o poder de construir e modelar simbolicamente o mundo” (SEVCENKO, 1999, p. 233). O formato textual de ambas as obras traz para cena os conflitos, mas também perspectiva de solucionar os conflitos. A autora de *Ventos do apocalipse* (1999) recorre às instâncias da tradição local para compor pela ação dos ancestrais a solidariedade coletiva e criativa. Em relação à narrativa *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2014), a realidade fatural é o mote da criação, sustentada pela ancestralidade negra que perpassa todo o discurso de Jesus construído a partir da oralidade em um tempo disforme onde o lugar da escrita é aquele que acolhe sujeitos só percebidos positivamente na ficção.

A experiência urbana trouxe insatisfações, mas também abriu as portas para o sucesso de *Quarto de despejo: diário de uma favela*. A narrativa metafóricamente coloca a favela no lugar de destaque, é do descarte alheio que Jesus tira seu sustento físico e intelectual:

O dia de hoje me foi benéfico. As rascoas da favela estão me vendo escrever e sabe que é contra elas. Resolveram me deixar em paz. Nas favelas, os homens são mais tolerantes, mais delicados. As bagunceiras são as mulheres. As intrigas delas são iguais à de Carlos Lacerda que irrita os nervos. E não há nervos que suporta. Mas eu sou forte! Não deixo nada impressionar-me profundamente. Não me abato. (JESUS, 2014, p. 21)

Jesus é uma escritora observadora e inquieta que transita, ouve, cheira e bebe das agruras da cidade e oferece ao seu leitor a memória da favela inscrita com a palavra precisa, capaz de defender a vida, ainda que seja ela uma vida Severina como bem define João Cabral de Melo Neto. O ponto ápice da vida de Jesus na cidade paulista se realiza com a publicação da obra *Quarto de despejo: diário de uma favela*. Nesse estágio da sua existência é possível vislumbrar uma saída para abrandar a fome na sua dimensão mais complexa. A partir desse momento, ela começa a olhar o mundo da casa de alvenaria.

Conclui-se que a violência que perpassa a obra de Chiziane também perpassa *Quarto de despejo*. No entanto, o mal que assola o território de Gaza representado na ficção, decorre do desequilíbrio provocado pela ação colonial, as sucessivas guerras internas e a inserção dos valores ocidentais em detrimento dos princípios ancestrais. Chiziane faz esta reflexão em *Ventos do apocalipse* (1999), em *Sétimo juramento* (2000) e *Niketche: uma história de poligamia* (2014). No entanto, à medida que os naturais da terra percebem a necessidade de equilibrar as energias recorrem aos ancestrais, aos antepassados. Em relação a *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2014), a violência se mostra naturalizada. A obra explicita os hábitos dos residentes da favela, o descaso do Estado, a invisibilidade dos descendentes de escravos, mas do ponto de vista da narratologia apresenta ao leitor a versão ficcional da estética favela. Se Chiziane convoca os ancestrais em tempos difíceis, Jesus foi convocada pelos ancestrais para contar a sua história e daqueles que estão à sua volta.

## Referências

- ALTUNA, PE. Raul Ruiz Asúa. *Cultura tradicional Bantu*. 2 ed. São Paulo: Paulinas, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: obras escolhidas*. Volume II. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- CARDOSO, Boaventura. *Mãe, materno mar*. Luanda: Chá de Caxinde, 2001.
- CASSAMO, Suleiman. *O regresso do morto: contos*. São Paulo: Kapulana, 2016.
- COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CHIZIANE, Paulina. *Ventos do apocalipse*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- CHIZIANE, Paulina. *O sétimo juramento*. 3 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- EVARISTO, Conceição. *Beco da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.
- FARIAS, Tom. *Carolina: uma biografia*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- LINS, Paulo. *Cidade Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



- MELO NETO, João Cabral de. Morte e vida Severina. In: *Obras completas*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- OLIVEIRA, Jurema J. de. *Violência e violação: uma leitura triangular do autoritarismo em três narrativas contemporâneas luso-africano-brasileiras*. Luanda: União dos escritores angolanos, 2007.
- OLIVEIRA, Jurema J. de. A construção narratológica, as configurações das personagens e da espacialidade ficcional. In: PINHEIRO, Vanessa Rimbau; LEITE, Ana Mafalda *Cânone[s] e invisibilidades literárias em Angola e Moçambique*. João Pessoa: UFPB, 2019.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- WIESEL, Elie. Prefácio. In: DUCROCQ, Françoise Barret-. *A Intolerância: foro internacional sobre a intolerância*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

---

## Entre África e Portugal: migração e narrativa em Djaimilia de Almeida, Grada Kilomba e Ana Mafalda Leite

Gustavo Henrique Rückert (UFVJM)<sup>1</sup>

### Africanidades em Portugal

A modernidade europeia, a partir de uma episteme individualista, disciplinar e autoritária, foi responsável pela edificação de uma série de fronteiras ainda hoje bastante rígidas, como gênero, raça e nacionalidade (BHABHA, 2013). Apesar da rígida imobilidade imposta, a existência humana é marcada por movimentos, por trânsitos que escapam às fronteiras identitárias, territoriais e conceituais.

Embora o início do século XXI tenha prometido um mundo de “fronteiras fluidas” por meio da globalização, não é o que se observa para pessoas negras, pobres ou oriundas de países colonizados. Observamos, ao fim desta segunda década de século o crescimento de movimentos radicais de extrema direita que prezam por xenofobia, discriminação racial, cultural e de gênero; a volta dos nacionalismos; a ascensão de líderes autoritários por meio de pautas anti-diferença; a construção de muros reais e simbólicos para barrar uma massa cada vez maior de imigrantes em busca de condições mais dignas de vida.

Na literatura, não é diferente. Na esteira da consolidação dos Estados-Nação no século XIX, e pautada pela ordenação epistêmica positivista, as universidades abordaram e classificaram o fenômeno literário a partir da nacionalidade (CARVALHAL, 2006): Literatura Inglesa, Literatura Francesa, Literatura Portuguesa, e assim por diante. Ao longo do século XX, com o advento dos Estudos Culturais e dos Estudos Pós-coloniais, a literatura dos povos colonizados (detentores de um nacionalismo tardio ou póstumo) passou também a ser estudada, embora sem o mesmo prestígio e direito à singularidade. Até hoje estudamos Literaturas Africanas, como se a literatura

1. Doutor em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas (UFRGS). Professor de Literaturas em Língua Portuguesa (UFVJM). Vice-presidente eleito da Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos (AFROLIC 2020-2022).

produzida no Egito fosse pautada pelas mesmas questões que a literatura produzida em Angola, por exemplo.

No entanto, os mesmos Estudos Culturais nos revelaram a fragilidade das fronteiras identitárias construídas ao redor do conceito de nação. Sabemos o quanto uma identidade nacional está atrelada a um projeto hegemônico de representação cultural (HALL, 2006; BHABHA, 2013). Nesse sentido, uma série de obras literárias que não se encaixam no paradigma da identidade nacional foram ignoradas ao longo da história. O que fazer, por exemplo, com textos que não cabem nos projetos hegemônicos de moçambicanidade, de angolalidade ou de lusitanidade?

Enquanto a crítica (ainda pautada majoritariamente pela literatura nacional) as ignora, elas saltam aos olhos no século XXI, reivindicando seu espaço. A intensificação dos movimentos migratórios e, especificamente no caso lusófono, o pós-25 de Abril, trouxeram à tona a relevância da experiência literária de pessoas que nasceram na África e vivem em Portugal, ou ainda são filhos ou netos de imigrantes. Em algumas vezes são autores com dupla cidadania. Em outras, todavia, são autores que na prática acabam por não ter direitos de cidadania em nenhum dos dois países. A abordagem dessas obras errantes, que desviam dos pontos fixos das identidades modernas, compondo aquilo que Homi Bhabha (2013) chamou “contranarrativas da nação”, é tarefa urgente para os estudos literários no presente. A abordagem comparada dessas obras torna-se assim possibilitada de nos movermos para além dos muros e das fronteiras que nos impõe a perversa agenda política em curso.

Por isso, propomos a análise comparativa de três obras escritas por autoras contemporâneas com cidadania portuguesa e origem africana: o romance *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), da portuguesa de origem angolana Djaimilia Pereira de Almeida; o trabalho teórico-criativo da portuguesa de família angolana e santomense, atualmente residindo na Alemanha, Grada Kilomba em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019); e, por fim, o volume de poesia *Outras fronteiras: fragmentos de narrativas* (2017), da moçambicana e portuguesa Ana Mafalda Leite. Embora sejam três obras de gêneros diferentes (romance, ensaio e poesia), as três adotam tom narrativo para construir textualmente a experiência de quem está no entre-lugar (BHABHA, 2013) das nacionalidades modernas, residindo em um Portugal ou em uma Europa ainda marcados pelas fronteiras

coloniais: preconceito cultural, racismo e ausência prática de uma cidadania global.

Ao aproximarmos essas obras, é importante atentarmos para o conceito de “africanidade”, tal qual proposto por Kabengele Munanga, ou seja, que parte do continente africano, mas não se restringe a ele, na confluência de traços culturais e históricos:

Podemos, grosso modo, afirmar que a africanidade é um conjunto de traços culturais e históricos comuns a centenas de sociedades da África subsaariana. É uma *comunidade que se fundamenta na similaridade de experiências* existenciais e de esforços *pacientes para subtrair do solo* os produtos para a sobrevivência material. *O conteúdo da africanidade é o resultado desse duplo movimento de adaptação e de difusão.* (MUNANGA, 2015, p. 19)

Assim, no lugar do fixo (literaturas africanas, literatura angolana, literatura moçambicana ou literatura portuguesa), pensamos o fluxo e o contato (africanidades nas literaturas). Pode-se pensar assim na africanidade dos três textos em questão, que abordam um presente baseado no trânsito cultural e identitário a partir de uma base histórica comum (o colonialismo) e uma base cultural ancorada na diversidade africana. Nesse sentido, a narrativa surge como elemento fundamental para a africanidade do pensamento das três escritoras, pois é por meio de histórias que muitas culturas africanas estabelecem laços de pertencimento comunitário, histórico, religioso, linguístico, entre outros.

### **Outras histórias de regressos**

O diagnóstico da literatura portuguesa contemporânea como travessia pelos limites do império colonial foi realizado com maestria por Margarida Calafate Ribeiro (2004; 2012) em suas, podemos dizer, *histórias de regressos*. Sua obra *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo* é marca fundamental nesse sentido ao analisar a literatura portuguesa do último quarto do século XX. A geração de Lobo Antunes, Lídia Jorge, Helder Macedo, Manuel Alegre, Wanda Ramos, João de Melo, entre outros, é lida como uma geração que representa a viagem de volta a Portugal, retornando da África ao velho centro de origem desse *translatio imperii*, em textos que configuram epitáfios da épica imagem lusa. Esses epitáfios geralmente são

escritos a partir de escritores, narradores ou protagonistas que viveram os horrores das guerras coloniais e buscam trabalhar a tensão traumática entre escrita e memória.

Já em *O fim da história de regressos e o retorno a África: leituras da literatura contemporânea portuguesa*, a pesquisadora se volta para a literatura portuguesa do século XXI e vê na geração de Isabela Figueiredo, Dulce Maria Cardoso, Paulo Bandeira Faria, Rodrigo Guedes de Carvalho e António Teixeira Mota, entre outros, um novo interesse pela África. Autores, narradores ou protagonistas que não viveram as guerras coloniais, mas são filhos de quem as viveu, têm suas pós-memórias atormentadas pelo familiar passado colonial que é herdado.

Ao dividir analiticamente duas gerações literárias portuguesas em regressos à ex-metrópole primeiramente e à ex-colônia posteriormente, Calafate toma como ponto de referência da travessia pelas fronteiras do antigo império o português. De certa forma, sua análise trata de como a identidade de um país marcado por elementos como messianismo e expansionismo sofreu rupturas em suas representações com o fim político do império. Nesse sentido, em um movimento histórico pendular, ora se aproximando ora se afastando, a África sempre surge como assombro à identidade democrática construída no pós-25 de Abril.

À análise de Calafate, acrescentamos uma “história de outros regressos” (RÜCKERT, 2016): a busca dos ex-colonizados por melhores condições econômicas e sociais na antiga metrópole, busca a qual subverte o centro de referência do antigo império em Portugal. Trata-se, portanto, de uma travessia que tem como protagonista o outro, aquele situado além do *mar português*, os brasileiros e os africanos que avançam as fronteiras atlânticas, reivindicando sua cidadania no centro do império em ruínas. O terceiro capítulo dessa trilogia de regressos, portanto, deveria ser protagonizado pelos autores, narradores e personagens imigrantes em solo português.

De acordo com dados do *Inventário de Migração Internacional* da ONU, “o número de migrantes internacionais alcançou 272 milhões de pessoas em 2019, um aumento de 51 milhões desde 2010. Atualmente, somam 3,5% da população global, comparado com 2,8% em 2000”<sup>2</sup>.

2. Disponível em: <[https://www.un.org/en/development/desa/population/migration/data/estimates2/docs/MigrationStockDocumentation\\_2019.pdf](https://www.un.org/en/development/desa/population/migration/data/estimates2/docs/MigrationStockDocumentation_2019.pdf)>. Acesso em: 05/01/2020.

Com 3,5% da população mundial em condição de migração, é inevitável considerarmos que o trânsito de pessoas é uma das principais questões da atualidade. Para melhor compreender a situação dessas pessoas, defendemos que esse acontecimento da contemporaneidade não deve ser estudado isoladamente, mas em diálogo com o passado – sobretudo colonial.

Em Portugal, não é diferente. Nos dias atuais, milhares de pessoas oriundas da África, do Leste Europeu e do Brasil buscam condições mais dignas de vida. Entretanto, muitas vezes marginalizadas no contexto lusitano, elas constituem guetos na periferia urbana, tendo negada sua condição de cidadania global. Nesse sentido, destaca-se a condição dos migrantes oriundos das antigas colônias africanas: São Tomé & Príncipe, Guiné-Bissau, Cabo Verde, Angola e Moçambique. A condição do português negro e/ou de origem africana fica cada vez mais evidente nesse sentido, uma vez que é permanentemente visto como o outro ou como elemento externo ao país em que vive.

Um exemplo disso pode ser observado na vida pública. O jogador de futebol Eder Lopes e a deputada Joacine Moreira, ambos portugueses negros, de origem guineense, são celebrados como portugueses por sua destacada atuação profissional (Eder marcou o gol do título europeu da seleção de Portugal em 2016; Joacine foi eleita deputada do parlamento português em 2019). Porém, ambos são rejeitados como portugueses frequentemente, sendo alvos de racismo (Eder teve sua atuação pela seleção frequentemente questionada pelos torcedores; Joacine foi criticada pela presença de uma bandeira de Guiné-Bissau na comemoração de sua eleição)<sup>3</sup>.

Se a situação cotidiana dos portugueses de origem africana é contraditória, não é diferente na literatura. Daí a importância de uma *história de outros regressos*, escrita por aqueles que não cabem nos contornos das nações criadas a partir do colonialismo moderno. Trata-se de subverter uma ideia de narrativa da Literatura Portuguesa que toma Portugal e os portugueses como centro produtor de sentidos.

3. Para mais exemplos sobre a questão mencionada, recomenda-se a leitura do testemunho de Mariama Injai, youtuber que assina por Afromary e procura dar visibilidade aos portugueses negros: [https://www.publico.pt/2020/08/24/p3/noticia/pessoas-nao-aceitam-portuguesa-negra-comeca-ai-sentimento-nao-pertencia-1928707?fbclid=IwARoC8-X5lvTQINx\\_Gq9FYRGm71BZmE\\_tPnq-oHWCYXDwb168yJTpjrrIFM](https://www.publico.pt/2020/08/24/p3/noticia/pessoas-nao-aceitam-portuguesa-negra-comeca-ai-sentimento-nao-pertencia-1928707?fbclid=IwARoC8-X5lvTQINx_Gq9FYRGm71BZmE_tPnq-oHWCYXDwb168yJTpjrrIFM) .

É possível, assim, que escritores de origem africana abordem problemas fundamentais do presente lusitano sem deixar de lado sua africanidade. É possível, inclusive, que esses escritores tangenciem a própria Literatura Portuguesa, como *ex-cêntricos* (HUTCHEON, 1991) desse sistema literário, ora se aproximando ora se afastando, justamente por narrarem as suas margens, por narrarem com o olhar de “estrangeiros para nós mesmos” (KRISTEVA, 1994).

### **A história de um calcanhar angolano em Lisboa**

*Luanda, Lisboa, Paraíso*, segundo romance de Djaimilia Pereira de Almeida, com primeira publicação em 2018, possui seu enredo centrado na dupla de protagonistas Aquiles e Cartola, pai e filho. Uma mulher nascida em Angola, que reside em Portugal, dá assim vida ficcional a homens também em migração entre o país africano e a ex-metrópole.

Aquiles nasceu em 1970 em Luanda, capital da então colônia portuguesa, filho de Cartola – parteiro do hospital Maria Pia. Possuía uma má-formação em seu calcanhar esquerdo, fato que lhe rendeu o helênico nome escolhido pelo pai, “tentando resolver o destino com a tradição” (ALMEIDA, 2019, p. 9). Sua mãe, Glória, sofria de crescente paralisia. Apesar da tentativa do pai em controlar o trágico destino, pertencia a Aquiles “um futuro no qual nem o pai nem a mãe doente tinham lugar, história em que eram somente os destinatários atrapalhados de um pacote incógnito” (ALMEIDA, 2019, p. 11).

Os médicos, quase como em uma profecia grega, anunciaram o destino inevitável do “pacote incógnito”: o calcanhar do menino teria solução caso fosse operado até os quinze anos de idade. A cirurgia, contudo, só seria possível em Lisboa. Foi assim que, em 1985, Cartola deixou na agora independente Angola sua esposa acamada, Glória, sua filha, Justina, sua neta, Neusa, além de duas sobrinhas por cuja criação era responsável, para rumar com Aquiles para um Portugal imaginário. Imaginação esta motivada por duas razões: a primeira, a terra prometida que alteraria o destino trágico do calcanhar de seu filho homem; a segunda, o encontro com a metrópole que aprendera a admirar nos tempos coloniais. Lisboa era, para Cartola, sinônimo de civilização, desenvolvimento e progresso, a “viagem que sonhara em uma vida inteira” (ALMEIDA, 2019, p. 16), enquanto Aquiles desenhava mapas em papel-manteiga com um Tejo azul vibrante, verdes

coqueiros, famílias felizes em trajes de banho, barcos, porta-aviões, submarinos, avenidas.

Nas malas de Cartola e Aquiles haviam poucas roupas, os documentos que comprovavam a formação e atuação do parteiro em hospitais, a esperança do encontro com o paraíso do imaginário colonial, o qual possibilitaria redenção profissional, pessoal e familiar. O destino trágico, no entanto, reservava à dupla outro Paraíso, este com inicial maiúscula: um bairro de lata fictício às margens da capital.

[...] lugarejo demasiado distante para ser visitado por tementes, arrabalde que nenhum apóstolo conseguiria resgatar do fim do mundo, com o seu álamo esquecido e a ladainha do seu autocarro a caminho da cidade onde tudo, visto dali, era a giz e sem contorno e a gente era sem nariz e sem queixo. (ALMEIDA, 2019, p. 149)

Lisboa representa para a narrativa, portanto, o desejo de resolução dos dilemas contemporâneos de uma família negra angolana, herdeira do passado colonial português. A centralidade da capital portuguesa do ponto de vista do antigo império canaliza a perspectiva de condições mais justas de vida por meio de sua habitação temporária. Cartola projetava encontrar hospitais desenvolvidos, tratamentos de ponta, a recepção calorosa do médico Barbosa da Cunha, para quem havia trabalhado em Luanda, e oportunidades de trabalho para que pudesse arcar financeiramente com a estadia de ambos no local e com o restante da numerosa família em Angola – o que não acontece, uma vez que ele e o filho são postos à margem da sociedade portuguesa.

Em *O colonialismo e o século XXI*, o sociólogo Boaventura de Sousa Santos aponta para, apesar do fim do colonialismo do século XX, a continuidade das relações coloniais na organização social contemporânea. Para ele,

Colonialismo é todo o modo de dominação assente na degradação ontológica das populações dominadas por razões etno-raciais. As populações e aos corpos racializados não é reconhecida a mesma dignidade humana que é atribuída aos que os dominam. São populações e corpos que, apesar de todas as declarações universais dos direitos humanos, são existencialmente considerados sub-humanos, seres inferiores na escala do ser, e as suas vidas pouco valor têm para quem os oprime, sendo, por isso, facilmente descartáveis. (SANTOS, 2018, n.p.)



Se os deslocamentos de Cartola e Aquiles são consequências do colonialismo, é justamente a materialização da violência dele em seus corpos o que encontrarão em seu destino. Jogados à periferia de Lisboa, não terão acesso à educação, terão sua mão de obra explorada sem direitos trabalhistas, sofrerão preconceito racial e pela condição motora – esta no caso de Aquiles –, verão suas heranças culturais africanas sofrerem ataques constantes. Em suma, terão negada sua dignidade humana, sua condição de “vivo” (MBEMBE, 2020) enquanto seres em devir, enquanto possibilidade de existência plenamente integrada à sociedade e ao ambiente que compõem e habitam.

Ainda antes de perderem tudo, Cartola e Aquiles estavam longe de saber a razão de terem vindo parar à Quinta do Paraíso. A história empurrou-os para uma margem sem que dessem conta de que tinham chegado a terra. Postos de parte, não tinham nem a dignidade dos espoliados nem a honradez redentora dos desgraçados. Tinham apenas o heroísmo insuspeito de terem ficado de lado, como ervas daninhas, querubins, migalhas de pão, e a graça de se poderem reerguer fora do campo de visão de quem os soubesse existentes, enquanto clandestinos não para os mestres das certidões, antes dissimulados no lugar escuro onde os narradores não chegam nem para se regozijarem do facto de terem visto o que mais ninguém viu nem para dizerem que ninguém lá entra. (ALMEIDA, 2019, p. 148)

Durante sua internação no hospital português, o adolescente angolano (empurrado pela história colonial) reflete sobre sua condição de “erva daninha”, uma presença incômoda e sem direito à singularidade: sua nacionalidade é a sua invisibilidade, ou seja, sua condição de não cidadão; seu passaporte, sua deficiência física:

Talvez por isso, ainda no hospital, Aquiles tenha deixado de se sentir angolano. Esse olhar de quem vê o mundo da cama, contrariado, a morder-se de raiva porque ninguém o ouve ninguém acode, foi a sua nacionalidade assim que pisou Lisboa. Não era livre. Era doente. O calcanhar defeituoso era seu passaporte. (ALMEIDA, 2019, p. 46-47)

Dessa forma, Aquiles, que almejava ser notado, reconhecido, ouvido, torna-se “aquele preto coxo da obra” (ALMEIDA, 2019, p.151), jovem negro, deficiente, que trabalhava na construção civil, da mesma forma que o pai (que nunca teve reconhecido sua formação e

experiência profissional). Ambos unidos a outros imigrantes e expostos às “zonas de não ser” (SANTOS, 2018, n.p.) destinada aos antigos colonizados que retornam às ex-metrópoles em busca de dignidade. No romance, a vulnerabilidade dessas zonas fica evidente no caso do incêndio, em que a casa da dupla de personagens pega fogo, consumindo seus poucos objetos, seus documentos pessoais e, claro, seus sonhos de uma Lisboa redentora: “onde ficava a sua casa há agora um buraco escuro e molhado, esventrado, despido, à vista. Não sobrou nada” (ALMEIDA, 2019, p. 145).

Pai e filho jamais obtiveram a cidadania portuguesa – seja a formal dos documentos, seja a informal da integração comunitária. Aquiles até tentava caminhar na multidão do centro de Lisboa para dispersar-se e esquecer sua condição de imigrante. Mas a fome logo tratava de recordá-lo: “A barriga colada às costas é a única recordação que tem de Cartola quando está no centro da cidade. Estão unidos pela fome” (ALMEIDA, 2019, p. 143).

Recordar-se do pai é recordar-se de Angola e de sua condição como homem, negro, portador de deficiência física, imigrante. É recordar que jamais chegou a pertencer de fato a Portugal. Simbolicamente, seu pai encerra a narrativa vagando por Lisboa como uma figura estranha vestindo uma cartola antiga, já fora de moda. O passado colonial é um fantasma impossível de desvencilhar aos imigrantes africanos na Europa. E se o único sentimento de pertencimento de Cartola se deu pela amizade com Pepe (outro imigrante, este fugindo das guerras do Leste Europeu), até isso lhe é tirado.

Cartola abraçou-se a ele [Pepe] e então chorou como ainda não tinha chorado em Lisboa. Estendido no pátio com o sapato de fora, Pepe era o seu único amigo, caído por desespero, por vergonha, por remorso – por amor. Se aquele portento generoso, homem cujos erros desconhecia, estava agora aos seus pés no que Cartola via como um ato digno, Portugal terminava para seu amigo angolano sem que o pai de Aquiles tivesse chegado a esse paraíso. (ALMEIDA, 2019, p. 197)

Diante dos infortúnios sofridos em solo português, o único amigo do velho parteiro angolano, espécie de membro de uma família de excluídos que constituíram, acaba cometendo suicídio por enforcamento. Era a derradeira prova de que a Lisboa imaginada por Cartola e Aquiles em Angola jamais estaria disponível a eles.

## Deslocamentos no divã

*Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, livro da artista plástica e pesquisadora Grada Kilomba, foi publicado em português em 2019 (foi originalmente escrito em inglês). Ancorado na psicanálise e no pós-colonialismo, o estudo estrutura-se a partir das narrativas de casos de racismo e de machismo ocorridos em Portugal e na Alemanha: alguns casos vivenciados pela própria autora, outros relatados em consultório por Alícia e Kathleen, uma afro-alemã e uma afro-estadunidense. São, portanto, histórias pessoais de três mulheres de origem africana residentes na Alemanha que desencadeiam a análise e a reflexão crítica da pensadora.

No primeiro capítulo do texto, Grada Kilomba recupera a história de Anastácia, mulher negra, pertencente a alguma família real da costa atlântica africana (não se sabe exatamente de qual reino, embora se especule que fosse falante de kimbundo ou de yorubá) que foi escravizada e levada às fazendas da Bahia, no nordeste brasileiro. Devido à sua resistência à escravidão e seu papel de liderança junto a outros escravizados, Anastácia sofria constantes punições. Em seus retratos, ela costuma ser representada com uma máscara na boca, exemplo da violência sofrida.

Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Nesse sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os ‘*Outras/os*’: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (KILOMBA, 2019, p. 33)

É na imagem da máscara de Anastácia, portanto, que a autora denuncia mais de cinco séculos de silenciamento imposto à comunidade negra. Narrar a própria história seria, por isso, o principal instrumento terapêutico para os sujeitos negros, compondo uma memória coletiva que seriam as “memórias da plantação” (em referência ao sistema de agricultura extensiva para o qual foram forçadamente conduzidos e brutalmente mantidos os escravizados da colonização portuguesa). Ou seja, trazer à tona as histórias da plantação é contar as

histórias que não deveriam ser contadas, os casos de violência e de violação impostos aos escravizados e seus descendentes. Daí a importância de uma narrativa polifônica, em que a própria psicanalista, Grada, mais suas duas interlocutoras em análise, narram episódios de suas biografias.

Em um desses casos Alícia, a afro-alemã, ressalta como a frase “de onde você vem?” é reiteradamente repetida a ela, mesmo por desconhecidos em lugares públicos. É como se as pessoas repetissem “você não é daqui, não pertence a esta cultura nacional”. Kilomba (2019, p. 111) chama isso de “políticas espaciais”, uma articulação entre racismo e territorialidade a partir da identidade nacional. Mesmo que responda ser alemã, as trélicas giram em torno da afirmação “ah não, você não é alemã” ou mesmo de risadas (as pessoas acreditam ser um comentário irônico). Ou seja, a construção da identidade nacional moderna, aliando o conceito de raça ao de território, constrói os seus outros, aqueles além das fronteiras – que se tornam não somente espaciais, mas raciais. No caso relatado, independe o território onde Alícia nasceu, sua língua e o que consta em seus documentos – ela não é reconhecida como cidadã pelos seus compatriotas.

Grada Kilomba (2019, p. 113) explica que nos racismos contemporâneos não há lugar para a diferença. Aquelas e aqueles que são “diferentes” permanecem perpetuamente incompatíveis com a identidade da nação. Segundo autora (2019, p. 112), “uma pessoa é *negra* ou alemã, mas não *negra* e alemã”. Ou seja, no lugar do *e* (acréscimo, de vir) a política do *ou* (exclusão, segregação) <sup>4</sup>.

Tal caso a leva a refletir sobre a própria incompatibilidade entre negritude e portugalidade, sentida na pele quando morava em Portugal, onde sua rua (habitada principalmente por africanos ou

4. O mecanismo identitário estabelecido entre os termos “e” e “ou” como instrumento de racismo no âmbito nacional também é apontado por Stuart Hall, recuperando Paul Gilroy, em seu ensaio “Que negro é este na cultura negra?": “[...] o ‘ou’ permanece o local de contestação constante, quando o propósito da luta deve ser, ao contrário, substituir o ‘ou’ pela potencialidade e pela possibilidade de um ‘e’, o que significa a lógica do acoplamento, em lugar da lógica da oposição binária. Você pode ser negro e britânico, negro e britânica, não somente porque esta é uma posição necessária nos anos 90, mas porque mesmo esses dois termos, unidos agora pela conjunção ‘e’, contrariamente à oposição de um ao outro, não esgotam todas as nossas identidades” (HALL, 2003, p. 345).

descendentes) era nominada “República das bananas”. Da mesma forma que refletido no caso de Alcília, uma pessoa é negra *ou* portuguesa, tendo a questão racial como ponto central na construção da fronteira nacional:

Não consigo não lembrar de como a rua onde cresci em Lisboa, Portugal – oficialmente rua Dr. João de Barros –, se tornou conhecida como rua dos Macacos. Às vezes, a rua também era chamada de “República das Bananas”, uma nação imaginária habitada por macacos. Nos olhos das/os brancas/os, nós, pessoas negras, erámos “macacos” que haviam chegado recentemente da antes colonizada África. (KILOMBA, 2019, p. 113-114)

Outro ponto recorrente nas narrativas apresentadas é o machismo que sofrem as três mulheres, no que Kilomba (2019, p. 96) define como “racismo genderizado”. Em um dos casos, a autora narra o episódio ocorrido em sua adolescência, quando realizou uma consulta médica em Portugal, e o médico (português, homem, branco), propôs que ela viajasse junto de sua família em férias no Algarve: “então propôs que eu cozinhasse as refeições diárias da família, limpas-se a casa e eventualmente lavasse suas roupas. ‘Não é muito’, disse ele, ‘alguns shorts, talvez uma camiseta e, claro, nossas roupas íntimas!’” (KILOMBA, 2019, p. 93).

O caso é revelador da dimensão da violência da qual é objeto a mulher negra, imigrante ou descendente, em solo europeu. Há o abuso de poder da figura social do médico diante de alguém na frágil posição de paciente. Há o abuso étario de um adulto propondo trabalho infantil a uma menina de 12 anos. É claro que nada disso aconteceria a algum branco, homem ou mulher. Trata-se de um caso de *racismo genderizado*, no qual os homens brancos atualizam a antiga posição de senhor, objetificando as mulheres negras como corpos servis, sempre à disposição de sua benfeitoria.

No divã de Grada Kilomba, portanto, fica evidente a presença dos fantasmas do passado no presente das mulheres imigrantes. Todavia, não é o passado pessoal da psicanálise convencional. É o passado de mais de cinco séculos de violência colonial, que transcende o indivíduo e faz-se trauma coletivo, as *memórias da plantação* de todas as mulheres negras que vêm à tona nos casos do presente. Trata-se de um potente tratado de “psicanálise pós-colonial” com vistas à descolonização das mulheres negras a partir do resgate de suas

subjetividades roubadas: “somos eu, somos *sujeito*. Somos quem descreve, somos quem narra, somos autoras/es e autoridade da nossa própria realidade. Assim, regresso ao início deste livro: tornamo-nos *sujeito*” (KILOMBA, 2019, p. 238).

## **Cartografar a diferença em versos**

*Outras fronteiras: fragmentos de narrativas*, publicado em 2017, é a nona obra poética de Ana Mafalda Leite (vastamente reconhecida por seu trabalho com a crítica literária frente às literaturas africanas). O texto divide-se em quatro partes. A primeira, intitulada “como se a manhã do tempo despertasse”, aborda as fronteiras do próprio sujeito lírico, enunciado em sua condição de deslocamento: “Saberei porventura os lugares de onde fala esta voz? Os enigmáticos espelhos de onde se olha?” (LEITE, 2017, p. 10). Já a segunda, “poemas de Moatize”, constrói-se a partir das recordações da infância em Moçambique: “abriram-se os portais e aqueles com quem sempre estive vão e vêm passam / atravessam a fronteira” (LEITE, 2017, p. 22). A terceira parte, homônima ao livro, aborda a perspectiva da escrita dos viajantes acerca das terras de Moçambique, unindo suas vozes à do sujeito lírico: “os caminhos são sempre outros, bocas línguas pombeiros sertanejos informantes / desaparecem nos caminhos” (LEITE, 2017, p. 41). Por fim, a última parte, “o índico em Marrakesh”, reescreve os deslocamentos tomando como referência o Oceano Índico.

Em comum às quatro partes está o manifestar de *um sujeito lírico em trânsito*, como já anunciava a seção que abre a obra. Ao movimentar-se pelas fronteiras do antigo império, relativiza-as. Relativiza-as não simplesmente do ponto de vista físico, mas identitário – dialogando assim com as fronteiras culturais erigidas no processo colonial. De acordo com Doreen Massey (2008), o espaço não pode ser considerado como algo estático tal qual o limitaram os estudos que o definiram em oposição funcional ao tempo. Para a geógrafa, o espaço está sempre em construção e caracteriza-se pela multiplicidade, uma vez que é produto de inter-relações. Nesse sentido, pensar o espaço é pensar na disputa de narrativas que procuram significá-lo e ressignificá-lo.

Em *Outras fronteiras*, o sujeito lírico em trânsito insere sua voz em meio às disputas narrativas acerca dos espaços envolvendo o trajeto

entre África e Europa. Dessa forma, cartografa o espaço outrora caracterizado pelo colonialismo português na contracorrente. Tomando como ponto inicial da construção de sentidos Moçambique – o local da infância assinalado pela referência metonímica a Moatize –, o deslocamento assume um sentido inverso à literatura de viagem colonial: da “colônia” aos “outros mundos”. É no solo africano que a terra acaba e o mar começa. O sujeito detentor da voz, aquele que nomina o espaço e a alteridade, parte da África.

Essa poética de um deslocamento que parte da África, transgredindo as fronteiras do mundo colonial, é assinalada textualmente das mais variadas formas. Elenco, nesse sentido, as seguintes imagens do transitar, presentes no decorrer dos poemas: roda de insetos; feitiço de escrita; azul ultramarino; bola de tênis; rio Moatize; Máscara Kapoli; Máscara Kampini; Máscara Dzwirombo; geometrias do acaso; interstícios. Igualmente, elenco as fronteiras transgredidas por essas imagens: dia e noite; poeta e poesia; vida e morte; criadores e criaturas; homens e animais; chuva e queimada; água e terra; ocidente e oriente; poesia e cartografia; voz do eu e voz do outro; um lado e outro da quadra de tênis; as cores, os aromas e as texturas.

As imagens elencadas propõem a transgressão das mais diversas linhas divisórias que a compreensão humana impôs ao mundo para controlá-lo, tornando-se o próprio poema algo que escapa aos contornos e não pode ser apreendido em suas fronteiras. Nesse sentido, destacamos o poema “Fronteiras, de que lado pergunto-me”:

onde terá começado a fronteira do dia com a noite? a fronteira da  
água com a terra? a do azul com o lilás? porque tão dividido

o mundo em dois? no tratado de tordesilhas levou-se a ibéria ao  
novo mundo e mais tarde sentados em berlim muitos outros dese-  
nharam os mapas a compasso e esquadro

um continente não interiormente navegado diziam kurtz apontan-  
do o dedo ao acaso em caligrafias de cor ou a tinta da china um  
coração das trevas mapa cor de rosa a estilete gravado

nas mãos os mistérios arcos de décadas em bissectriz dançando a  
caneta em forma de bisel (LEITE, 2017, p. 34)

Se por um lado a estrofação é uma forma de dividir os versos, levantando fronteiras em um texto poético, por outro busca-se uma forma fluida por meio dos *enjambements*, do fluxo expressivo, dos versos

longos, das iniciais minúsculas, da profusão de diferentes vozes pelas referências intertextuais. É assim que essas primeiras estrofes transitam das fronteiras astrológicas (dia e noite), substanciais (água e terra) e cromáticas (azul e lilás) para pensar as fronteiras geopolíticas do passado colonial. É assim que o imaginário orientalista (Cf. SAID, 2007) é evocado como forma de definir o espaço alheio, seja por meio dos textos ficcionais, como *Coração das trevas* (1889), de Joseph Konrad, seja por meio de acordos políticos, como o Tratado de Tordesilhas (1494) ou a Conferência de Berlim (1884-5), ou ainda por meio das pretensões lusitanas sobre o domínio de territórios africanos no Mapa Cor-de-Rosa (1890).

E se a cultura orientalista do colonialismo, com caneta, estilete, bisel, bissetriz segmentou, definiu, catalogou e classificou territórios, culturas, línguas e povos, o sujeito-lírico utiliza o espaço de seu poema para escrevê-lo a partir do interstício: o espaço intervalar entre literatura e realidade, entre ficção e política, entre poesia e narrativa, entre versos e estrofes, entre o espaço colonial imposto e o espaço assumido pelos sujeitos que herdaram a sociedade colonial. As estrofes seguintes destacam justamente essa condição intersticial a partir da qual escreve:

de que lado pergunto-me nasce o aroma do coração? meu índico  
pé ponto de nó laçada entremeio azurro azure azula-me o chão

em haurir de fogo misturo-me nas volutas e entranço-me num subir  
de velas talvez copra e curcuma o lançado mapa estilhaçado  
em panos esvoaçante desafia-me as escolhas

de territórios em água marinha lápis lazúli quartzo de lua resplendor  
quero ser assim repartida em minhas pedrinhas espalhada em rios  
de terra e minérios quentes carvão bauxite malaquite em chama  
meu amor minha terra meu leito de desejo não me procure  
nas fronteiras que não tenho (LEITE, 2017, p. 34-35)

Ao (in)definir-se textualmente em seus versos, o sujeito lírico busca, além dos recursos mencionados anteriormente, a sinestesia. É dessa maneira que evoca elementos visuais, olfativos e tácteis, comuns ao imaginário acerca do oriente – *mar azul, copra, curcuma, quartzo, carvão, bauxite, malaquite* – para compor seu corpo poético. Construções como *aroma do coração, meu índico, azula-me, meu amor minha terra meu leito de desejo*, assinalam essa aproximação dos elementos anteriores com o corpo. Esse corpo, portanto, em resistência aos mapas



coloniais estilhaçados (e que impuseram fronteiras aos sujeitos colonizados) só pode ser entendido como um corpo em *devir*, um corpo que rasura as fronteiras ao fazer-se espaço por meio dos versos.

de que lado se põe o amor ao entardecer? onde me deito levanto-me e torno raiz plantada exactamente no interstício de uma falha inaugural

um lençol me exila ou exulta o destino transbordo entre muitos lugares nuvens e águas por isso questionam por vezes as minhas fronteiras a marca da diferença que me extrateritorializa e me lança ao avesso das identidades

o forro por fora a seda por dentro vim vestida aos avessos das linhas de costura que fronteirizam macanga marávia mutarara chiúta zumbo moatize, furancungo zobué

em ponto pé de roseta zigiguezague em duplo nós elos em cadeia raiz quadrada nove fora sempre indago a matemática sem resultado será que é indígena? será que é alienígena? será que é?

qual anjo sobranceio a todas as terras, espreito nesse estranho rosto de cabelos alaranjados em fogo entre muzimo e valquíria

sou astral e sou oriente a baunilha de madagáscar exala-me devagar muitos desertos apeteceíveis sou ocidente e morde-me na boca um papiro de apagada escrita alexandrina? atravesso-me nos céus a sul um cometa que passa: ano nyenyeza dizes-me foi quando? a luz irrompe em múltiplos lugares estranhos estou em casa sempre (LEITE, 2017, p. 35)

Nas últimas estrofes, o sujeito-lírico cartografa o espaço a partir da relação consigo e com as fronteiras do início do poema. Dessa tensão entre a rigidez violadora das fronteiras coloniais e o corpo poético de um sujeito marcado pelo interstício, resulta o paradoxo em toda sua potência transgressora: *sou oriente e sou ocidente*.

Em “Poemas do Nyau, a grande dança”, que também compõem *Ostras fronteiras*, a máscara Dzwirombo, importante elemento da cultura moçambicana, máscara capaz de incorporar em si a manifestação de animais, homens, mulheres, crianças, idosos, negros, brancos é uma das vozes que celebra a subversão das fronteiras identitárias: “somos os misturados descoincidentes zoomórficos / criaturas e criadores” (LEITE, 2017, p. 30). Assim como a máscara, a poesia reivindica o reverso da identidade, reivindica ser misturada e descoincidente, ser oriental e ocidental, ser inscrita entre Moçambique e Portugal

– percorrendo entre eles toda complexidade cultural que se encontra no Índico e no Atlântico.

### **A africanidade e o direito originário de habitar a Terra**

É recorrendo às suas diferentes africanidades por meio da contação de histórias (sejam elas fictícias, testemunhos em sessões de psicanálise ou recolha de narrativas coloniais; sejam elas escritas ou transcritas; sejam elas em prosa ou em verso) que Djaimilia Pereira de Almeida, Grada Kilomba e Ana Mafalda Leite abordam criticamente os problemas envolvendo o trânsito daqueles que se situam entre as nações colonizadoras e colonizadas da Europa e da África.

A africanidade enquanto aproximação de experiências de adaptação e de difusão (MUNANGA, 2015) permite a essas três escritoras, por meio da narrativa, problematizar a sua inserção como cidadãs e escritoras em Portugal, mas também a de tantas outras pessoas como Joacine, Eder ou Mariama. Subverter as fronteiras das políticas espaciais que nos foram impostas é uma demanda urgente para a construção de uma humanidade mais justa e igualitária, aberta às diferenças que nos compõem.

Nesse sentido, finalizamos com a voz de Achille Mbembe em defesa do direito universal a habitarmos qualquer parte do planeta – afinal é ele, e não os países, a nossa casa enquanto seres que compõem uma parte do todo que é a vida:

É um direito em relação à universalidade não apenas de cada membro da espécie humana, mas da vida como um todo. Portanto, deve ser entendido como um direito fundamental à existência. Como tal, não poderia ser objeto de confisco e, portanto, escapa a toda soberania, uma vez que recapitula o princípio da soberania em si. É também um *direito originário de habitar a Terra*, um direito específico da comunidade universal dos habitantes da Terra, humanos e outros. (MBEMBE, 2020, n.p.)

## Referências

- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Luanda, Lisboa, Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.
- DURÃES, Mariana. As pessoas não aceitam que haja uma portuguesa negra. *Público*: comunicação social. Lisboa. Agosto. 2020. Disponível em: [https://www.publico.pt/2020/08/24/p3/noticia/pessoas-nao-aceitam-portuguesa-negra-comeca-ai-sentimento-naopertenca-1928707?fbclid=IwARoC8-X5lvtQINx\\_Gq9FYRGm71BZmE\\_tPnq-oHWCYXDwb168yJTnpjrrIFM](https://www.publico.pt/2020/08/24/p3/noticia/pessoas-nao-aceitam-portuguesa-negra-comeca-ai-sentimento-naopertenca-1928707?fbclid=IwARoC8-X5lvtQINx_Gq9FYRGm71BZmE_tPnq-oHWCYXDwb168yJTnpjrrIFM). Acesso em 01/11/2020.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In.: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et all. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. p. 335-349.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cabogó, 2019.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiro para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEITE, Ana Mafalda. *Outras fronteiras: fragmentos de narrativas*. São Paulo: Kapulana, 2017.
- MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Trad. Hilda Maciel; Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MBEMBE, Achille. *O direito universal à respiração*. Trad. Ana Luiza Braga. São Paulo: N1 Edições, 2020.
- MUNANGA, Kabengele. O conceito de africanidade nos contextos africano e brasileiro. In: OLIVEIRA, Jurema (org.) *Africanidades e brasilidades: culturas e territorialidades*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015. p. 9-25.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. O fim da história de regressos e o retorno a África: leituras da literatura contemporânea portuguesa.

- In: BRUGIONI, Elena et alii (orgs). *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*. Porto: Edições Húmus, 2012. p. 89-100.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.
- RÜCKERT, Gustavo Henrique. Uma história de outros regressos: a comunidade lusófona e as fronteiras do império, *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 501-508, out-dez 2016.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. O colonialismo e o século XXI. *Outras palavras: Geopolítica & Guerra*, São Paulo, n.p., 02 abr 2018.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- UNITED NATIONS, Department of Economic and Social Affairs, Population Division. *International Migrant Stock 2019*. (United Nations database, POP/DB/MIG/Stock/Rev.2019).

Ellen Berezoschi (UFSC)<sup>1</sup>

## **Introdução**

Primeiramente, é importante pontuar que, ao longo deste texto, faço referência a vários ritmos que possuem influência do contato com África a partir das colonizações europeias. Dessa forma, o foco do texto não é a nacionalidade desses ritmos, até porque o mais interessante de tudo é o que se deu a partir do contato entre os povos e não aquilo que se estabeleceu como propriedade cultural da estruturação do mundo em estados-nação, através da modernidade. O mais importante dessa análise é a criouliização das culturas, nos termos colocados por Édouard Glissant, e aqui, cito o autor:

Se postulamos a mestiçagem como, em geral, um encontro e uma síntese entre dois diferentes, a criouliização surge-nos como a mestiçagem sem limites, cujos elementos são desmultiplicados, e as resultantes imprevisíveis. A criouliização difrata, ao passo que certos modos da mestiçagem podem voltar a concentrar. (...) O seu símbolo mais evidente é a língua crioula, cujo gênio consiste em abrir-se sempre, ou seja, em só se fixar segundo sistemas de variáveis que teremos tanto de imaginar como definir. A criouliização conduz-nos assim à aventura de multilinguismo e à explosão inaudita das culturas. Mas a explosão das culturas não significa a sua dispersão nem a sua diluição mútua. Trata-se da marca violenta da sua partilha consentida, não imposta. (GLISSANT, 2011, p. 41)

A ideia de criouliização, a partir de Glissant, tem sua base no contato entre as culturas, possível devido à plantation colonial, na qual as identidades se chocam e se transformam. Glissant resgata a ideia de rizoma, de Deleuze e Guattarri, para observar como as identidades não são fixas, mesmo com a promessa de uma identidade nacional incorporada pela modernidade. O contato colonial possibilitou

1. Graduada em Letras - Língua e Literatura Vernáculas, pela Universidade Federal de Santa Catarina; Mestre em Literatura pela mesma Universidade e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura, também pela UFSC, com bolsa FAPESC.

essa transformação das culturas que aconteceu desde a música até a língua. O outro e o eu se misturam e se borram na plantation, com o processo, em que surge a necessidade de estabelecer uma comunicação com aqueles que não falam a mesma língua, mas são pares na sua condição social escravocrata. As línguas crioulas são uma das evidências mais fortes desse contato e de suas consequências. É a partir dessa identidade rizoma, sem uma raiz fixa, que é possível perceber a história da transformação cultural na diáspora e é através dessa ótica que este trabalho foi realizado.

São nas relações da diáspora que é percebida a forte influência da música negra pelo Atlântico. A música no continente africano sempre foi parte constitutiva da vida e não uma forma de arte, como é vista pelo mundo ocidental. A música é matéria de vida no sentido de que está presente nos lugares mais cotidianos, desde celebrações até ensinamentos e, por isso, é uma forma de vivência (ROBERTS, 1998). Dessa maneira, quando tantos sujeitos escravizados foram retirados de suas terras e separados de seus pares, a música tornou-se um ponto comum para uma comunicação que pudesse transcender as barreiras da língua. Isso constituiu essa intensa influência da música africana no Ocidente, através de fragmentos de memória, com ritmos e instrumentos musicais diversos, com a dança e o canto.

Este trabalho tem como objeto central o disco *O futuro não demora* (2019) do grupo de Salvador, Baiana System. Esse disco marcou os dez anos de existência do grupo, que mistura ritmos herdados do processo colonial e da diáspora africana. Baiana System iniciou a carreira em 2009, conhecido por seus discos e por sua participação no carnaval de Salvador, com o bloco Navio Pirata, ganhou alcance nacional, principalmente com o disco *Duas Cidades*, lançado em 2016, marcando a primeira parceria com o produtor musical, Daniel Ganjaman – que produziu diversos discos de Criolo e de Sabotage. *O futuro não demora* também possui a produção de Ganjaman. A música de Baiana System é marcada também pela guitarra baiana e por ritmos jamaicanos.

Sobre o disco *O futuro não demora* é interessante ler o material produzido pela equipe do grupo, que diz, em um trecho recolhido de seu website:

Desta vez houve um trabalho profundo de pesquisa, de pré-produção das bases e conceituação de todo o ambiente, muito fincado

num afastamento da atmosfera urbana de Salvador e de um mergulho na Ilha de Itaparica. Essa ponte com a Ilha se deu através do grupo “Maré de Março”, um movimento sócio ambiental formado por jovens da ilha, de caráter conservacionista que busca uma nova relação com aquele território. Esse convívio trouxe uma visão da Baía de Todos os Santos como uma grande Mãe e a importância de Itaparica em sua relação imprescindível com a história do Brasil, com o entendimento de nossa ancestralidade.<sup>2</sup>

E nessa atmosfera do contato com um ambiente menos urbano e com a ancestralidade, é que o disco nasce e é dividido em duas partes, o lado *Água*, que também intitula a primeira canção do disco e o lado *Fogo*, que dá nome à última faixa. Os dois lados são divididos pela canção *Melô do centro da terra*, marcando o meio dessa narrativa ancestral que conversa com a modernidade.

### **O futuro não demora**

O lado *Água* possui uma influência muito forte do ijexá, ritmo muito conhecido na Bahia, principalmente pelo uso do Agogô, com uma percussão cheia de suingue. As canções *Água* e *Salve* levam o agogô do ijexá, marcando um ritmo característico que conflui com os quatro tempos da música ocidental. Além disso, o lado *Água*, também possui referências da música latina da América central, através da canção *Sulamericano*, com a participação de Manu Chao. E, ainda, a canção *Sonar* recebe influências do rocksteady e do reggae jamaicano, levando as referências do disco para uma viagem pelo Atlântico.

No lado *Fogo*, a primeira canção chamada *Navio*, convida para uma viagem que vai a Angola e recebe uma forte influência dos tambores. O lado *Fogo* é super intenso em termos de uso de percussão, quase desenhando um ritual ancestral com a fogueira no meio e a dança ao som dos tambores, ao redor. A canção *Navio* recebeu também a produção de Adrian Sherwood – inglês, produtor de DUB, com ligação a diversos artistas jamaicanos; o navio continua transitando pelos continentes através do Atlântico. E em termos de versos, a viagem também é lembrada através da canção *Redoma*, na qual a repetição

2. É possível acessar o site do grupo musical através do link: <https://baianasystem.com.br/>

dos versos lembra o movimento da jangada em alto mar, numa embolada que faz o mar virar sertão, com as sambadeiras da comunidade quilombola do senhor do Bonfim, o *Samba de Lata de Tijuacú*.

O disco se encerra com a canção *Fogo*, que repete os versos “Já aconteceu com você, aconteceu comigo/ o fogo que queima em você, também queima comigo”, que apareciam na canção *Salve* do lado *Água*, início do disco, dando uma ideia de ciclo contínuo, em que passado, presente e futuro se misturam e se transmutam. A proposta dessa narrativa é uma viagem através do Atlântico, lembrando e enaltecendo o movimento diaspórico dos navios negreiros e honrando o passado e a história. Para ilustrar essa viagem pelo Atlântico, cito Paul Gilroy:

(...) a história do Atlântico negro, constantemente zigzagueando pelos movimentos de povos negros – não só como mercadorias, mas engajados em várias lutas de emancipação, autonomia e cidadania –, propicia um meio para reexaminar os problemas de nacionalidade, posicionamento (location), identidade e memória histórica. Todos esses problemas emergem com especial clareza se compararmos os paradigmas nacionais, nacionalistas e etnicamente absolutos da crítica cultural encontrados na Inglaterra e na América com essas expressões ocultas, residuais ou emergentes, que tentam ser de caráter global ou extranacional. Essas tradições apoiaram contraculturas da modernidade que afetaram o movimento dos trabalhadores, mas que não se reduzem a isto. Elas forneceram fundações importantes sobre as quais se poderia construir.

Deve-se enfatizar que os navios eram os meios vivos pelos quais se uniam os pontos naquele mundo atlântico. Eles eram elementos móveis que representavam os espaços de mudança entre os lugares fixos que eles conectavam. Consequentemente, precisam ser pensados como unidades culturais e políticas em lugar de incorporações abstratas do comércio triangular. Eles eram algo a mais – um meio para conduzir a dissensão política e, talvez, um modo de produção cultural distinto. O navio oferece a oportunidade de se explorar as articulações entre as histórias descontínuas dos portos da Inglaterra, suas interfaces com o mundo mais amplo. Os navios também nos reportam à *Middle Passage*, à micropolítica semilembra do tráfico de escravos e sua relação tanto com a industrialização quanto com a modernização. (GILROY, 2001, p. 59-60)

Quando Paul Gilroy fala de *Middle Passage*, ele se refere à expressão que tem um “uso consagrado da historiografia inglesa e designa o



trecho mais longo – e de maior sofrimento – na travessia do Atlântico realizada pelos navios negreiros.” (GILROY, p. 38). O autor continua:

Subir a bordo, por assim dizer, oferece um meio para reconceituar a relação ortodoxa entre a modernidade e o que é tomado como pré-história. Fornece um sentido diferente de onde se poderia pensar o início da modernidade em si mesma nas relações constitutivas com estrangeiros, que fundam e, ao mesmo tempo, moderam um sentido autoconsciente de civilização ocidental. Por todas essas razões, o navio é o primeiro dos cronótopos modernos pressupostos por minhas tentativas de repensar a modernidade por meio da história do Atlântico negro e da diáspora africana no hemisfério ocidental. (GILROY, 2001, p. 60-61)

Paul Gilroy traz a atmosfera do movimento do navio negreiro como esse lugar de contracultura da modernidade, justamente pelo contato de várias culturas tiradas de seu território primeiro e levadas a outro sob a força e a imposição da escravidão. É esse o momento em que se inicia a forte influência da cultura negra da diáspora na América e no mundo ocidental. Dessa forma, podemos ler o *Navio de Baiana System* como essa viagem pelo mar e pela mistura de ritmos e sons. Gilroy não deixa de afirmar o local político desse navio, que “oferece a possibilidade de explorar as articulações entre as histórias descontínuas” permitindo um recontar da história, não somente a partir da brutalidade colonial, mas também a partir dos sujeitos que sofreram com ela. O mundo musical como o conhecemos é fruto dessa história, na qual tradição e modernidade se hibridizam e, isso é muito evidente em *O futuro não demora*.

E nessa ideia de confluência entre tradição e modernidade que é possível resgatar os estudos de Édouard Glissant (2011) sobre a crioulização das culturas e as línguas crioulas são a sua expressão máxima. Pensando em termos de modernidade, a música negra tem seu propósito máximo de recontar histórias a partir da conexão com a ancestralidade, articulando uma memória não totalmente perdida, mas silenciada em virtude da exploração do povo africano escravizado. Essa recuperação da memória é também uma tentativa de transmutação, no qual o passado, o presente e o futuro se articulam e a cultura se transforma através dessa outra perspectiva de temporalidade. “O futuro não demora” porque nele já contém o presente e o passado e porque recontar histórias é sempre atualizá-las num processo de transformação histórica e cultural.

O disco também traz um forte caráter político nos versos de suas canções. No lado *Água*, “H<sub>2</sub>O é ouro em pó”, diz o verso da faixa *Água*, num Brasil em constante ameaça de privatização da água. Em *Salve*, os versos de BNegão, participação especial na canção, trazem a mensagem de saudar as escolas libertárias e os terreiros, enfatizando a necessidade de luta e resistência política e social. *Sulamericano* – com a participação de Manu Chao – critica a influencia dos EUA na América como um todo e a importância da valorização e resistencia da América Latina, trazendo a figura de Che Guevara como símbolo de liberdade. No lado *Fogo*, na faixa *Navio*, a crítica é àqueles que comandam o navio: “Vem de Angola e abençoa padre, qualquer pessoa/ Planta, mas quem manda no navio tá na proa / Planta, mas quem manda no Brasil tá de boa”, rememorando o navio negreiro e suas relações de poder, atualizando a história em relação ao Brasil. A faixa *Saci* que parece mais uma brincadeira de criança, envolvida pela guitarra baiana, critica de forma rápida e simples, o racismo e o machismo. Em *Arapuca*, o ritmo arma uma arapuca envolvente, em que o ouvinte é despejado de versos rápidos, que criticam as desigualdades sociais: “O voto é secreto, o povo é sem teto”.

Em meio a todo esse conteúdo político, a espiritualidade nunca é deixada de lado. Ela é sempre elemento constitutivo da necessidade de lembrar a história e as narrativas de opressão e também de resistencia dos povos negros e indígenas. A música negra, portanto, torna-se palco dessa reelaboração cultural e política para se contar as histórias de uma outra forma, atualizando o passado, na perspectiva de que o futuro não demora. Terminei esse texto com uma citação de Gilroy, que sendo leitor de Glissant, soube traduzir muito bem a importancia da música negra como o principal elemento da ideia de crioulização das culturas e, além disso, ressalta a música negra como esse novo possível lugar do contador de histórias, do qual Walter Benjamin lamentava a perda, tanto do contador, como dos ouvintes. Cito Gilroy:

Todos eles são elementos desordenados em uma história de hibridização e mesclagem que inevitavelmente desaponta o desejo de pureza cultural e, portanto, de pureza racial, qualquer que seja sua origem. Com esses e outros casos em mente, pode fazer sentido tentar reservar a ideia de tradição para as qualidades anônimas, evasivas e minimalistas que possibilitam esses discursos da

diáspora. Isso implicaria manter o termo como maneira de falar sobre os processos aparentemente mágicos de conexão que derivam tanto da transformação da África pelas culturas da diáspora como da filiação das culturas da diáspora à África e dos traços africanos encerrados nessas cuulturas da diáspora.

É muito apropriado que a música forneça os melhores exemplos dessa dinâmica complexa porque, neste vernáculo, ouvir música não está associado à passividade. O mais duradouro de todos os africanismos não é, portanto, especificável como o conteúdo das culturas do Atlântico negro. Ele pode ser mais bem-visto não só no lugar central que todas essas culturas destinam ao uso e à produção de música, mas na ubiquidade das formas sociais antifônicas, que sustentam e encerram a pluralidade de culturas negras no hemisfério ocidental. Uma relação de identidade é instituída no modo como o executante se dissolve na multidão. Juntos, colaboram com um processo criativo presidido por regras democráticas formais e informais. O executante assume um papel comunicativo comparável ao papel do contador de histórias que Walter Benjamin pranteia porque deixou de existir em uma ordem social que organiza em sua rememoração em sentidos novos, pressupostos no fato de que o dom de ouvir está perdido e a comunidade dos ouvintes desapareceu. (GILROY, 2001, p. 105)

Essa identidade que se dissolve na multidão é justamente uma evidente oposição à identidade nacional, que é rígida, fixa e não mutável. Quando o contator de história se dissolve nos outros, seus ouvintes, aquilo que pode surgir desse encontro é parte do imprevisível, que é necessariamente mutável. É uma forma de sociabilidade que transcende territórios, línguas e uma cultura única.

## **A crioulização e o barroco**

O grupo baiano tem como referências sonoras, diversos elementos da cultura negra, porém em confluência e hibridismo com a modernidade. A banda mistura o *sound system*<sup>3</sup> jamaicano com a guitarra baiana, variando entre os ritmos samba-reggae, ijexá, rap, rock e ska, além de outros gêneros afro-latinos como MPB, frevo, afrobeat,

3. Na cultura popular jamaicana, um *sound system* é um grupo de disc-jóqueis, engenheiros e MCs tocando música ska, rocksteady ou reggae. O *sound system* é uma parte importante da cultura e da história da Jamaica.

reggae, cumbia e o pagode baiano. Esse hibridismo entre tradição e modernidade quebra com os limites culturais do tempo, transcendendo gerações e momentos históricos. O próprio nome que dá título ao álbum demonstra essa quebra temporal, *O futuro não demora*, numa incessante dobra temporal que tende ao infinito, um futuro que chega, mas que abre um novo futuro, dobrando-se e desdobrando-se, transcendendo os limites entre passado (ancestralidade), presente e futuro (a modernidade).

A ideia de dobra é elaborada por Gilles Deleuze (1991) no livro intitulado *A dobra – Leibniz e o barroco*. O autor traz a dobra como o elemento constitutivo do barroco pelo seu caráter geométrico, por sua forma que vai ao infinito. Para ele:

Trata-se não mais da possibilidade de determinar um ponto angular entre dois outros, por mais próximos que estejam, mas de sempre acrescentar-se um rodeio, fazendo-se de todo intervalo o lugar de um novo dobramento. É aí que se vai de dobra em dobra, não de ponto em ponto; é aí que todo contorno esfuma-se em proveito das potências formais do material, potências que ascendem à superfície e apresentam-se como outros tantos rodeios e redobras suplementares. (...) a linha redobra-se em espiral para adiar a inflexão em um movimento suspenso entre o céu e a terra, movimento que se distancia e se aproxima indefinidamente de um centro de curvatura e que a cada instante levanta seu voo ou corre o risco de abater-se sobre nós. (...) É a turbulência que se nutre de turbulências e, no apagamento do contorno, ela só acaba em espuma ou crina. É a própria inflexão que se torna turbulenta, ao mesmo tempo em que sua variação abre-se à flutuação, torna-se flutuação. (DELEUZE, 1991, p. 35)

A ideia de inflexão é muito importante para que se entenda o que Deleuze propõe como dobra, pois a inflexão é justamente ponto de uma curva no qual a concavidade se inverte, trazendo assim essa ideia de dobra como uma movimentação infinita, que se dobra, se desdobra para depois, novamente, redobrar-se. Para ele, a inflexão torna-se turbulenta, por ser inseparável de uma variação infinita ou de “uma curvatura infinitamente variável” (DELEUZE, 1991, p. 34). A dobra também traz a noção do contorno esfumado, ou seja, em que existe mistura e hibridismo; a própria espuma como uma ideia de um fluído sem forma, sem contorno que tende ao infinito.

É interessante pensar nessa ausência de contorno das formas e transplantar essa questão para a música. É possível pensar em um

hibridismo cultural e temporal, como citado anteriormente (presente, passado, futuro) a partir da ótica do pensamento barroco e, portanto, trazer à luz deste trabalho, o pensamento do autor Édouard Glissant (2005), no texto *Introdução a uma poética da diversidade*. Para o autor o barroco é o que se opõe ao classicismo e, por isso, Glissant elabora o conceito de crioulização das culturas como uma manifestação do barroco. O classicismo impõe seus valores particulares como valores universais e, na teoria do autor, o barroco é o anticlassicismo, pois “todo e qualquer valor é um valor particular que será colocado em relação com um outro valor particular” (GLISSANT, 2005, p. 54) sem que esses valores sejam impostos como valores universais. Dessa maneira, a crioulização é sempre um processo barroco, justamente por colocar um valor particular em relação a outro valor particular, sem pretensão de universalidade. A música negra, portanto, é barroca, por ser híbrida e por fazer parte de uma crioulização cultural.

Pode-se considerar a obra de Baiana System como esse processo de crioulização, que é necessariamente barroco, justamente por estabelecer esses valores particulares e colocá-los em relação com outros valores particulares. Uma poética que não possui exatamente uma raiz, mas possui rizomas, formas que englobam vários elementos das culturas, como o *sound system* jamaicano e a guitarra baiana. A cultura negra é justamente esse lugar de hibridismo entre diversas culturas que, no mundo moderno, se opõe à estrutura do mundo dividido em Estados-nação. Não há como enquadrar a cultura negra a um país ou região específica, ela é global, porém não universal; ela é justamente a diversidade de valores particulares.

A ideia de rizoma elaborada por Deleuze e Guattari em algumas obras, mas que pode ser visitada em *Crítica e clínica* (2011), por exemplo, é utilizada por Édouard Glissant (2011) para embasar o conceito de crioulização das culturas e para tratar do que chamará de Poética da Relação. Glissant traz que:

Gilles Deleuze e Félix Guattari criticaram os conceitos de raiz e, porventura, de enraizamento. A raiz é única, é uma origem que de tudo se apodera e que mata o que está em volta; opõem-lhe o rizoma, que é uma raiz desmultiplicada, que se entende em rede pela terra ou no ar, sem que nenhuma origem intervenha como predador irremediável. O conceito de rizoma mantém, assim, a noção de enraizamento, mas recusa a ideia de uma raiz totalitária. O pensamento do rizoma estaria na base daquilo a que chamo

uma poética da Relação a qual toda a identidade se prolonga numa relação com o Outro. (GLISSANT, 2011, p. 21)

Assim como a “linha que redobra-se em espiral para adiar a inflexão em um movimento suspenso entre o céu e a terra” (DELEUZE, 1991. p. 35), o rizoma é essa rede que se estende pela terra ou no ar, borrando contornos, sem pontos de origem, mas uma raiz que se dobra. A poética da Relação é esse movimento em que os contornos se borram e as identidades tornam-se relações híbridas, como a cultura e a música negra.

Ainda sobre Baiana System é importante ressaltar que o grupo possui uma trajetória musical muito importante para o cenário contemporâneo da música baiana. Surge em 2009 em Salvador, mas ganha visibilidade nacional em 2016, com o álbum *Duas cidades*, que também foi realizado em parceria com o produtor musical Daniel Ganjaman, citado anteriormente. O grupo também participa do carnaval de Salvador com o trio elétrico chamado *Navio Pirata*, que sempre recebe diversos outros artistas. É interessante observar que já a partir do álbum *Duas cidades* percebe-se elementos neobarrocos, entrando na temática da cidade de Salvador, que é dividida entre Cidade Alta e Cidade Baixa, trabalhando as contradições dessa divisão.

Sobre essas contradições, próprias do barroco, que opera no que não é universal, pode-se citar aqui o texto *O Aspecto Barroco das Festas Populares*, em que a autora Márcia Maluf (2001) traz todo o cenário das festas religiosas que aconteciam (e ainda acontecem) nas ruas da América Latina como um todo e que possuíam um caráter híbrido – uma criouliização – entre os sincretismos religiosos, misturando tradições variadas, criando novas, integrando as classes populares e as abastadas, num cenário carregado de ornamentos em tom quase carnavalesco. Ainda sobre essas contradições tão complementares do barroco, a autora diz:

O que significa, deste ponto de vista, o barroco? Significa a tradução de uma experiência de mundo marcada pela contradição que cinde, sem separar totalmente, e integra de modo precário, duas metades indissociáveis de uma vivência ao mesmo tempo moderna e arcaica: de um lado, o sentimento moderno do poder criador do indivíduo, livre das amarras teológicas e sociais que em outras eras restringiam sua capacidade infinita de experimentação e expressão; de outro, o sentimento arcaico da sua limitação radical,

em face a um mundo que, material e espiritualmente, escapa ao seu controle. Oriundo da Contrarreforma, o barroco é obrigado a restaurar a ideia da uma ordem em que a natureza, a vida social e o poder político suspendem-se a uma esfera sobrenatural já desde sempre predeterminada, ao mesmo tempo em que não quer de todo abrir mão da descoberta do poder criador do homem. Disso resultaria não só uma estética, mas uma visão de mundo, tensionadas ao extremo - uma estética e uma visão de mundo que oscilam entre os extremos, precipitando-se da vertigem da liberdade ao abismo da impotência, diante do que desde todo sempre é imutável. (MALUF, 2001, p. 1)

A cidade de Salvador, dividida entre a cidade Alta (com construções modernas e um centro econômico) e a cidade Baixa (que possui construções arcaicas, uma vida portuária e comercial), apresenta um cenário em que essas duas metades convivem diante de contradições entre si, mas que são integradas por uma mesma cidade, chamada em sua fundação de São Salvador da Bahia de Todos os Santos; uma cidade que ao mesmo tempo em que enfrenta essas duas metades, é a cidade de todos os santos, sincrética, sagrada e mundana, cidade da mistura de povos, de religiões e de culturas. O álbum *Duas cidades* apresenta esse cenário e as suas contradições, na mistura do moderno e do arcaico, daquilo que é herança de tradições sonoras e culturais, com novas possibilidades rítmicas. Na faixa *Duas cidades*, Russo Passapusso canta:

*Já na descida não sabe descer dançando  
Sabe subir na vida, não sabe subir sambando  
Chega saudade  
Saudade sai bagunçando  
E quando sai da cidade  
Deixa eu falar Salvador  
Se divididir Salvador  
Diz em que cidade que você se encaixa  
Cidade Alta, Cidade Baixa  
Em que cidade que você...<sup>4</sup>*

A cidade, local de contradições, abarca os conhecimentos tradicionais numa estrutura linguística cheia de aliterações entre o subir e o descer. O dividir é uma eterna repetição dos tempos coloniais de fundação da cidade e, ao mesmo tempo, todos os santos são

4. A canção foi retirada do site do grupo Baiana System: [www.baianasystem.com.br](http://www.baianasystem.com.br).

reivindicados nesse lugar das festas de rua e de um dos maiores carnavais do país. Tudo isso é traduzido da poética ornamental de Baiana System, com seus excessos sonoros, que preenchem o espaço, num fluxo musical em que voz e instrumentos são misturados, jogando com os sons. O próprio vocalista do grupo possui um nome artístico cheio de aliteração e excesso, Russo Passapusso, num encadeamento de palavras, construindo um jogo que foge à semântica. O álbum *O futuro não demora*, apesar de apresentar um cenário parecido, foi construído na ilha de Itaparica, também parte da cidade de Salvador, mas com um maior foco nos ensinamentos da natureza e da confluência entre o humano e o natural, o místico e o material, o sagrado e o profano.

### **Considerações finais**

Neste trabalho foi analisado o disco *O futuro não demora* de Baiana System, principalmente através da performance vocal e sonora do grupo. A performance para Paul Zumthor (1997), é o momento presente, no qual aquele que conduz a performance entra em um jogo de relações com aqueles que participam da performance como público-ouvinte, mas que também é a gente na construção dessa relação. E torna-se adequado fechar esse texto trazendo a ideia de Zumthor, justamente porque toda a proposta da crioulização das culturas, nada mais é do que a construção de novas relações que se faz no momento presente, remontando um passado e abrindo uma possibilidade de transformação futura.

A crioulização das culturas é parte desse contato e dessa relação possíveis de serem construídas na interação da performance, mesmo que nos dias de hoje esta seja mediatizada, com a influência e através dos meios da tecnologia. A música negra é o ponto mais intenso de expressão dessa perspectiva de crioulização das culturas e o grupo Baiana System invoca essas relações de transformação através de uma música cheia de referências sonoras e simbólicas, trazendo à tona a ancestralidade para que fosse possível recontar a história da cultura negra.

A crioulização tem ainda suas relações com a estética barroca, principalmente por colocar em evidência as contradições da modernidade, por operar numa confluência entre a tradição e a modernidade,



entre o global e o particular, num movimento em espiral. O movimento do navio negreiro em zigue-zague pelo Atlântico traz para o corpo a lembrança daquilo que transmuta e se modifica, de uma identidade sempre mutável, colocando à prova os valores modernos da ideia de estado-nação e identidade nacional.

## Referências

- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Modernidade e dupla consciência, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Porto, Porto Editora, 2011.
- MALUF, Márcia. *O aspecto barroco das festas populares*. Revista Olhar. Ano 03. Nº 5-6. Jan-Dez/01.
- ROBERTS, John Storm. *Black Music of Two Worlds: African, Caribbean, Latin, and African-American Traditions*. New York: Schirmer Books, 1998.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo, Editora Hucitec, 1997.

## Kainene: o desaparecer de um povo em Biafra

Katria Gabrieli Fagundes Galassi (LAMNO – UNAM)<sup>1</sup>

*Até que os leões tenham seus próprios historiadores, as histórias de caça sempre glorificarão os caçadores.*

PROVÉRBIO NIGERIANO

A narrativa de *Meio Sol Amarelo* acontece na Nigéria, nas principais cidades desse país africano – Abba, Nsukka, Lagos. Está constituída de diversos personagens, dentre os quais, cinco são os principais: Ugwu, o criado vindo de Opi, que conseguiu o emprego através da tia que era funcionária de serviço na universidade, Odenigbo, o patrão, professor da universidade de Nsukka, Olanna, idealista e de certa forma, romântica, também professora na universidade, noiva de Odenigbo e irmã gêmea de Kainene, uma personagem cirúrgica e que não se impressiona facilmente, que está num relacionamento com o inglês, Richard, jornalista e aspirante a escritor, inserido nas causas pró-república de Biafra e que aprendeu com muito orgulho a língua igbo. Um *outsider* com desejo de entender e participar daquela comunidade que o acolheu e na qual se sente representado.

A obra divide-se em 4 partes: *Primeira Parte*, início dos anos 60; *Segunda parte*, fim dos anos 60, *Terceira Parte*, início dos anos 60 e *Quarta Parte*, fim dos anos 60. São partes que se repetem nos nomes, porém o enfoque é feito sobre diferentes personagens e perspectivas, num jogo de discursos e pontos de vistas inteligentes e sensíveis.

A narrativa retrata a construção e o esfacelamento de um povo que, por três anos, autointitulou-se biafrense. As disputas que havia na Nigéria, antes mesmo da total independência do Reino Britânico, que aconteceu em 1960, levaram ao conflito separatista entre norte e sul da Nigéria, ou entre igbos e o hauças, principalmente. O Norte era considerado mais produtivo em termos econômicos, enquanto o Sul se destacava pelo intelecto e suas produções acadêmicas. O Norte, ainda regido por governantes britânicos sugeridos pela

1. Mestra em Estudos de Linguagens e Literatura Comparada. Membro do Projeto de Pesquisa Poéticas Orais e Pensamento Decolonial: perspectivas teóricas e metodológicas LANMO – UNAM.

ex-colônia mesmo após a independência, acreditava que os regimes governamentais até então implantados seriam os mais adequados para reger toda Nigéria. Já o Sul, acreditava que a independência deveria ser efetivada em todos os seus moldes e que seu país deveria ser governado sem mais intervenções do colonizador. A partir disso, criaram-se sindicatos e grupos separatistas, para propor e exigir mudanças por parte do governo. Em Nsukka, onde se passa grande parte da história, acadêmicos e professores constantemente protestavam contra as regras impostas e as vozes que os queriam calar. Pode-se dizer que a memória que constrói a obra apresenta-se de forma coletiva, pois a partir de fragmentos de narrativas e vivências desse pequeno grupo de personagens, favorável à secessão nigeriana, se forma a narrativa como todo.

Talvez seja possível admitir que um número enorme de lembranças reapareça porque os outros nos fazem recordá-las; também há de se convir que, mesmo não estando esses outros materialmente presentes, se pode falar de memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida de nosso grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento que recordamos, do ponto de vista desse grupo. (HALBWACHS, 2003, p. 41)

Essas memórias que são desenvolvidas por esse grupo de personagens adichianos serão a conexão essencial para estruturar as expectativas e lutas que eles buscam nos anos separatistas e violentos que presenciam e vivem. É certo que as constatações de como a memória foi construída ao longo da obra só poderá ser confirmada ao término da leitura, pois alguns pontos que possam confundir o leitor no seu trajeto de leitura terão seu desfecho ao final. A construção feita por Adichie da memória histórica do povo nigeriano é rica em nomes e fatos históricos verídicos. A pesquisa feita por ela para que se realizasse a completa construção de *Meio Sol Amarelo* foi meticulosa e especialmente auditiva. Isso porque não apenas os livros de história daquele período foram consultados, como também e principalmente a memória daqueles que vivenciaram todas aquelas guerras pós independência, como pessoas da sua própria família. A ancestralidade nessas vozes compôs a parte afetiva das personagens, criando seus vínculos entre ficção e realidade. Já a memória política aparece pela primeira vez – e constantemente – pelo personagem Odenigbo, professor universitário, quando, no início da sua relação com

seu criado Ugwu: “Você sabe quem na verdade matou Lumumba?”, disse o Patrão, erguendo os olhos de uma revista. “Foram os americanos e os belgas. Não teve nada a ver com Katanga” (ADICHIE, 2008, p. 19). Desde o início Adichie mostra que a obra não se absterá dos fatos tais como aconteceram na realidade e contará a história pelo olhar do colonizado. Lumumba, que foi primeiro-ministro do Congo após a independência da Bélgica, foi assassinado apenas quatro meses após ter ascendido ao poder, depois de ter denunciado ataques preconceituosos dos ex-colonizadores dirigidos aos congolenses. Pode-se dizer que o que se passou com esse político congolês faz parte do que se observa pelo mundo, que Mbembe chama de necropolítica. Infelizmente, a questão da cor da pele continua sendo o fator pelo qual o colonizador impõe seu poder e silencia quem julga inferior:

Com efeito, em termos foucaultianos, racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, “esse velho direito soberano de matar”. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault, essa é “a condição para a aceitabilidade do fazer morrer”. (MBEMBE, 2020, p. 18)

A teoria de Foucault, esboçada por meio de Mbembe, justifica vários acontecimentos ao longo da guerra entre Nigéria e Biafra, já que a morte acontece em várias formas de cruzeza e é apoiada por ambos os lados. Torna-se aceitável matar corpos que não pertencem ao que é considerado “padrão” pelos colonizadores. Quando é a própria ideologia que faz as vítimas, ela se torna totalmente justificada:

Dizem que Sardauma fez esse barulho (mée-mée-mée) quando implorou para não ser morto. Quando os soldados dispararam morteiros contra a casa dele, ele se agachou atrás das mulheres dele e baliu: ‘Mée-mée-mée, por favor não me matem, mée-mée-mée!’ (ADICHIE, 2008, p. 135)

A cena de assassinato narrada acima, provém do grupo do sul que presava pela independência de Biafra e que em teoria, pela não-violência. Porém, saber da morte de um dos seus rivais, também conterrâneos, dá satisfação ao narrador que ri da cena de humilhação ao qual Sardauma fora submetido no momento de sua passagem. Narrativas de submissão e violência tornam-se uma constante real dentro da história. Real porque as histórias realmente aconteceram

com o horror que são narradas ou até pior. Cenas como essa e outros fatos políticos são apresentados por Odenigbo ao menino de aldeia, Ugwu, coisas que ele jamais havia tido contato antes desse seu primeiro emprego. O Patrão exige que ele se alfabetize, matriculando-o na escola primária dos filhos dos funcionários da universidade. Nota-se a importância inquestionável da educação para formação de opiniões políticas e construção do caráter, já que o criado começa a trabalhar em sua casa aos treze anos. A clara consciência de Odenigbo sobre o que não é ensinado nas escolas, dá, de antemão, orientação para que Ugwu aprenda a diferenciar o que é ensinado na escola e o que é a verdadeira história:

“Existem duas respostas para as coisas que eles vão lhe ensinar sobre a nossa terra: a resposta verdadeira e a resposta que você dá na escola para passar de ano. Você tem que ler livros e aprender as duas versões. Eu vou lhe dar livros, livros excelentes.” O Patrão interrompeu o que dizia para tomar um gole de chá. “Eles vão lhe ensinar que um homem branco chamado Mungo Park descobriu o rio Níger. Isso é besteira. Nosso povo pescava no Níger muito antes que o avô de Mungo Park tivesse nascido. Mas, no seu exame, escreva que foi Mungo Park.

“Pois não, *sah*.” Ugwu desejou que esse Mungo Park não tivesse ofendido o Patrão tanto assim. (ADICHIE, 2008, p. 21)

O que o Patrão acredita é que a desinformação é a pior forma de colonizar pensamentos e ele sabe que as escolas, ainda e sempre muito influenciadas pelas ideias e visões de mundo do (ex)colonizador, fazem questão de dizer verdades apenas do seu ponto de vista e os livros, por consequência, materializam as ideias de castração do pensamento, como afirma hooks:

Quando o consumo cultural coletivo e o apego à desinformação se aliam às camadas e mais camadas de mentiras que as pessoas contam em sua vida cotidiana, nossa capacidade de enfrentar a realidade diminui severamente, assim como nossa vontade de intervir e mudar as circunstâncias de injustiça. (hooks, 2017, p. 45)

Hooks afirma que a desinformação é prejudicial aos saberes, mas acima de tudo, que ela torna o enfrentamento das inverdades quase impossível. A mentira fica tão disfarçada de camadas que, para encontrar a verdade, será necessário escavar muito. Isso se torna

exaustivo; então aceitar as versões que recebem de fora, de forma sutil e apaziguada, fica mais simples. Por isso o letramento feito a partir de sua casa surte efeitos positivos na cabeça em formação do menino da aldeia. Pode-se afirmar que o Patrão, pelos seus relatos, acredita no socialismo, implantando-o desde as tarefas básicas realizadas dentro de sua casa – “Lá é território de Jomo, e aqui é o seu. Divisão de trabalho, meu bom homem”. (ADICHIE, 2008, p. 27) –, até nas conversas noturnas na sua casa com os amigos e professores da universidade: cada um com sua opinião e com seu momento para debater e confrontá-la: “A Cuba derrotar os Estados Unidos naquilo em que eles mais se destacam!” –, e Ugwu gostava do tilintar de garrafas de cervejas nos copos, do retinir de copos contra copos, de garrafas contra garrafas” (ADICHIE, 2008, p. 28). As conversas noturnas nessa casa frequentada por professores universitários de Nsukka são bálsamo para a alma, ainda pequena, de alguém que não tinha pretensão nenhuma para além de servir e cozinhar. Ugwu irá se desenvolver para muito além das paredes da cozinha.

Após essa pequena contextualização dos fatos e de dois dos personagens que mais permeiam a obra, faz-se necessário falar sobre a personagem que terá mais peso nos acontecimentos que seguirão nas vidas dos personagens principais. Kainene é irmã gêmea de Olanna, esposa do Patrão, Odenigbo. A primeira vez que aparece na obra é no contexto de um jantar que será oferecido pelos pais delas ao chefe Okonji, ministro das Finanças da Nigéria, com quem o pai pretende fechar mais um dos seus contratos milionários. Negócios e política, como sempre, entrelaçados. Olanna representa o lado romântico e idealista da história, enquanto Kainene representa racionalidade e ação, sem deixar transparecer suas fragilidades, mas demonstrando seus desgostos: “com a mesma fisionomia entediada de sempre” (ADICHIE, 2008, p.42). O idealismo de Olanna será efetivado na sua mudança para Nsukka para lecionar na universidade e morar com Odenigbo, enquanto Kainene, que se formou em Londres como a irmã, decide por cuidar dos negócios da família em Port Harcourt:

“Quer dizer que Kainene vai administrar a fábrica de cimento?” perguntou o chefe Okonji, virando-se para o pai.

“Ela vai controlar tudo que temos no leste, as fábricas e os nossos novos investimentos em petróleo. Ela sempre teve um excelente olho para os negócios.”

“Quem disse que você levou a pior por ter filhas gêmeas está mentindo”, disse o chefe Okonji.

“Kainene não é só como um filho, ela é como dois filhos homens.”, disse o pai. Olhou para Kainene e Kainene desviou o olhar, como se o orgulho no rosto dele não importasse (...) (ADICHIE, 2008, p. 43)

A figura da mulher aparece subalternizada nessa fala que queria, na verdade, enaltecê-la, pois ela não parece uma mulher, mas um filho que vale por dois filhos. Cabe ressaltar que a sociedade nigeriana é extremamente machista, ainda nos dias de hoje, por isso ter a figura dessa mulher à frente de negócios e contratos poupados realizados em conversas no mundo masculino, faz de Kainene alguém de muito destaque e coragem de transgredir as regras. O sempre aparente desdém e a pouca importância que Kainene demonstra ter com as coisas cotidianas não permite uma imediata empatia com a personagem. Exatamente isso que a torna mais fascinante com o passar da narrativa. É sua força e frieza que sustentarão boa parte da revolução pela qual seus familiares e amigos de Biafra passarão, até sua dissolução. Kainene, em vários trechos da história, apresenta-se como a figura na qual Olanna deseja se espelhar, cujas atitudes gostaria que fossem também naturais para ela, como na vez em que precisou falar com seu pai sobre a traição com sua mãe e em como as coisas deveriam mudar dentro de sua casa, foram das atitudes de Kainene que ela se lembrou para agir, em como a irmã faria naquela situação:

“Talvez seja melhor esperar Kainene vir nos visitar, aí ela pode falar com ele, nne?”, disse a mãe, enxugando de novo os olhos.

“Eu disse que falo com ele, mãe.”

Mas naquela tarde, ao entrar no quarto do pai, percebeu que a mãe tinha razão. Kainene era a melhor pessoa para isso. Kainene saberia exatamente o que dizer, e, diferentemente dela, não sentiria aquela inaptidão desajeitada; Kainene com seus sentidos afiados, sua língua cortante e sua extrema auto-confiança. (ADICHIE, 2008, p. 254)

A irmã sempre surge representando uma força na qual Olanna pode se apoiar e o simples fato de lembrar e pensar como ela faria, serve para impulsioná-la à ação. Kainene representa a resistência, uma recusa de estar numa posição subalternizada. Enquanto os prenúncios da guerra iam aparecendo, uma voz calma a constatava

chegando: “Aquele noite, enquanto cozinhava o jantar, uma voz muito calma no radio anunciou que a Nigéria iria empreender uma série de ações para impor ordem aos rebeldes de Biafra.” (ADICHIE, 2008, p.209). Enquanto Odenigbo e Olanna não acreditavam naquelas ordens, Ugwu e Richard se espantavam e Kainene considerava normal aquele tipo de anúncio. Com aquele já conhecido desdém típico dela, como se a guerra fosse “o resultado inevitável dos acontecimentos” (ADICHIE, 2008, p.213). Sua atitude, naquele momento, não era de descrença nas coisas que estavam se aproximando, mas de determinação em enfrentar. Ela sabe que não adiantaria desespero, pois não mudaria o curso das ações. Mesmo assim, a guerra que se avizinhava estava mudando algo dentro dela. Excessos de carinho nunca foram seu ponto de destaque, pelo contrário, gostava da postura de fria nas suas relações. Nos dias que se seguiram após o prenúncio da guerra, no entanto, eles apareceram com mais frequência. Os traços de revolta com a nítida extorsão que o governo biafrense faz com seus compatriotas irrompe como pólvora as ações de Kainene, ciente de que está sendo extorquida de todos os lados. Para além disso a compaixão que sente pelo seu povo a induz ficar à frente das doações de comidas e produtos nos quartéis mesmo quando não há recursos sobrando nem para ela e sua família. É importante destacar a mobilidade de Kainene, a personagem que mais se desloca ao longo de toda narrativa, num papel de resolvidora de coisas e tomadora de decisões, assumindo o que o pai disse sobre ela “ela é como dois filhos homens” (ADICHIE, 2008, p.43). No diálogo que se segue entre Kainene e Richard é onde aparece o desconforto sentido por ela:

“Pois sim, a causa da extorsão obediente. Você sabia que os motoristas de táxi não cobram os militares? Eles se ofendem quando algum se oferece para pagar a tarifa. Madu diz que aparecem bandos de mulheres nos quartéis, a cada poucos dias, vindas de tudo quanto é povoado atrasado, e que chegam com cestos de cará, banana-da-terra e fruta para os soldados. Uma gente que não tem nem para si.”

“Não é extorsão. É pela causa.”

“Pela causa uma ova.” Kainene abanou a cabeça, mas parecia estar achando graça naquilo. (ADICHIE, 2008, p. 216)

Os militares biafrenses usavam de sua posição de prestígio para, indiretamente, usufruir de regalias veladas, já que ficava implícito



que os taxistas não poderiam cobrar pelas corridas feitas por eles, bem como as mulheres deveriam ofertar os produtos que produziam nas aldeias para “agradecer” aqueles que tanto faziam pela revolução. Mesmo indignada com a situação que via acontecer, Kainene não deixava de ironizar tudo aquilo, “parecia estar achando graça naquilo”. O escárnio era sua arma para sobreviver naquele mundo voraz e desigual, mesmo para ela que por muito tempo esteve em posição de extremo prestígio por causa dos negócios da família. Retomando sua mobilidade, por ela conhecer tão bem aquelas estradas e por saber lidar com qualquer tipo de pessoa, Kainene irá atrás de ajuda para aquele povo que passava fome e necessidades médicas e de moradia, porém, não se pode esquecer que ela era uma mulher, sozinha por aquelas estradas: “Se, no contexto de produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2014, p. 85). A voz feminina precisa gritar mais alto e se fazer ver e ouvir e isso a gêmea centrada sabia bem fazer, em situações comuns no seu dia a dia. Sabe-se que a guerra de Biafra tinha o mundo colonial de olho em cada passo e cada atitude. Não seria interessante aos que controlavam efetivamente a Nigéria, mesmo que por detrás dos panos, ver parte de seu território conquistando independência através de revolucionários rebeldes e não-subalternos. Isso quebraria as amarras capitalistas prevalentes naquele pedaço de mundo que queria se desprender.

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do modelo do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/ étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social quotidiana e da escala societal. (QUIJANO, 2013, p. 73)

É contra esse tipo de contínuo domínio dos colonizadores – que eram ex-colonizadores apenas em teoria nesse pós-independência – que o grupo de rebeldes, localizados ao sul do país, desejava desvencilhar-se da ainda Nigéria subalternizada. Quijano afirma também que esse modelo de mundo: “[...] eurocentrado do capitalismo colonial/moderno que *naturaliza* a experiência dos indivíduos neste padrão de poder. Ou seja, fá-las entender como *naturais*, consequentemente

como dadas, não susceptíveis a serem questionadas.” (QUIJANO, 2013, p. 75)

Como citado acima sobre as versões da história que são contadas, também as versões de modelos financeiros que são impostas aos países que foram colonizados chegam de forma a não serem questionados, a serem dados como certos e únicos. O povo vê as imposições naturalizadas no seu cotidiano e, assim, não vê necessidade de mudar nada daquilo. É quando os rebeldes de Biafra decidem seguir adiante com os questionamentos e as retaliações vão se mostrando como forma de asfixiar as ações e impedir que saia de controle o que já estava implantado, o que era o “certo”. Por um tempo isso foi possível, apesar de toda as abdições feitas por parte desse grupo do sul: abandonaram suas casas, seus hábitos, seus amigos e seus empregos, pois acreditavam que as coisas seriam diferentes assim que conseguissem expulsar seus rivais – enfatiza-se aqui que eram todos de um mesmo país, porém de diferentes línguas e apelos ideológicos – e exterminá-los, se possível, de uma vez por todas. Até mesmo o mais pacífico dos seres seria capaz de cometer atrocidades, como bem afirmou Olanna quando disse que “todos nós somos capazes de fazer as mesmas coisas uns com os outros, no fundo” (ADICHIE, 2008, p.210). Até mesmo ela sentiria isso na pele, nas suas disputas por comida e espaço na multidão pedinte. Até mesmo Ugwu mataria e estupraria se fosse necessário. Sobre as atitudes dos povos do norte da Nigéria, que compactuavam com as ainda predominantes ideias britânicas, é possível pensar que eles não eram os traidores, mas talvez os mais amedrontados e com maior receio das reprimendas das quais estavam acostumados e as quais passaram a implantar aos seus conterrâneos do sul, com a mesma violência que já haviam recebido quando na colonização.

[...] o que leva muitos a libertarem-se de toda ideia de totalidade, é que as ideias sistêmicas ou orgânicas acerca dela chegaram a ser percebidas ou sentidas como um espartilho intelectual (*assim como o conceito das classes sociais na página 88*)<sup>2</sup> porque forçam a homogeneizar a experiência real e, desse modo, a vê-la de modo distorcido. (QUIJANO, 2013, p. 87)

## 2. Grifo meu.

Esse espartilho social que a sociedade nigeriana era forçada a usar pretendia tornar homogêneo o pensamento e as regras a serem seguidas por ali. Porém, mesmo os mais sinceros seguidores de regras se cansam de viver essa asfixia de pensamento. É interessante como a personagem de Richard, sempre tão calmo, controlado, pacífico e interessado nos costumes africanos, num momento em que seu relacionamento com Kainene ficou por um fio do fim, colocou toda sua herança de povo colonizador em seus pensamentos, como afirma o narrador:

A vontade de Richard era dar uma surra em Harrison (seu criado). Sempre o surpreendera pensar que alguns ingleses colonialistas chicoteavam seus criados negros idosos. Agora, porém, sentia vontade de fazer o mesmo. Queria botar Harrison deitado de barriga no chão e bater, bater e bater, até ele aprender a manter a boca fechada.

“Eu vou pegar o pano, *sah*.” Disse Harrison, e Richard teve de se controlar para não pular em cima dele e estrangulá-lo. (ADICHIE, 2008, p. 298-299)

Richard recorre, em pensamentos, às forças irracionais da força colonizadora que existe dentro de si. As cenas descritas acima são de total responsabilidade do colonizador, digo, Richard, que num momento de negligência infundada, teve um relacionamento com a gêmea de sua noiva. Mas para liberar *sua* culpa, ele gostaria de agredir um subalterno, seu idoso e fiel criado, cujo corpo ele o acreditava pertencer. De acordo com Quijano, Saint-Simon afirma que mesmo que a exploração do homem pelo homem não possua mais o mesmo caráter brutal de outrora, não quer dizer que ela não exista, mas que se suavizou (QUIJANO, 2013, p.90). Assim como essa atitude, que poderia ser considerada mínima, países brancos fecharam seus olhos para o que viria acontecer nos conturbados anos da República de Biafra, com um posicionamento neutro e frases prontas que afirmavam a violência como os africanos resolviam suas questões internas. Como afirma Mbembe, “aos olhos do conquistador, “vida selvagem” é apenas outra forma de “vida animal”, uma experiência assustadora, algo radicalmente outro (alienígena), além da imaginação ou da compreensão.” (MBEMBE, 2020, p. 35). Cabe afirmar que as populações de países africanos são vistas, aos olhos de boa parte do mundo que não as conhece – nem faz questão de saber sobre as tradições

tão antigas que há nesses países – como animais, com práticas retrógradas e anti-civilizatórias. Não querem ver, pois não interessa aquilo que não lhes pertence; apenas os seus moldes são parâmetros para todas as outras civilizações. Sobre isso, vê-se bem retratado na resposta que Richard recebe numa tentativa de publicar um artigo na revista inglesa *Herald*, sobre o que estava realmente acontecendo em Biafra, numa visão de dentro para fora:

A imprensa internacional estava, em suma, saturada de relatos de violência na África, e a matéria de Richard era especialmente morna e pedante, escrevera o subeditor, mas quem sabe Richard pudesse fazer um artigo enfocando o lado humano? Contando se por acaso eles entoavam alguma reza tribal, enquanto executavam os assassinatos, por exemplo. Se eles comiam partes do corpo, como faziam no Congo. Haveria uma maneira de tentar entender, de fato, a mente desses povos? (ADICHIE, 2008, p. 199)

Vale ressaltar que o pedido do editor era saber sobre o lado *humano* daquele povo, quando na verdade ali estava a desumanização com que são vistos os africanos como um todo. O artigo enviado por Richard tratava do lado humano, mas foi considerado muito *morno*. As falas já mencionadas de Mbembe sobre necropolítica e a política de raças dialoga com o que Fanon diz sobre neutralidade como uma barreira para evitar intimidação entre raças, apoiando-se nas ideias de Sir Alan Burns:

No plano das ideias, estávamos de acordo: o negro é um ser humano. Isto é, acrescentavam os menos convencidos, ele tem como nós, o coração à esquerda. Mas o branco, em determinadas questões, continuava irredutível. Por nenhum preço ele queria intimidação entre as raças, pois é sabido que “os cruzamentos de raças diferentes rebaixam o nível psíquico e mental...” (FANON, 2008, p. 111)

O médico citado por Fanon, Sir Alan Burns, era convencido de que misturar raças seria maléfico para as raças “puras”, ou seja, brancas e que dessa mistura poderiam brotar anomalias e aberrações. Por mais essa questão, pode-se dizer que os países europeus que estavam interessados em cessar essa disputa de territórios e narrativas na Nigéria, queriam manter o controle e também certa distância de um povo que não deveria estar ao seu lado, mas sempre e insistentemente, abaixo deles. Confirmando a impressão que fica na obra – e

na história – que o povo nigeriano não havia se desvencilhado ainda dos colonizadores e que estes estavam agindo para o extermínio daqueles que eram vistos como rebeldes, a Rádio Biafra, que esteve ativa durante todo o tempo da República Biafrense dizia: “Esses Estados Africanos se tornaram presas do complô anglo-americano, que usa as recomendações da comissão como pretexto para apoiar maciçamente os fantoches vacilantes do regime neocolonialista da Nigéria.” (ADICHIE, 2008, p. 311). O caos que crescia nos estados biafrenses aparece em detalhes desumanos, neste que foi um dos maiores holocaustos, em tão pouco tempo, do povo africano. A fome foi se instalando e dizimando a população, deixando-a doente, sem remédios para tratamento e sem condições de moradia, em lugares onde isso já era muito caracterizado. A cena abaixo relata um dos momentos em que Olanna vai tentar arranjar comida no terreno da antiga escola onde agora havia distribuição de escassos alimentos. Ela se vê numa disputa impensada e insensata pelo alimento que ela já havia conseguido, depois de empurrões e gritos:

Estavam avançando para cima dela. Poderiam fazer o que quisessem; havia um desespero que não obedecia a lei nenhuma entre eles e nos cérebros amortecidos pelos bombardeios. O medo de Olanna veio com raiva, uma raiva feroz e estimulante, e ela se imaginou lutando com eles, estrangulando todos, matando todos. A lata de carne era dela. Dela. Recuou alguns passos. Numa fração de minuto, num movimento tão rápido que ela só percebeu depois, o soldado de boné azul agarrou seu cesto, pegou a latinha e saiu correndo. Os outros foram atrás. O último continuou observando Olanna, a boca aberta, até que saiu correndo também, mas na direção oposta, para longe dos outros. O cesto estava caído no chão. Olanna ficou ali e chorou, porque a lata de carne não ficara com ela. (ADICHIE, 2008, p. 318)

A cena mostra uma parcela ínfima do que acontecia ali diariamente e como a população estava faminta. O que a personagem previa, sobre a pessoa se tornar outra em momentos de crise, concretiza-se também com ela, uma das personagens mais pacíficas da história. Toda essa situação acontecia em avalanche de uma guerra sem fim. Os acontecimentos desse período estavam em consonância com o que Mbembe chamava de “máquina de guerra”, que envolvia uma pluralidade de ações, como depredação (escolas), capturas (meninos que estivessem à toa pelas ruas eram obrigados a fazer parte do

exército), criação de dinheiro próprio (Nigéria mudou seu dinheiro, Biafra fez o mesmo quase que imediatamente), extração forçada de recursos naturais da terra e outras ações para dismantelar a estrutura na qual o povo se apoiava:

Máquinas de guerra surgiram na África durante o último quarto do século XX em relação direta com a erosão da capacidade do Estado pós-colonial de construir os fundamentos econômicos da ordem e autoridade políticas. Essa capacidade envolve o aumento da receita, o comando e regulamento do acesso aos recursos naturais de um território bem definido. (MBEMBE, 2002, p. 55)

A guerra não é uma fatalidade, ela é um projeto. Acontece, aparentemente sem querer e se mantém até que um dos lados caia e aceite o outro lado da história e a versão política que lhes contam. Kainene, que era igbo e era bastante rica ainda foi uma das pessoas que ficaram para defender seu povo, assim diziam as pessoas na região de Port Harcourt. Ela não falava muito sobre seus negócios com Richard, como um acordo pré-definido entre os dois, mas ele via que as atitudes da noiva eram calculadas e bem pensadas. Tem-se a impressão que ela, desde o momento que ouviu rumores de uma guerra que se avizinhava, começou a se preparar e munir-se de recursos e estratégias de escape, caso o cenário ficasse muito nublado. A mobilidade que essa personagem tinha – já acenada acima – deu a ela agilidade na resolução de situações complicadas para si e os seus. Justamente por isso ela afirmava que possuir imóveis era mais importante que ter dinheiro, uma fala que renunciava que seus atos estavam sendo bem pensados. Por isso, ter casas e poder se abrigar quando a guerra ia chegando perto era a coisa mais segura a ser feita. A experiência compartilhada com a irmã, mesmo que em tempo e lugar diferentes, de ver um corpo sem cabeça e vice-versa, mudou algo em Kainene e naquele momento ela desejou reencontrar a irmã gêmea depois de tanto tempo. Por um bom tempo, as relações familiares ficaram estremecidas e elas perderam contato, depois de ter sido traída pela irmã recatada e seu amante inglês numa das noites de desesperança que os dois viveram, em períodos que nenhum dos relacionamentos iam bem. Antes que o reencontro acontecesse, Kainene se tornou encarregada do centro de refugiados em Orlu. A gêmea empreendedora encarna o papel de matriarca dos refugiados, numa força prática característica dela e pré-anunciada ao longo do

livro. Para todos os tipos de situação, era a ela que recorriam, das tarefas mais complicadas até as mais leves.

Kainene estava tentando forçar um comprimido de levedura, de cor cinzenta, na boca da criança.

“O que é isso? perguntou Olanna.

“Tabletes de proteína. Vou lhe dar alguns para você dar a Chiamaka. Eles têm um gosto horrível. Finalmente consegui que a Cruz Vermelha me fornecesse um lote, na semana passada. Não temos o suficiente, claro, de modo que guardo só para crianças. (ADICHIE, 2008, p. 404)

Olanna observava a irmã com mais admiração ainda e espantava-se por ver a firmeza com que resolvia o que lhe era incumbido. Ela preocupava-se com a alimentação das crianças e estava ainda mais preocupada com sua afilhada Chiamaka – chamada anteriormente de *Baby* – filha de Olanna. A única coisa que havia para comer nesses momentos de guerra eram tabletes de proteína, que ela oferecia apenas para as crianças, pois não havia quantidade suficiente para todos. Por meio de Kainene e Richard, Ugwu foi resgatado de um hospital para os guerrilheiros biafrenses. Ele havia sido recrutado a força – numa de suas andanças por lugares que Olanna já o havia proibido de frequentar – e ficou longe por diversos meses, desenvolvendo seu lado agressivo e resistente num panorama que não via saída. Durante esse período, cometeu diversos atos atrozos contra vidas que nem via os rostos, como mandava a máquina de guerra que foi implantada no seu subconsciente. A vida estava se tornando insustentável e numa última tentativa de conseguir mais suplementos para o campo de refugiados e sua família, Kainene e sua mobilidade assertiva partiram num dia, pela manhã, para Ninth Mile. As despedidas e os laços que foram novamente construídos dentro dessa família se devem, em grande parte, aos esforços de Kainene de superar os mal-entendidos do passado e viver bem a partir do que a guerra os ensinou. Sua partida deixou desconforto nos que ficaram e ela não quis companhia de ninguém. Exigiu ir sozinha, pois assim resolveria mais rápido o que precisava e voltaria. Era sabido que as pessoas que tentavam fazer a *afia* – travessia na fronteira entre Biafra e Nigéria – se perdiam ou era mortas, na sua grande maioria. Mesmo assim ela insistiu na sua viagem, acreditando que toda mobilidade e experiência

nas negociações conquistada ao longo dos anos seriam suficientes para salvá-la. A gêmea e sua coragem sem fim sumiu, sem corpo, sem pistas, assim como o povo biafrense, que se esvaiu no tempo. Coincide com seu desaparecimento o desaparecimento forçado da guerra devastadora e inconsequente. O que fica dela são as perguntas, os questionamentos e os porquês. Onde estava Kainene? Para onde foi o povo de Biafra? As vidas que restaram voltaram ao normal possível, retomaram suas casas ou o que restou delas, revisitaram os amigos que sobraram. Aos poucos, as ideias colonizadoras retomaram seus lugares e as vozes foram silenciadas. Mais uma vez.

## Referências

- ADICHIE, Chimamanda. *Meio Sol Amarelo*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
- hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla – 2. ed – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2020.
- QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder e classificação colonial*. SANTOS, Boaventura de Sousa e MENESES, Maria Paula. (orgs). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2013.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.



## Memórias e representações da negritude em crônicas de João do Rio e Luiz Antonio Simas

Mei Hua Soares (Faculdade Cásper Líbero)<sup>1</sup>

*O di ti a uê, F'u, a uá ny  
Odê, odá, bi ejô, Sa lo dê.  
A rua é como cobra, tem veneno.  
Foge da rua! (sentença em eubá)*

JOÃO DO RIO (*A alma encantadora das ruas*)

*As ruas são de Exu em dias de festa e feira, dos malandros  
e pombagiras quando os homens e mulheres vadeiam e  
dos Ibêjis quando as crianças brincam.*

LUIZ ANTONIO SIMAS (*O corpo encantado das ruas*)

### Introdução

Esse artigo faz parte da pesquisa *O (en)canto que vem das ruas*, desenvolvida junto ao Centro Interdisciplinar de Pesquisas (CIP) da Faculdade Cásper Líbero. Em seu espectro mais amplo, o projeto prevê o estudo do gênero crônica a partir da análise de duas obras que versam a respeito do mesmo mote, a rua: *A alma encantadora das ruas*, de João do Rio, e *O corpo encantado das ruas*, de Luiz Antonio Simas. O recorte que aqui se apresenta diz respeito às negritudes e estereótipos presentes em algumas das crônicas reunidas nos dois livros que fazem parte do *corpus* da pesquisa que, por sua vez, foi escolhido em função de práticas de leitura e ensino voltadas à formação de leitura de discentes de Comunicação Social (Jornalismo). O projeto pressupõe a observância de características presentes em crônicas que propiciem a detecção de representações de sujeitos, de percepções de

1. Doutora e Mestre em Linguagem e Educação pela Faculdade de Educação da USP (FE-USP). Graduada em Letras pela FFLCH-USP. Docente de Língua Portuguesa do curso de Comunicação Social (Jornalismo/ Publicidade e Propaganda) da Faculdade Cásper Líbero (FCL).

mundo e de registros históricos que fomentem reflexões quanto à representação do outro em narrativas ficcionais e factuais, uma vez que lidar com a alteridade é um pressuposto no fazer jornalístico.

No entanto, uma das aporias está relacionada à presença de representações raciais preconceituosas em crônicas de João do Rio, ainda que se trate de um autor negro. A recorrência de termos racistas e preconceituosos para se reportar a negros, orientais e pobres parece denotar a reafirmação de estereótipos provenientes essencialmente do imaginário colonizador branco. Já em diferentes crônicas de Luiz Antonio Simas, há marcas que denotam a forte influência de musicalidades, religiosidades e elementos culturais africanos e afro-brasileiros, embora se trate de um autor fenotipicamente branco, o que poderia sugerir a influência e disseminação de negritudes ancestrais cultivadas ao longo de diferentes gerações, antes e após a diáspora negra, em solo brasileiro.

### **João do Rio e a branquitude sistêmica no início do século XX**

João do Rio, pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos, escritor e jornalista, é conhecido por sua efetiva contribuição tanto na área literária quanto jornalística. Transitando por diferentes gêneros textuais, trabalhou em diversos veículos jornalísticos – jornais *Cidade do Rio* (1899), *Rio Jornal* (1899), *A Pátria* (1926), revista *Atlântica* (1915) entre outros – e inaugurou uma nova maneira de lidar com fatos a partir de sua crônica-reportagem. Seu livro *A alma encantadora das ruas* (1908) é uma coletânea de crônicas que foram publicadas, entre 1904 e 1907, no jornal *Gazeta de Notícias* e na revista *Kosmos*. Em 1910, foi eleito pela Academia Brasileira de Letras para a cadeira de número 26, o que reafirma a sua ocupação no campo literário e a chancela que obteve em função de seus muitos trabalhos na área.

Em suas crônicas, João do Rio apresenta um olhar arguto, minucioso, que revela pelo detalhamento não somente dados e informações de uma Rio de Janeiro em pleno processo de urbanização – a chamada *Belle époque* – levando aos leitores informações aliadas a opiniões. O tom impressionista marca praticamente todos os textos, o que é característico do gênero em questão. No entanto, se por um lado a singularidade da visada cronista imprime irreverência, estilo e personalidade aos textos, por outro, juízos de valor,

pré-concepções e posicionamentos frente às realidades expostas também ficam registradas.

Na edição especial de 2012, publicada pela editora Nova Fronteira, a apresentação do autor envolve o seguinte trecho “*Ao lado de Machado de Assis e Lima Barreto, Paulo Barreto completa a trinca da prosa urbana de melhor qualidade do início do século XX*” (RIO, 2012, s/p), provavelmente se referindo aos principais autores negros que obtiveram reconhecimento e legitimidade no interior do campo literário. Seria interessante realizar um exercício imaginativo quanto ao número de jornalistas brasileiros negros existentes durante o século XIX e início do século XX. João do Rio, filho de um professor de matemática e de uma dona de casa, talvez não se considerasse negro, embora sua mãe seja descrita como “mulata”:

[...] o biógrafo João Carlos Rodrigues procura ao questionar “a existência ou não do racismo” na obra do jornalista, avaliar se o próprio João do Rio – filho de uma mulata – se considerava negro. Observando fotografias de infância e mocidade, encontra uma criança de “aparência branca”, que se transforma num adolescente “fortemente amulata, de cabelos cacheados”. Monteiro Lobato chegou mesmo a dizer que ele usava o “corte escovinha” para disfarçar o “pixaim”. [...] Diante dessas evidências, o pesquisador reconhece que o cronista não se considerava negro, nem mesmo pelo “condescendente conceito brasileiro”. O que fica nítido em *As religiões no Rio*, em que só se refere aos africanos e seus descendentes em terceira pessoa: são “eles” (os “pretos ululantes”; “negros degenerados”) em oposição “nós” (que têm avós “portugueses de boa fibra”). (FARIAS, 2010, p. 246)

A citação acima, extraída do artigo “João do Rio e os africanos: raça e ciência nas crônicas da *belle époque* carioca”, de Juliana Barreto Farias, problematiza não só a existência de racismo em textos de João do Rio, como também se o autor se percebia negro. Levando em consideração os meios em que o cronista mais atuava – literário e jornalístico – seria possível aventar a possibilidade de *embranquecimento* uma vez que até mesmo o público leitor daquele momento era essencialmente rico e branco. Se o público-alvo consistia na parcela branca, letrada e urbana da população, é muito provável que jornalistas negros fossem quase inexistentes naquele contexto. E João do Rio não só era letrado, como também passou a desempenhar papel importante nas publicações cariocas. Por intermédio de seu olhar

*flâneur*, de suas crônicas provenientes dos passeios e perambulações pelas vias públicas, ele passou a reportar à classe média e à burguesia cariocas o que se passava nas ruas. Não era apenas leitor, mas sim autor, ocupando espaços a princípio negados a negros e pobres. No entanto, se tomarmos de empréstimo a noção de *auctor* e *lector* de Pierre Bourdieu, em *Coisas ditas*, verificaremos que, quanto ao modo de escrita (o léxico, a semântica, as expressões utilizadas na representação dos sujeitos reportados nas crônicas), João do Rio talvez carecesse ainda de uma efetiva autoria que se desenvolvesse dissociada dos parâmetros e ideologia brancos:

[...] a tradição medieval opunha o *lector*, que comenta o discurso já estabelecido, e o *auctor*, que produz o discurso novo. Essa distinção equivale, na divisão do trabalho intelectual, à distinção entre o profeta e o padre na divisão do trabalho religioso. O profeta é um *auctor* que é filho de suas obras, alguém que não tem outra legitimidade, outra *auctoritas*, além de sua própria pessoa (seu carisma) e de sua prática de *auctor*, alguém que é *auctor* de sua própria *auctoritas*, o padre, ao contrário, é um *lector*, detentor de uma legitimidade que lhe é delegada pelo corpo de *lectores*, pela Igreja, e que está fundada em última análise na *auctoritas* do autor original, a quem os *lectores* ao menos simulam referir-se. (BOURDIEU, 2004, p. 135)

Com pouquíssimos expoentes negros, tanto no campo literário quanto jornalístico e intelectual, João do Rio talvez reproduzisse estereótipos embranquecidas (racistas e preconceituosas) como modo de ocupar um campo de forças até então reservado e destinado aos brancos. Nesse sentido, seus *lectores* dele esperavam projeções e representações que os brancos historicamente reservaram à população negra ou imigrante. Em algumas de suas crônicas isso parece ter se concretizado. Apesar de envolver em seus textos um olhar cronista distanciado, crítico, aparentemente neutro, como se pretende, por exemplo, a maior parte dos textos jornalísticos, em diferentes passagens textuais, são perceptíveis expressões, metáforas e termos pejorativos para se referir à pobreza, às racialidades (oriental e negra) ao que é popular, o que poderia ser entendido como a adoção da lógica colonial-burguesa, no tratamento desferido ao outro, como no trecho da crônica-conferência *A rua*, em que se refere à língua *eubá*, falada por negros escravizados aportados no Rio de Janeiro, como “esperanto das hordas selvagens”:

Entre as ruas existem também as falsas, as hipócritas, com a alma de Tartufo e de Iago. Por isso os grandes mágicos do interior da África Central, que dos sertões adustos levavam às cidades inglesas do litoral sacos d'oiro em pó e grandes macacos tremendos, têm uma cantiga estranha que vale por uma sentença breve de Catão: O di ti a uê/F'u, a uá ny/Odê, odá, bi ejô/ Sa lo dê. Sentença que em *eubá*, o esperanto das hordas selvagens, quer dizer apenas isto: rua foi feita para ajuntamentos. Rua é como cobra. Tem veneno. Foge da rua! (RIO, 2012, p. 30)

Ou nessa outra crônica sobre os livreiros de rua (“Os mercadores de livros e a leitura das ruas”) quando discorre sobre as leituras “empobrecidas” de livros “menores” feitas pelos compradores dos livros vendidos nas ruas:

Que se dirá dessa literatura – pasto mental dos caixeiros de botequim, dos rapazes do povo, dos vadios, do grosso, enfim, da população? Que se dirá desses homens que vão inconscientemente ministrando em grandes doses aos cérebros dos simples a admiração pelo esfaqueamento e o respeito da tolice? (RIO, 2012, p. 76)

Há menções preconceituosas que são desferidas a trabalhadores pobres e gordos com finalidade jocosa (para quem?), como na crônica “Velhos cocheiros”:

Outro dia, ao saltar de um tálburi no antigo Largo do Paço, vi na boleia de um vis-avis pré-histórico a ventripotência colossal de um velho cocheiro. As duas mãos gorduchas à altura do peito como quem vai rezar, enfiado numa roupa esverdeada, o automedonte roncava. (...) Bati na perna do velho. Estava feio. O ventre, um ventre fabuloso, parecia uma talha que lhe tivessem entalhado ao tronco; as pernas, sem movimento, pendiam como traves; os braços, extremamente desenvolvidos, eram quase maiores que as pernas; e a careca vermelha, com tons violáceos, lembrava os carões alegres do carnaval. (RIO, 2012, p. 101)

É de se perguntar se a pormenorização de detalhes com viés preconceituoso não se daria com finalidade de denúncia, de protesto diante de miserabilidades encontradas nas ruas pelo cronista. No entanto, o efeito depreendido do registro de tais precariedades parece reforçar e marcar ainda mais as estereotípias que já pululam em representações de pobres, velhos, negros, mulheres, gays etc. Em “Como se ouve a Missa do Galo”, os termos racistas e preconceituosos

aparecem com maior recorrência, além do uso de diminutivos e aumentativos pejorativos:

[...] vinham gingando negrinhas de vestido gomado, (...) velhas pretas embrulhada em xales. (...) pretalhões de pastinha, erguendo alto os chapéus de palha, violentavam a massa com os cotovelos para chegar ao altar-mor. (RIO, 2012, p. 115)

A rua estava negra de gente. Os focos elétricos da avenida mais de sombra enchiam aquele canto – a porta tão triste onde a turba se acotovelava. (RIO, 2012, p. 117)

Num trecho havia mais pretas com soldados. Adiante logo, o domínio era de gente braçal, um pouco mais longe a tropa se fazia de rapazelhos do comércio e, se dávamos um passo, outro grupo de mocinhas com senhores conquistadores se nos antolhava. Todo esse pessoal gritava. (RIO, 2012, p. 119)

Há ainda a crônica *Visões d'ópio*, em que o cronista, acompanhado de um amigo que conhece os lugares “bafientos” em que imigrantes orientais, chineses, se alocavam para fazer uso da droga. A maneira com que o cronista se refere a usuários não economiza preconceitos:

Nunca frequentou os chins das ruas da cidade velha, nunca conversou com essas caras cor de goma que param detrás do Necrotério e são perseguidas, a pedrada, pelos ciganos exploradores? (RIO, 2012, p. 88)

Imediatamente a rótula descerra-se e aparece, como tapando a fenda, uma figura amarela, cor de gema de ovo batida, com um riso idiota na face, um riso de pavor que lhe deixa ver a dentuça suja e negra. (RIO, 2012, p. 89)

O ambiente tem um cheiro inenarrável, os corpos movem-se como larvas de um pesadelo e essas quinze caras estúpidas, arrancadas ao bálsamo que lhes cicatriza a alma, olham-nos com o susto covarde de *coolies* espancados. (...) E as caras continuam emplastradas pelo mesmo sorriso de susto e súplica, multiplicado em 15 beijos amarelos, em 15 dentaduras nojentas, em 15 olhos de tormento! (RIO, 2012, pp. 90-91)

– Desejamos (ver) os chins.

– Ah, isso, lá em cima, sala da frente. Os porcos estão se opiando.

Vamos aos porcos. (RIO, 2012, p.92)

Termos e expressões ficam registrados, são marcas no texto. Muitas crônicas foram publicadas, mas, por causa da efemeridade peculiar ao gênero, desapareceram, muito em função do suporte mais descartável (jornais, revistas e folhetins). No entanto, as de João do Rio foram publicadas em livro, um suporte mais perene, e se revelam hoje como índices e sintomas de uma época, de uma geração, de um contexto histórico e de um regime de historicidade (HARTOG, 2015). Crônicas podem constituir e engendrar memórias, “testemunhas” informais de tempos pretéritos, de usos e costumes, hábitos e culturas. Pela minúcia, pelo detalhe, pela vida ao rés-do-chão (CANDIDO, 1981), a crônica desvela comportamentos, estruturas e sistemas de organização social, econômica, política. E projetos oficialmente escamoteados que, no entanto, se presentificam nas práticas cotidianas. A análise dos excertos revela, pelo singular, o racismo estrutural e sistêmico existente na passagem do século XIX para o século XX e ainda hoje vigente, com algumas modificações.

Já as reflexões sobre relações e forças – pesquisadas por Pierre Bourdieu – que compõem os mais diferentes campos de poder, em especial o campo intelectual, iluminam questões relacionadas à reprodução de valores distorcidos e reificações presentes nos trechos destacados. Não se trata apenas de revelar ou ressaltar o racismo e o preconceito presentes na obra específica do autor, mas, por intermédio dela, verificar a estruturação do racismo na sociedade dos séculos XIX e XX e repensá-lo na contemporaneidade. Apesar de autor (talvez mais *lector*, se nos ampararmos na conceituação de Bordieu em que o *auctor*, diferentemente do *lector*, inaugura um discurso novo), João do Rio lida com um contexto de produção peculiar, em que diferentes atores e fatores interferem em sua representação de mundo. Tendo como leitor hipotético, em seu horizonte de expectativas, o homem branco de classe média, suas crônicas visavam ao atendimento de recepções específicas e eram atravessadas por fatores como tiragem/vendagem, linha editorial e sustentação econômica do veículo, sobrevivência econômica pessoal etc. Para além desses aspectos, há a ocupação de um lugar simbólico, dentro de um campo (jornalístico, literário, intelectual) de forças atuantes, que em princípio excluía negros e pobres, por um autor não declaradamente negro, mas com antepassados negros. Tornar-se escritor, cronista, jornalista já consistiria em relevante avanço para dirimir e reparar injustiças raciais. No entanto, escrita e discurso permaneceram embranquecidos,

despersonalizados<sup>2</sup>, aguardando reposicionamentos que vieram posteriormente pelas mãos de outros autores e autoras.

Ainda a esse respeito, poderíamos abordar a ideia de *desterramento* e *desenraizamento*. O desterramento não significa necessariamente o desenraizamento. Um se refere ao lugar físico, o outro é simbólico, cultural. No entanto, a diáspora africana (e a forma como ela se deu) impulsionou a sensação de *não pertencimento*, tanto em relação ao lugar “de origem”, quanto ao lugar em que se encontram os sujeitos e povos desterrados. Toni Morrison, em *A origem dos outros – seis ensaios sobre racismo e literatura*, salienta a falta de identificação de autores africanos a afro-americanos diante do que ela nomeia como *Outremização*:

Os autores africanos e afro-americanos não são os únicos a se debruçar sobre esses problemas [como a busca por pertencimento], mas têm um longo e singular histórico de confronto com eles. De não se sentirem em casa no próprio país; de estarem exilados no lugar ao qual deveriam pertencer. (...) a África era ao mesmo tempo nossa e deles, intimamente conectada a nós e profundamente estrangeira. Uma vasta e necessitada terra-mãe à qual se dizia que pertencíamos, mas que nenhum de nós jamais vira ou quisera ver, habitada por pessoas com as quais mantínhamos uma delicada relação de ignorância e indiferença, e com as quais compartilhávamos uma mesma mitologia de *Outremização* passiva e traumática cultivada em livros escolares, filmes, quadrinhos, e nos palavões hostis que as crianças aprendem a amar. (MORRISON, 2019, pp. 130-131)

A *Outremização* consiste no processo de estigmatização do sujeito negro (também dos povos, nações e culturas africanas), na imposição da visão branca marcada por estereótipos e exotificações. Morrison cita diferentes romancistas do final do século XIX e início do XX, disseminaram em boa parte de suas obras imaginários africanizados que destacam essa estigmatização e *Outremização*:

2. “O momento em que o sujeito negro é inspecionado como um objeto de fetiche, um objeto de obsessão e desejo é descrito por Frantz Fanon como um processo de ‘despersonalização absoluta’, pois o sujeito negro é forçado a desenvolver um relacionamento com o eu e a performar o eu que tem sido roteirizado pelo colonizador, produzindo em si mesmo a condição, internamente dividida, de despersonalização” (KILOMBA, 2019, p. 119).



Para Joyce Cary, Elspeth Huxley, H. Rider Haggard, a África era exatamente o que a coleta para as obras missionárias sugeria: um continente escuro que precisava desesperadamente de luz. A luz da cristandade, da civilização, do desenvolvimento. (...) Nas obras de Joseph Conrad, Isak Dinesen, Saul Bellow e Ernest Hemingway, estivessem eles imbuídos de visões ocidentais convencionais de uma África não civilizada ou lutando contra elas, seus protagonistas constatavam que o segundo maior continente do mundo era tão vazio quanto um pratinho para oferendas, um recipiente à espera de qualquer cobre e prata que aproovesse à imaginação depositar ali. (MORRISON, 2019, pp. 131-132)

Se consideramos a *Outremização* para pensar a obra de João do Rio, verificaremos que ela pode envolver traços de estereotipia próprios do olhar colonizador, mas ao expôr crua e distanciadamente eventos, acontecimentos, realidades e vozes provenientes das ruas, também revela. Não se poderá acusá-lo, por exemplo, de romantização, uma vez que escancara as situações de degradação (e de depreciação) a que foram submetidos negros, imigrantes, pobres:

Um dos objetivos do racismo científico é identificar um forasteiro de modo a definir a si mesmo. Outra possibilidade é a manutenção (ou mesmo o gozo) da própria diferença categorizada do Outremizado. A literatura é especialmente e evidentemente reveladora ao expor/refletir sobre a definição de si, quer condene ou apoie o modo pela qual ela é adquirida. Como uma pessoa se torna racista, ou sexista? Já que ninguém nasce racista, e tampouco existe qualquer predisposição fetal ao sexismo, aprende-se a *Outremização* não por meio do discurso ou da instrução, mas pelo exemplo. Uma das maneiras de que as nações dispunham para tornar palatável o caráter degradante da escravidão era força bruta; outra era a romantização. (MORRISON, 2019, p. 27)

O conceito de *Outremização* desenvolvido por Morrison se assemelha ao conceito de *outridade*, de Grada Kilomba: “(...) racismo não é a falta de informação sobre a/o “Outra/o” – como acredita o senso comum –, mas sim a projeção branca de informações indesejável na/o “Outra/o”” (KILOMBA, 2019, p. 117). Kilomba também ressalta o impacto do racismo não apenas no sujeito, mas no coletivo:

O racismo cotidiano não é um evento violento na biografia individual, como se acredita – algo que “poderia ter acontecido uma ou duas vezes” –, mas sim o acúmulo de eventos violentos que, ao

mesmo tempo, revelam um padrão histórico de abuso racial que envolve não apenas os horrores da violência racista, mas também as memórias coletivas do trauma colonial. (KILOMBA, 2019, p. 215)

Kabengele Munanga, já na década de 1990 asseverava a respeito da estereotipação negativa da negritude e da interiorização da valorização branca:

Com o passar do tempo, o discurso científico se populariza através de uma estereotipação negativa do negro, e acabou se transformando numa pressão psicológica. Daí, a familiarização do negro com o retrato negativo contra ele forjado; a interiorização desse retrato, levando-o finalmente a uma alienação total. Uma vez atingida essa fase, ao negro se apresentava uma alternativa: eliminar a diferença, assemelhar-se ao branco, trocando a pele física, cultural e intelectualmente. (MUNANGA, 1990, p.111)

Portanto, seria relevante pensar também de que modo o campo de forças em que João do Rio estava inserido contribuiu para o apagamento de percepções de mundo perpassadas pela negritude em sua escrita. Por esse prisma, o racismo sistêmico talvez não tenha sido combatido pelo autor, mas suas crônicas acabam por desvelar procedimentos de exclusão e silenciamento pela reafirmação da escrita embranquecida.

### **Luiz Antonio Simas e as sagradas-profanas negritudes**

Luiz Antonio Simas, autor de *O corpo encantado das ruas*, obra publicada em 2019, nasceu em 1967, é historiador, professor e escritor. Formado pela UERJ, é carioca e apresenta na obra analisada uma reunião de textos-crônicas (alguns pendendo para ensaios) todos iniciados com “*As ruas (...)*”. Filho de pai catarinense e mãe pernambucana, o autor diz ter praticamente nascido em um terreiro mantido pela avó. Numa primeira leitura do livro, é possível perceber negritudes pontuadas pela utilização de cantos, vocábulos, rimas e conceitos próprios da Umbanda, do Candomblé e de outras religiões e crenças de matriz africana e/ou indígena. Há ainda marcas da íntima relação que o cronista guarda com o samba, a musicalidade e a “gramática dos tambores”, encharcando de poeticidade a visão que

se pode ter das ruas do Rio de Janeiro da atualidade. O autor defende um fazer a partir da “esculhambação criativa”, o que traduz um pouco a sua relação irreverente com a escrita.

Pelo título de sua obra, é possível perceber a alusão à obra de João do Rio, provavelmente por também se reportar às ruas e por envolver o estilo andarilho da *flânerie* aclimatada ao gosto carioca. No entanto, a tônica recai em representar as culturas negras, em aludir às cosmogonias e teogonias<sup>3</sup> dos orixás, em reafirmar o caráter popular dos ritos, das festas, dos costumes, dos pensares. É a “terreirização dos espaços”<sup>4</sup> físicos e simbólicos.

A capa do livro é a cópia da embalagem dos saquinhos de doces distribuídos em homenagem à Cosme e Damião. A primeira crônica – *Padê* – é dedicada a Exu, com a seguinte epígrafe, uma saudação à Elegbara (Exu): “*Elégbara réwà, a sé awo, Bará Olòdònòn àwa fún àgò (o Dono da Força é bonito, vamos cultuá-lo/ Dono do Corpo, Senhor dos Caminhos, nos dê licença)*” (SIMAS, 2019, p.9). A licença solicitada a Exu, orixá conhecido por abrir ou fechar caminhos, o senhor das ruas, que se localiza nas encruzilhadas e nas porteiras das casas, anuncia a estruturação e as referências ao sagrado que perpassarão todos os textos.

Lançando mão de seus conhecimentos de historiador, o autor alinhava narrativas historiográficas oficiais e oficiosas, fatos, dados e mitos, ficções, narrativas provenientes da oralidade sobre mistérios e sacralidades do Candomblé e da Umbanda. Em *Marias*, Simas inicia o texto explicando o léxico e a etimologia do termo Bombogira (Pombagira):

3. “Os mitos dos orixás originalmente fazem parte dos poemas oraculares cultivados pelos babalaôs. Falam da criação do mundo e de como ele foi repartido entre os orixás. Relatam uma infinidade de situações envolvendo os deuses e os homens, os animas e as plantas, elementos da natureza e da vida em sociedade. Na sociedade tribal dos iorubás, sociedade não histórica, é pelo mito que se alcança o passado, é pelo mito que se interpreta o presente e se prediz o futuro, nesta e na outra vida. Como os iorubás não conheciam a escrita, seu corpo mítico era transmitido oralmente. Na diáspora africana, os mitos iorubás reproduziram-se na América, especialmente cultivados pelos seguidores das religiões dos orixás no Brasil e em Cuba. A partir do século XIX, primeiramente estudiosos estrangeiros, sobretudo europeus, e mais tarde letrados iorubás, iniciaram a compilação desse vasto patrimônio” (PRANDI, 2001, p.25).
4. Conceito mencionado pelo próprio autor em curso ministrado (Julho de 2020), intitulado “Sabenças encantadas: a terreirização do mundo”.

Bombogira é o lado feminino de Aluvaia, o dono das encruzilhadas, similar ao Exu ioruba e ao vodum Elegbara, dos fons. Em quimbundo, pambua-a-njila é a expressão que designa o cruzamento dos caminhos, as encruzilhadas. Mbombo, no quicongo, é ‘portão’. Os portões, que é do santo sabe, são controlados por Exu. Bombogira, Pambu-a-njila, Pombagira: as ruas, a encruzilhada, as porteiras, a diáspora, o mundo. (SIMAS, 2019, p. 21)

Nessa mesma crônica, são exaltadas as pombagiras, relacionadas ao poder vital das ruas, à sensualidade aflorada e à liberdade dos corpos femininos e são citados os receios e preconceitos que elas suscitam. A crítica poderia se estender aos preconceitos e racismos contra as culturas negras de maneira mais ampla quando aponta a folclorização:

Minha desconfiança é a de que a nossa sociedade tem muito medo da junção entre a potência de Aluvaia e o poder da mulher sobre o próprio corpo. Nosso racismo epistêmico, que muitas vezes se manifesta em curiosa simpatia pela ‘macumba’, no fundo não reconhece esses saberes como sofisticados e libertadores, mas apenas como peculiares e folclorizantes. (SIMAS, 2019, p. 23)

Em outro texto, “Qual é o povo que não bate o seu tambor?”, são enfatizadas as sonoridades que vêm das ruas e os tambores são enaltecidos como aqueles que conseguem dialogar com o invisível, com o sagrado, o que envolveria uma linguagem específica, a “gramática dos tambores”: “*Em diversas culturas os tambores contam histórias, ampliam os horizontes da vida e têm gramáticas próprias, que muitas vezes expressam o que a palavra não alcança*” (SIMAS, 2019, p.29). Chamando à cena as musicalidades produzidas pelas culturas afro-ameríndias, onde corpo e tambor ocupam lugares centrais, o autor exemplifica a “pedagogia dos tambores” por intermédio de um episódio carnavalesco:

Quando em 2016 a Mangueira desfilou com o enredo “A menina dos olhos de Oyá”, em homenagem à Maria Bethânia e cheio de referências à Iansã, me perguntaram se aquela era a primeira vez que a Estação Primeira falava da orixá dos ventos nos desfiles. Respondi que do ponto de vista das gramáticas normativas podia até ser. Do ponto de vista das gramáticas dos tambores, os ritmistas da Mangueira contam as histórias das grandes ventanias de Oyá desde a década de 1930. (SIMAS, 2019, p. 31)

Considerando os excertos destacados, poder-se-ia depreender que o autor cronista consiste também em um narrador, aos moldes benjaminianos, que perpetua os conhecimentos adquiridos de geração em geração, incitando os leitores à experiência. Poderíamos mesmo afirmar que esse “comportamento narrativo” (LE GOFF, 2013) envolve ao mesmo tempo uma dimensão mnemônica e uma função social relativas às memórias coletivas:

(...) a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2013, p.390)

Leroi-Gourhan, em seus estudos sobre memória, identifica e categoriza três tipos: a *memória específica*, relacionada “à fixação dos comportamentos em espécies animais”, uma *memória artificial*, “eletrônica em sua forma mais recente, sem recurso ao instinto ou a reflexão” e a *memória étnica*, “que assegura a reprodução dos comportamentos nas sociedades humanas” (LEROI-GOURHAN, 1964, p.269). Entre os povos e culturas ágrafos, a memória acumulativa faz parte do cotidiano, está arraigada uma vez que é por intermédio dela que as práticas organizativas do dia a dia e os saberes ancestrais se perpetuam. Jacques Le Goff, em *História e memória*, cita a pesquisa de S. F. Nadel sobre os Nupe, ressaltando a distinção, feita por esse povo da Nigéria, entre uma história objetiva (sequencial, que pauta sua logicidade em função da sucessão temporal de fatos e critérios “universais”) e a história ideológica (que ordena fatos e assuntos de acordo com tradições estabelecidas). Esta última se refere à memória coletiva, misto de história e mito:

A tradição é biologicamente tão indispensável à espécie humana como o condicionamento genético o é às sociedades de insetos: a sobrevivência étnica funda-se na rotina, o diálogo que se estabelece suscita o equilíbrio entre rotina e progresso, simbolizando a rotina o capital necessário à sobrevivência do grupo, o progresso, a intervenção das inovações individuais para uma sobrevivência melhorada. (LEROI-GOURHAN *apud* LE GOFF, 2013, p. 435)

Em diferentes momentos do livro, as memórias são evocadas: memórias dos antepassados, memórias de um tempo pertencente a outros regimes de historicidade, memórias que estão entranhadas nos fazeres cotidianos, memórias sagradas e profanas, memórias que mantêm a nossa “sobrevivência no precário” e reafirmam as “culturas de fresta” (SIMAS, 2019)<sup>5</sup>. Essas memórias registradas em forma de textos e crônicas engendram poderes que confirmam identidades e ancestralidades inúmeras vezes roubadas, mas restituídas por seus povos, por aqueles que as guardaram e as semearam em outros solos. A memória social é um instrumento e um objeto de poder<sup>6</sup>.

### Algumas considerações

As crônicas das obras analisadas apresentam especificidades no que diz respeito às representações das negritudes, das culturas, ritos e costumes dos povos africanos e afro-brasileiros. Em *A alma encantadora das ruas*, temos exemplos de representações estereotipadas, marcadas por preconceitos e racismos arraigados na sociedade brasileira carioca durante o século XIX e início do século XX, pautada majoritariamente por olhares brancos e embranquecedores que envolveram, e, infelizmente ainda envolvem, a depreciação das negritudes nos campos literário e jornalístico.

*O corpo encantado das ruas*, publicação mais recente, caminha em direção oposta, ressaltando e mergulhando cada temática abordada em um universo de referências negras, pavimentadas ao longo dos

5. O negro se dá conta de que a sua salvação não está na busca da assimilação do branco, mas sim na retomada de si, isto é, na sua afirmação cultural, moral, física e intelectual, na crença de que ele é sujeito de uma história e de uma civilização que lhe foram negadas e que precisava recuperar. A essa retomada, a essa afirmação dos valores da civilização do mundo negro deu-se o nome de negritude. (MUNANGA, 1990, p.111)
6. “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é, sobretudo, oral, ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita, aquelas que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória”. (LE GOFF, 2013, p. 435)

séculos por diferentes pessoas e povos que nos precederam. As representações das ruas e dos sujeitos estão envolvidas em elementos musicais, religiosos, políticos e artísticos, denotando as negritudes que atravessam o olhar do cronista e a sua escrita.

As duas obras, cada uma à sua maneira, reconstituem historicidades e engendram memórias coletivas e étnicas. O gênero crônica, por hibridizar fato e ficção, informação e fantasia, também pode cumprir o papel social de registro de memórias<sup>7</sup> que não se fixariam de outro modo. As miudezas, os pormenores, a vida que ninguém vê (mas sente e pressente), são a sua matéria-prima. Nesse sentido, cronista e crônica extrapolam os fazeres jornalísticos e literários, embora guardem e ocupem lugar no interior de ambos os campos de força, avançando para o campo da memória, outro lugar simbólico de disputas, nesse caso, as memórias de negritudes historicamente silenciadas e suprimidas, mas historicamente resgatadas e disseminadas.

7. “A história escrita ou oral não pode ser feita sem a memória. Desde os trabalhos de Halbwachs, este é um fenômeno construído coletivamente e sujeito a constantes reelaborações. No caso da sociedade afro-brasileira, como de qualquer outra, a memória é construída de um lado pelos acontecimentos, personagens e lugares vividos por este segmento da sociedade, e de outro lado pelos acontecimentos, personagens e lugares herdados, isto é, fornecidos pela socialização, enfatizando dados pertencentes à história do grupo e forjando fortes referências a um passado comum (por exemplo, passado cultural africano, passado enquanto escravo). O sentimento de pertencer à determinada coletividade está baseado na apropriação individual desses dois tipos de memórias, que passam, então, a fazer parte do imaginário pessoal e coletivo”. (MUNANGA, 1990, p. 113)

## Referências

- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURDIEU, P. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- CANDIDO, A. “A vida ao rés-do-chão”. In: *Para gostar de ler* (Vol. 5). São Paulo: Ática, 1981.
- FARIAS, J. B. “João do Rio e os africanos: raça e ciência nas crônicas da *belle époque* carioca”. In: *Revista de História (USP)*, n. 162, 1º Semestre de 2010, pp. 243-279.
- FREITAS EL FAHL, A. *Notas de Rodapé: algumas considerações sobre a Crônica Literária no Brasil e os Periódicos do século XIX*. [S.l.]: UEFS, 2013.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte (MG): Autêntica Editora, 2015.
- KILOMBA, G. *Memórias da plantação – episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2013.
- LEROI-GOURHAN, A. *Le geste et la parole*. Paris: Michel, 1964.
- MORRISON, T. *A origem dos outros – seis ensaios sobre racismo e literatura*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.
- MUNANGA, K. *Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades*. In: *Revista De Antropologia*, 33, 109-117.
- PRANDI, R. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RIO, J. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- RIO, J. *As religiões no Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- SCHAPOCHNIK, N. *João do Rio – um dândi na Cafelândia*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- SIMAS, L. A. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- SIMAS, L. A. *Coisas nossas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.



## Quando o tapete alça voo: Negritude, Racismo e Gênero em contos de Cristiane Sobral

Ângela da Silva Gomes Poz (UFF)<sup>1</sup>

### Introdução

Cristiane Sobral (1974-) é um dos maiores expoentes da literatura brasileira contemporânea. Tendo começado a publicar nos anos 2000, na antologia *Cadernos Negros*, Ed. Quilombhoje Literatura, é autora de *Não vou mais lavar os pratos* (2010), poesia; *Espelhos, Miradouros, Dialéticas da percepção* (2011), contos; *Só por hoje vou deixar meu cabelo em paz* (2014), poesia; *O tapete voador* (2016), contos; *Terra negra* (2017), poesia, e *Dona dos ventos* (2019), poesia. Na trilha de outras autoras negras, também tem uma relevante produção poética, mas, neste trabalho, é sua expressão contística o nosso foco.

As temáticas da negritude e do gênero perpassam toda a sua obra, que denuncia preconceitos e opressões várias, especialmente no que tange ao racismo e às desigualdades de classes, numa perspectiva interseccional, com a representação das mulheres negras e suas condições de vida no Brasil, quer na poesia, quer na prosa.

Neste trabalho, serão enfocados três contos do livro *O tapete voador* (2016). A obra é composta por dezenove contos, entre os quais, catorze têm protagonistas femininas, todas negras, e recebe o nome do primeiro conto, que já elenca, em seu contexto, temas que remetem às múltiplas violências a que são submetidas as pessoas negras numa sociedade racista, ainda mais as mulheres negras, e as consequências advindas dessa condição injusta de vida.

É perceptível, nas narrativas que analisamos – *O tapete voador*, *Elevador a serviço* e *Renascerça*, o movimento que essas personagens realizam em busca de superação e valorização de sua negritude e liberdade, como mulheres fortes e insubmissas. Essa busca se inicia na resistência, que impulsiona o tapete a alçar voo.

1. Ângela da Silva Gomes Poz: Doutoranda em Literatura Comparada (UFF), Mestra em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura (UFF), Professora de Língua Portuguesa e Literatura (IFF).

A leitura que aqui propomos consiste num breve estudo dos temas Negritude e Gênero, entre outros afins, tendo os contos supra-mencionados como objetos de análise.

### **Alçando voo com a literatura negro-brasileira**

Embora a nomenclatura “afro-brasileira” seja mais utilizada por pesquisadores no campo dos estudos literários, vem se tornando forte a expressão “negro-brasileira”, defendida por Cuti, em sua obra *Literatura negro-brasileira* (2010), na qual ele delimita essa vertente, uma vez que o termo “afro-brasileiro” é mais abrangente, podendo conceituar o que tem relações ainda que longínquas com África, mas não necessariamente com a cor negra. Ele salienta as subjetividades que sustentam a produção literária de autores negros e “o lugar socioideológico de onde esses produzem” (CUTI, 2010, p. 33) e como seria, além da questão da cor, a escrita que se enquadra nessa estética:

Que escrita será essa? Parece-nos que a escrita afro-brasileira ou afrodescendente tenderia a se diferenciar da escrita negro-brasileira em algum ponto. O ponto nevrálgico é o racismo e seus significados no tocante à manifestação das subjetividades negra, mestiça e branca. Quais as experiências vividas, que sentimentos nutrem as pessoas, que fantasias, que vivências, que reações, enfim, são experimentadas por elas diante das consequências da discriminação racial e de sua presença psíquica, o preconceito? Esse é o ponto! (*Ibidem*, p. 38-9)

Nessa perspectiva, muitos autores negros brasileiros passaram a se destacar no cenário literário no final da década de 1970, com a criação da série *Cadernos Negros*, da qual Cuti é idealizador e fundador. A literatura das autoras negras passa a ter visibilidade também nesse período e, embora ainda em número menor que os homens nesse espaço, elas sempre lutaram para garantir os temas femininos e feministas nas pautas das lutas dos movimentos negros e, especificamente do que aqui tratamos, no espaço alternativo criado pelos escritores negros – a série supracitada – para publicarem suas obras numa espécie de “quilombo literário”, já que no cenário amplo nacional primava a hegemonia de autores brancos.

Grandes escritoras negras brasileiras contemporâneas começaram (e muitas continuam) publicando nos *Cadernos*, como Esmeralda

Ribeiro, Geni Guimarães, Conceição Evaristo, Ruth Souza Saleme, Miriam Alves e Cristiane Sobral, mencionando aqui as elencadas por Miriam Alves em sua obra *BrasilAfro autorrevelado: literatura contemporânea* (2010).

Nessa obra, a autora – escritora, poeta e estudiosa do tema, sucintamente descreve a poeta Cristiane Sobral: “Cristiane Sobral é a mais nova das acima citadas; iniciou sua participação enquanto escritora, publicando em *Cadernos Negros*, volume 23. Seus versos expõem uma crítica áspera e ferrenha, muito rica em imagens” (ALVES, 2010, p. 74, grifos da autora). O que se observa, ao ler os contos de Sobral, é que neles se mantém a mesma verve crítica de sua poesia. A importância de estudar esses contos negro-brasileiros, como este trabalho propõe, é ressaltada pela estudiosa Mirian Cristina Santos (2018):

Visto que as narrativas produzidas por mulheres negras têm seu ponto de convergência na vivência, observar essa literatura, bem como seus reflexos na sociedade atual, traz para a discussão o registro do presente na trajetória de um segmento populacional relegado ao subemprego, considerado como formado por analfabetos e destituídos de capacidade de utilizar adequadamente a linguagem e, por conseguinte, de produzir cultura. Nessa interface, perpassa essa discussão o questionamento dos processos de formação do cânone literário e o estudo de construções identitárias. (SANTOS, 2018, p. 22)

É mediante a inclusão dessas vozes negras femininas na literatura que se torna possível também problematizar as estruturas excludentes nas quais se fundaram nossa sociedade a partir de quase quatro séculos de escravidão no Brasil, percebendo que o âmbito literário não está à margem desse panorama histórico injusto.

Outrossim, ler e analisar a literatura negro-brasileira de Cristiane Sobral é oportunizar também a continuidade dos estudos sobre Negritude, uma vez que em países como o Brasil, em que as pessoas negras, especialmente as mulheres negras, sofreram um silenciamento histórico, também na literatura, pode configurar uma “convocação” conforme Munanga (2019, p. 19, grifo do autor): “A *negritude* torna-se uma convocação permanente de todos os herdeiros dessa condição para que se engajem no combate para reabilitar os valores de suas civilizações destruídas e de suas culturas negadas”.

A representatividade em Sobral se torna nítida pelo modo que aborda, em suas narrativas, as questões ligadas à negritude e ao gênero, deixando marcado o seu lugar de fala de uma mulher negra,

registrando suas *escrevivências*, conforme a função do conceito ditada pela autora Conceição Evaristo: “A nossa *escrevivência* não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (EVARISTO, 2007, p. 21, grifo da autora).

### **Mulheres em defesa da negritude: em combate ao racismo**

Já no primeiro conto do livro homônimo, *O tapete voador* (SOBRAL, 2016, p. 7-12), há uma narração em terceira pessoa contando uma situação marcante na história da personagem Bárbara, uma moça inteligente, capaz, que trabalha numa empresa renomada, onde é muito estimada e tem, aparentemente, um futuro promissor.

Visando ao seu crescimento profissional, esforçada como era, ela resolve solicitar, ao órgão empregador, apoio para cursar uma pós-graduação. Inesperadamente, é convocada pelo presidente da empresa para uma audiência. No dia marcado para tal, ela comparece à sala desse homem com cargo tão elevado, ansiosa por saber do que se tratava, admirando o requinte do ambiente. Até esse momento da narrativa, não há nenhuma menção à cor da pele da personagem. Porém, passagens como “ela, filha de empregada doméstica e porteiro, criada para trabalhar, e trabalhar pesado” (SOBRAL, 2016, p. 7), levam o leitor atento a supor, de antemão, considerando o contexto brasileiro, que, possivelmente, trata-se de uma jovem negra.

Destarte, cabe-nos neste momento de análise, refletir o porquê dessa suposição ser possível ao leitor. Para isso, consideremos o que pontua a intelectual Lélia Gonzalez (2020), acerca da realidade das mulheres negras em nosso país.

Quanto à mulher negra, que se pense em sua falta de perspectivas quanto à possibilidade de novas alternativas. Ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no mais baixo nível de opressão. Enquanto seu homem é objeto de perseguição, repressão e violência policiais (para o *cidadão* negro brasileiro, desemprego é sinônimo de vadiagem; é assim que pensa e age a polícia brasileira), ela se volta para a prestação de serviços domésticos junto às famílias das classes média e alta da formação social brasileira. Enquanto empregada doméstica, ela sofre um processo de reforço quanto à internalização da diferença, da

subordinação e da “inferioridade” que lhe seriam peculiares. Tudo isso acrescido pelo problema da dupla jornada que ela, mais do que ninguém, tem de enfrentar. (GONZALES, 2020, p. 58)

Conforme se destaca no excerto supracitado, naturalizou-se no Brasil, devido à construção injusta de sua história de colonização e escravização, o lugar das pessoas negras sempre subalternizado. À mulher negra, que sofre a interseccionalidade de opressões pelo gênero, pela raça e ordinariamente pela classe social, os estereótipos criados pelo racismo e pelo sexismo determinam “o mais baixo nível de opressão”. Logo, quando, no conto, mencionam-se as funções da mãe e o pai da personagem, já é provavelmente despertado no imaginário do leitor a representação de uma jovem negra.

O conto *Elevador a serviço* (SOBRAL, 2016, p. 27-30) abordará o tema também elucidado pela citação de Gonzalez, que, então, será o fio condutor da trama: uma jovem cantora negra, chamada Malena, sai de casa para ensaiar – planejando um espetáculo com repertório de grandes compositoras negras brasileiras, como Jovelina Pérola Negra, Clementina de Jesus e Dona Ivone Lara, e, ao entrar no elevador de serviço no 12º andar do prédio de luxo onde morava, uma vez que o outro parecia estar travado, chega a pressentir os ataques racistas que viriam após uma senhora branca adentrar ao recinto e abordá-la com um pedido/convite – não sem antes tecer elogios (lançar um foco) às suas características afrodescendentes – para trabalhar como doméstica em sua casa.

Em continuidade, a seguinte passagem desse conto evidencia o imaginário racista da personagem branca. Assim sendo, cita-se:

Desculpe o meu mau jeito, a intromissão [...] Mas sabe o que é? Será que você não poderia me indicar alguém assim como você para trabalhar em minha casa? Preciso tanto de uma empregada! Quero dizer... Sem preconceito algum. Na minha família nunca houve isso. Tive uma empregada que herdei dos meus pais; cuidou de todos lá em casa. Ela foi minha mãe de leite. Infelizmente faleceu recentemente. Mas cuidamos de tudo, já que não tinha família nem teve filhos. Uma mulher muito valiosa. O caso típico da alma branca, rara hoje em dia. Muitos primos meus brigavam para tê-la em casa. Não sei se encontraremos mais alguém tão dedicado. Está tão difícil contratar! Não entendo essa confusão toda. Aliás, somos todos empregados, não é verdade? Mas, hoje,

encontrei você aqui por um motivo especial, sabe? Deus tem um propósito pra tudo! Eu sou muito católica! (*Ibidem*, p. 28)

Nota-se, nesse trecho, como a personagem refere-se a Malena como se ela, por sua cor, tivesse uma natural predisposição para servi-la, ou indicando alguém “assim como” ela ou, ainda, oferecendo-se para servir-lhe de doméstica. Há sucessivas expressões racistas na fala da personagem, que, durante todo o tempo tenta disfarçá-lo, inclusive quando remete à imagem da “ama de leite”, que, depois “herdou” dos pais.

A objetificação da pessoa negra fica evidente com o uso do verbo “herdar”. Outrossim, a referência à figura da “mãe preta” é recorrente nas expressões de racismo velado no Brasil, como também muito bem analisada por Gonzales em *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, em 1980 (GONZALES, 2020, p. 75-93), que mostra como à mulher negra foram reservados os papéis de “mãe preta”, de “mulata” e de “doméstica”. Ela analisa como esses dois últimos citados foram engendrados a partir da figura da “mucama”, remetendo o seguinte:

Quanto à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas. Daí ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano. E é nesse cotidiano que podemos constatar que somos vistas como domésticas. Melhor exemplo disso são os casos de discriminação de mulheres negras da classe média, cada vez mais crescentes. Não adianta serem “educadas” ou estarem “bem vestidas” (afinal, “boa aparência”, como vemos nos anúncios de emprego, é uma categoria “branca”, unicamente atribuível a “brancas” ou clarinhas). Os porteiros dos edifícios nos obrigam a entrar pela porta de serviço. (*Ibidem*, p. 83)

Embora a personagem Malena morasse em um prédio de luxo, bastou estar utilizando o elevador de serviço, que, encontrando uma senhora branca, a mesma imediatamente a enxerga como uma doméstica ou alguém que tivesse contato com outras moças com sua aparência (negra) que deveriam sê-lo. Numa sociedade cujo racismo é estrutural, nada poderá mascarar as peles negras, que devem estar, segundo ela, no lugar que lhes é destinado.

Observando também a questão do corpo negro de Malena estar, dentro do imaginário racista, num lugar que lhe é destinado – o

elevador de serviço, exclusividade criada por uma sociedade racista para serviçais, nesse caso e muito especialmente, para as empregadas domésticas, Beatriz Nascimento (2018), antes de Gonzalez, já levantava essa tese, conforme ressalta em seu artigo *A mulher negra no mercado de trabalho*, de 1976:

A mulher negra, elemento no qual se cristaliza mais a estrutura de dominação, como negra e como mulher, se vê, deste modo, ocupando os espaços e os papéis que lhe foram atribuídos desde a escravidão. A “*herança escravocrata*” sofre uma continuidade no que diz respeito à mulher negra. Seu papel como trabalhadora, a grosso modo, não muda muito. As sobrevivências patriarcais na sociedade brasileira fazem com que ela seja recrutada e assuma empregos domésticos. (NASCIMENTO, 2018, p. 82)

Importa ressaltar que, quando abordamos a referência à profissão dos pais da personagem Bárbara, no primeiro conto do livro, evocamos o imaginário do leitor brasileiro, inserido no contexto desta sociedade, como nos lembra a narrativa de Sobral, ainda não conseguiu abolir seus pensamentos advindos dos séculos de escravidão negra no Brasil. Quando seguimos para o segundo conto, essa realidade é mostrada explicitamente dentro da esfera ficcional, com a personagem de postura racista. Interessante destacar que Sobral cria enredos que nos levam a ler as personagens e ler a nós mesmos, enquanto frutos desta sociedade ficcionalizada por ela.

Outro ponto importante a ser destacado na fala da personagem transcrita é a referência que a mesma faz à religião. Ela faz questão de realçar que é “muito católica”. Também essa é uma forma de legitimar sua *bondade* para com os negros, a quem *oferece oportunidade de emprego*, ao mesmo tempo que se trai, quando deixa entrever que tipo de *emprego* deseja oferecer a pessoas negras: “Está tão difícil de contratar! Não entendo essa confusão toda” Ou seja: quer alguém que, como a empregada que *herdou* dos pais, abdique da própria vida para servir apenas a ela, que, nas entrelinhas, mostra não entender/aceitar a necessidade dos direitos trabalhistas hoje garantidos às domésticas, acreditando, como menciona, ter feito uma enorme caridade à sua “mãe de leite” em cuidar do seu enterro.

A justificativa em nome de Deus provém de séculos de colonização. A dissimulação racista à brasileira constante na fala da personagem, inclusive a expressão “caso típico de alma branca” remete-nos

novamente a Lélia Gonzales (2020), que assim a denota em seu discurso crítico:

Racismo? No Brasil? Quem foi que disse? Isso é coisa de americano. Aqui não tem diferença porque todo mundo é brasileiro acima de tudo, graças a Deus. Preto aqui é bem tratado, tem o mesmo direito que a gente tem. Tanto é que, *quando se esforça*, ele sobe na vida como qualquer um. Conheço um que é médico; educadíssimo, culto, elegante e com umas feições tão finas... Nem parece preto. (GONZALES, 2020, p. 78)

Retornando ao conto *O tapete voador*, lançamos também mão da citação acima para analisar as ações da personagem que é o presidente da empresa em que Bárbara trabalhava. Esse homem poderoso a surpreendeu logo à primeira vista, uma vez que era negro. Essa surpresa da personagem corrobora o que ironicamente alude Gonzalez: tratava-se de uma exceção, um homem negro alcançar esse patamar no mundo dos negócios, espaço de poder, portanto, de hegemonia branca. Narra-se a surpresa da personagem mulher negra ao conhecer o superior da empresa, por ser homem negro:

Surpresa, Bárbara levantou bruscamente. Não estava sonhando. Estava surpresa! O presidente era um homem negro! Um negro na presidência daquela multinacional! Nunca havia visto fotos do presidente, pois só falava por meio do seu porta-voz, e ele não costumava comparecer aos eventos sociais, devido a impedimentos de agenda. O presidente era tão importante que fazia questão de ser invisível, intocável. Bárbara estava atônita! (SOBRAL, 2016, p. 8-9)

Constata-se que as expectativas sociais com relação às pessoas negras são abrangentes e poderosas, uma vez que têm raízes seculares, atingindo, inclusive, a própria população negra, vítima do racismo e, consciente dele, atingida, como consequência, pela desvalorização de suas potencialidades humanas, desacreditando na possibilidade de ascensão social. Seguindo com a leitura do texto, é mister que voltemos ao trecho supracitado para analisar como a narrativa nos aponta sinais do que está por vir nas ações das personagens. A razão da convocação de Bárbara à sala do presidente da empresa, na verdade, foi motivada pelo que o mesmo passa a expor abertamente a ela a partir de sua chegada: Como ela era uma funcionária muito competente e promissora na empresa, inclusive desejando avançar



nos estudos, ele a aconselha a buscar recursos para esconder a sua negritude (o que ela sempre orgulhosamente evidenciara), usando argumentos como “sua pele não é tão escura, poderá ser facilmente disfarçada. Você só precisa de uns esclarecimentos... tem um futuro brilhante, alvíssimo, sem dúvida” (*Ibidem*, p. 10).

Qual não foi maior ainda a surpresa de Bárbara ao ouvir aquele homem negro menosprezar a sua própria cor, a sua aparência, a sua história, o seu povo. Imbuído de clichês racistas, ele chega a aconselhar a moça a deixar seu namorado por ser negro e que ele mesmo, como homem negro, “esforçou-se” para apagar completamente sua identidade negra (embora seja impossível) para estar naquele grau de poder. Em um discurso neoliberal com defesa de meritocracias e dizendo viver numa “democracia racial”, ele deixa claro que, se ela seguisse seus passos nesse sentido, também chegaria longe. Nesse ínterim é que fala mais alto a negritude da personagem, que, numa atitude assertiva e corajosa, em meio a lágrimas e tremores devido à decepção, responde:

Veja Senhor Presidente, eu sou negra. Negra! Quando acordo, quando durmo, quando amo, trabalho. Eu sou apaixonada por um homem negro e sonho em ter filhos negros um dia. Jamais poderei deixar de ser o que sou. Agradeço pela oportunidade, mas não posso corresponder à expectativa desta empresa. Eu me demito. (*Ibidem*, p. 12)

Tal atitude de coragem da protagonista demonstra a busca pela superação diante do racismo, postura que o homem negro em questão não teve, sucumbindo às renúncias exigidas pelo meio capitalista, como condição para ascender. Inclusive, como texto de Sobral nos emite sinais de alerta como leitores de literatura e de mundo, no trecho em que Bárbara conjectura “O presidente era tão importante que fazia questão de ser invisível, intocável” (*Ibidem*, p. 9), lê-se que ele, provavelmente, intentava esconder sua cor, seu fenótipo, como, nas palavras dele à jovem, um “gesto como investimento nos recursos humanos da empresa”, uma vez que “a cor não precisa ser um fardo para os mais desenvolvidos” (*Ibidem*, p. 10).

Assim como nesse conto (*O tapete voador*) a mulher negra não se dobrou diante do comportamento racista de seu interlocutor, também no outro conto (*Elevador a serviço*), a personagem Malena se fortalece no momento do embate: ela dá à mulher racista uma resposta à altura:

Muito obrigada pelos elogios. Não é todo dia que recebemos notícias de pessoas que oferecem empregos em elevadores, não é? Realmente, os tempos são outros. Mas veja a coincidência! Sabe, eu também estou procurando alguém que possa me atender profissionalmente, assessorar, quero dizer. Será que a senhora não teria alguma indicação? Uma filha, uma sobrinha, uma afilhada? Se for bem qualificada, eu pago um salário justo, faço questão de estabelecer relações de trabalho coerentes com os novos tempos. O conhecimento deve ser valorizado, não é verdade? Nas relações trabalhistas, tudo deve ser feito de forma “clara”, para evitar equívocos, principalmente em um país como o Brasil, com séculos de herança escravocrata. Não é tempo de repetir antigos erros. Nossas relações de trabalho e convivência precisam ser revistas, hoje e sempre. Não é verdade? (*Ibidem*, p. 29)

Depois da reação de Malena, a palidez da senhora que “queria posar de ‘miss mito da democracia racial brasileira’” (*Ibidem*, p. 28-29) e a falta de quaisquer expressões que pudessem contestar o discurso da moça que estava centrada no propósito de invocar a memória de suas ancestrais no show, que, de certa forma, começou ali. Essa atitude da personagem negra afina-se ao que defende a ativista, pensadora e poeta Audre Lorde (2016):

Mulheres que reagem ao racismo são mulheres que reagem à raiva; raiva da exclusão, do privilégio que não é questionado, das distorções raciais, do silêncio, dos maus-tratos, dos estereótipos, da postura defensiva, do mau julgamento, da traição e da cooptação. (LORDE, 2019, p. 155)

Assim como a personagem Bárbara, Malena (fazendo jus ao nome) foi magnífica em sua resposta, compreendendo que “Não bastava ser contra o racismo. Isso não era suficiente, não mudaria o estado das coisas. Era uma questão de ação, de defender as *razões da cor* com alegria” (SOBRAL, 2016, p. 30, grifos da autora).

### **Gênero e religiosidade, educação e ancestralidade: caminhando para a libertação**

No conto *Renascença* (SOBRAL, 2016, p. 95-99), a protagonista Teresa é apresentada como uma moça religiosa, seguidora dos ditames da religião cristã, frequentadora de uma igreja com membros de hábitos

e pensamentos conservadores. Logo no primeiro parágrafo do conto, ela é assim descrita:

Era uma mulher virtuosa, cristã desde a infância, filha de pais também tementes ao evangelho de Jesus Cristo. Prendada, sabia como ninguém cuidar de uma casa, sonhava com filhos, com uma família, mas também adquiriu formação acadêmica, era formada em Psicologia, tinha um consultório onde atendia sua clientela, amava seu trabalho. (*Ibidem*, p. 95)

Como já no início da leitura se pode notar, a personagem se esforçava para atender aos padrões estabelecidos por aquela comunidade religiosa em que foi criada, inclusive moldando, segundo critérios conservadores, suas ações cotidianas e até mesmo na elaboração de planos para a vida, que não fugiam às regras sexistas preestabelecidas pela igreja. No entanto, atentando ao excerto supracitado, percebemos que há uma adversativa que remete a algo que destoa da condução da maioria das mulheres com quem convivia: “mas também adquiriu formação acadêmica”. Esse dado já abre caminho para que a personagem transgrida normas vigentes naquele ambiente retrógrado, de antigos costumes, no qual as mulheres eram doutrinadas a ser submissas.

Teresa, tendo estudado e com renda própria oriunda do exercício de sua profissão, embora gostasse muito da igreja, não sentia que seu corpo coubesse naquele ambiente cheio de preconceito, sexismo, discriminação. Embora fosse uma mulher bela, desejando se casar como as demais mulheres membros da igreja, era preterida até mesmo pelos homens negros, que optavam sempre pelas mulheres brancas, que exibiam “como troféus” (*Ibidem*, p. 95).

Transgredindo os padrões seguidos pelas demais, que não tiveram a educação como prioridade, antes o casamento e a geração de filhos, “Teresa tinha um estilo próprio, por exemplo, não alisava os cabelos, o que chocava ainda mais” (*Ibidem*, p. 96). Sua independência e rebeldia, nesse sentido, incomodava os demais membros, que a advertiam que, se não mudasse, dificilmente conseguiria se casar. Ela questionava o machismo, o sexismo vigentes no meio, o que as demais nunca faziam, por, inclusive, acreditarem que a mulher deveria ser dependente do marido para que ele se sentisse bem. A liberdade que Teresa cultivava mesmo num ambiente que era hostil a ela, desenvolvida no lado de dentro, é enaltecida por Patricia Hill Collins (2019), quando trata do empoderamento pessoal:

Qualquer mulher negra individual que seja forçada a permanecer, como indivíduo, “inerte por fora” pode desenvolver o “dentro” de uma consciência transformada como esfera de liberdade. O empoderamento pessoal por meio do autoconhecimento, mesmo em condições que limitem severamente a capacidade de agir, é essencial. (COLLINS, 2019, p. 211)

Mediante o autoconhecimento, Teresa se autoafirmava e não estava disposta a submeter-se à vontade de homem algum para agradá-lo tendo que, para isso, que mudar sua natureza. Além disso, sua visão crítica fazia com que ela percebesse que havia algo em discordância naquela prática religiosa:

O fato é que Teresa estava indo muito bem no seu relacionamento com Deus, mas com a igreja e seus membros, tinha lá suas questões. Digamos que não concordava totalmente com a instituição onde a fé e o capitalismo andavam de mãos dadas e prosperidade costumava estar exclusivamente vinculada aos bens materiais. (SOBRAL, 2016, p. 96)

Tais questionamentos levavam Teresa a viver uma religiosidade bem particular, buscando intimamente uma relação “com um Deus à sua imagem e semelhança”, a seu modo de crer na divindade, assim como também a seu modo esperava conhecer o homem com quem viveria o amor.

A certa altura do conto, começa uma ação da personagem que, “após seu momento de oração, caiu em um sono pesado” (*Ibidem*, p. 97). Logo após esse momento, ela entra em transe, arruma-se, ornase de modo a destacar sua beleza negra e sai em busca de um destino ainda desconhecido. Ela segue, como num sonho, até um lugar onde se sentirá em casa e encontrará o amor da sua vida: num terreiro de Umbanda. Nesse ambiente, Teresa se sentiu em casa, acolhida, realizada, na significação de sua fé. Foi também ali, naquele lugar de encantamento, que conheceu aquele homem que esperava, com quem veio a se casar e ser muito feliz.

O caminho percorrido pela protagonista remete ao autoconhecimento, ao conhecimento das matrizes africanas e à questão da religiosidade como um encontro consigo mesma. Foi nesse local, cujas vozes vinham de longe até ela, que Teresa renasceu na plenitude de sua identidade ainda diaspórica, mas menos fora do lugar, porque mais perto de suas raízes culturais: “No terreiro, selou seus laços

espirituais e o compromisso com a ancestralidade. Ela renasceu em um local onde reinavam o orgulho das matrizes africanas, os mistérios da natureza e o corpo negro, totalmente integrado, sem maniqueísmos de bem e mal” (*Ibidem*, p. 99).

Percebe-se que, enquanto a personagem se mantinha na chamada zona de conforto da religião em cujos padrões foi educada por seus pais, na qual, devido a fatores como sua formação educacional e a valorização de sua negritude, não se sentia à vontade, tampouco agradava os outros. A partir do momento em que se movimenta, reage, ela supera os preconceitos que até então a rodeavam e oprimiam.

No enredo do conto de Cristiane Sobral, portanto, a *salvação* da personagem vai de encontro ao discurso hegemônico. “Essa escrita, ao veicular uma incisiva crítica social, produz novas territorialidades no sentido de desestabilizar os parâmetros temporais e espaciais eurocentrados, explorando possibilidades inéditas de criação e reflexão” (GOMES, 2014, p. 71-2).

### **Breves considerações finais**

Ainda que timidamente, devido à limitação que o espaço nos oferece para a escrita, diante da complexidade dos temas estudados e da riqueza vocabular e estrutural dos textos analisados, buscamos tecer uma leitura deles de modo a evidenciar o quanto é engajada a literatura negro-feminina de Cristiane Sobral, especialmente no que tange à apresentação da diversidade na literatura brasileira contemporânea.

A inserção da escritora negra nessa seara oportuniza temas diretamente ligados à sua vivência, o que aproxima mais a literatura da realidade social em que grande pluralidade de leitores está inserida. O espaço do conto destinado ao fim de narrar experiências de mulheres negras que sofrem com o racismo e o sexismo em seu cotidiano pode contribuir singularmente para a quebra dessas opressões, estimulando, por meio das vivências ficcionais, o exercício da empatia e da alteridade no público leitor, que dialogará com as personagens para além das diferenças de raça, classe e gênero, enxergando as abrangências e especificidades dos grupos humanos.

A valorização da negritude externada pelas personagens dos contos lidos desconstrói discursos recorrentes que elucidam a carência e direciona o foco para a potência da negritude, especialmente

nas mulheres, por meio das experiências de superação vividas pelas personagens criadas nas letras de *escrevivências* de Cristiane Sobral.

## Referências

- AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade*. Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2018.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?*. Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.
- ALVES, Miriam. *BrasilAfro autorrevelado: Literatura Brasileira contemporânea*. Belo horizonte: Nandyala, 2010.
- COLLINS, Patrícia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2019.
- CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antonio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-21.
- FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. São Paulo: EDUFBA, 2008.
- GOMES, Heloisa Toller. Africanidade e território na inscrição (da escrita literária) brasileira. In: OLIVEIRA, Jurema; SOARES, Luís Eustáquio. (org.). *Africanidades e brasilidades: ensino, pesquisa e crítica*. Vitória: EDUFES, 2014. p. 59-75.
- GONZALES, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Organização Flávia Rios, Márcia Lima. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 49-64; p.75-93.
- hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.
- hooks, bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Tradução de Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- MOORE, Carlos. *Racismo & Sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo*. 2. ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

- NASCIMENTO, Maria Beatriz. *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidade nos dias da destruição*. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018. p. 80-85.
- SANTOS, Mirian Cristina. *Intelectuais negras: prosa negro-brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.
- SOBRAL, Cristiane. *O tapete voador*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

## A oralitura de Patrick Chamoiseau em *Solibo Magnifique*: escrivência no contexto antilhano

Jéssica de Souza Pozzi (UFRGS)<sup>1</sup>

### Introdução

A literatura antilo-guianense de expressão francesa tem se mostrado fonte rica para uma busca identitária independente que aproxima-se da América Latina muito mais do que da França, país do qual ainda fazem parte sob o *status* de departamentos (Martinica e Guadalupe) e região (Guiana Francesa). Diversos escritores contemporâneos, principalmente antilhanos, cuja produção teórica tem se sobressaído desde Aimé Césaire, se destacam hoje no mundo francófono - isto é, na França e nos demais países onde o francês é língua oficial. Dentre eles, Patrick Chamoiseau, nascido em Fort-de-France, capital da Martinica, em 1953, autor do também célebre manifesto publicado em conjunto com Raphaël Confiant e Jean Bernabé em 1989 intitulado *Éloge de la créolité*, em que o esforço para a constituição de uma tradição literária antilo-guianense que leve em conta a tradição oral nascida do encontro de povos subjugados nessas regiões é evidenciado.

A produção intelectual de Aimé Césaire – poeta, dramaturgo, ensaísta e político martinicano – foi um marco importante na valorização de uma cultura e de uma literatura independentes nos Departamentos, Regiões, Territórios e Coletividades Ultramarinos franceses (*status* concebidos às ex-colônias francesas a partir do processo de descolonização nos anos 1940). É a partir do encontro de Césaire com o guianense Léon Gontran Damas e com o senegalês Léopold Sédar Senghor, em Paris, que nasce então a Negritude, conceito que busca subverter a lógica imperialista e denunciar o sistema colonial através de formas vindas da própria Europa, como é o caso do surrealismo no qual se insere o trabalho do poeta martinicano. A partir de então, o discurso antilo-guianense passa a ter algum valor no mundo francófono e ocasiona tantos outros intelectuais que posteriormente também pensariam a identidade dos povos colonizados pela França

1. Graduada em Letras (UFRGS), mestranda em Estudo de Literatura (UFRGS).



nas Américas. Assim, se, de acordo com Quijano (2005), como parte do novo padrão de poder mundial houve anteriormente, por parte do colonizador, uma tentativa de homogeneização das culturas que se encontram no território colonizado através do controle da subjetividade, o trabalho de Césaire subverte a lógica de apagamento imposta pelo metrópole por meio dessa forma artística tão cara para a Europa - e para a França em particular que, de acordo com a lógica da República Mundial das Letras, de Casanova (2002), ocupa lugar central nesse sistema, comparável ao sistema econômico em termos de desigualdades, no que diz respeito à literariedade da língua francesa - que é a literatura.

Essa primeira geração de intelectuais que atuou sob a luz do movimento da Negritude, contudo, esteve ainda muito ligada ao que Fanon (2015) vai conceitualizar como potência da linguagem. Isto é, de maneira geral, acreditava-se que falar francês corretamente era prova de que se era capaz de dominar essa língua frente ao colonizador que, por sua vez, negava a inteligência dos escravizados, dirigindo-se a eles, na maioria das vezes, em crioulo, como afirma Figueiredo (1998). Segundo Chamoiseau (2010), os sujeitos miscigenados utilizaram-se da cultura e da língua francesa como única forma possível de fugir das práticas feudais às quais os submetiam os *békés* - descendentes diretos dos colonizadores franceses que vivem até hoje na Martinica e que controlam diretamente o comércio da ilha -, o que se traduziu em um contexto político a uma voluntária assimilação à França e, finalmente, popularizou a ideia de ruptura que representa a passagem do oral ao escrito. Sobre essa crença do francês correto, basearam-se também os escritos de intelectuais que sucederam Césaire. Posteriormente, outros intelectuais, como Édouard Glissant - também poeta, romancista e filósofo martinicano -, passam a refletir sobre as questões de identidade do sujeito antilhano. Glissant desenvolve, então, um extenso trabalho sobre o conceito de antilhanidade, partindo evidentemente da produção da Negritude - que finalmente tomou grandes proporções para o movimento negro na América Latina -, mas que busca pensar os povos das Antilhas não mais a partir de uma volta ao passado africano, como propunha Césaire, mas visando a valorização dos encontros culturais que acontecem naquele território e constituem uma identidade singular delimitada ao espaço. São esses encontros de culturas evidenciados por Glissant e toda a produção artístico-teórica anteriormente proposta

por Aimé Césaire que abrem espaço, mais recentemente, para um novo debate: a Crioulidade.

A Crioulidade pensa a constituição de uma identidade particular, porém ampla, abrangendo também a extensão continental do ultramar francês. O termo consolida-se no manifesto *Éloge de la créolité* (1993), de Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant e Jean Bernabé – traduzido para o português e publicado por Dyhorrani Beira (2017) em sua dissertação de mestrado pela Universidade de Brasília –, importante texto fundador que confirma o que vinha estabelecendo-se então na jovem tradição literária antilo-guianense tornando-a ímpar e original: uma escrita híbrida, um francês crioulizado, ritmado, que se utiliza de muitos recursos da oralidade – claramente inspirado nos contos orais crioulos ditos pelos *conteurs* –, que busca, bem como a tradição oral, reconstruir uma história e uma identidade até então narrada pelo viés europeu, seja em sua forma ou através de uma tradição orientalista que predominou até então por meio de uma literatura de viagem e relatos vindos da Europa, como o confirma Edward Said (2007).

O manifesto estabelece um projeto de desenvolvimento literário crioulo para o qual a tradição oral é parte essencial. De acordo com Beira (2017), o texto destaca cinco características da Crioulidade: o enraizamento no oral, a atualização da memória verdadeira, a temática da existência, a irrupção da modernidade e a escolha da sua palavra. Assim, o *conteur* é, sem dúvidas, figura fundamental da resistência ao processo de assimilação que se tenta impor desde a colonização nas Américas, pois, segundo Beira ainda, sendo a língua fonte primária imperativa, é “na língua oral e a partir dela que os primeiros questionamentos sobre a imposição cultural surgem” (BEIRA, 2017, p. 30). Contudo, a escrita nas Antilhas aparece primeiro como valorização à francisação, o que coloca, de acordo com Chamoiseau (2010), a cultura francesa mais uma vez contra a cultura crioula, bem como a língua francesa contra a língua crioula e, conseqüentemente, a escrita que sobrepõe a oralidade, reforçando a situação de diglossia em que vivem até então martinicanos e guadalupenses, isto é, fortificando uma dominação através da linguagem.

A materialização das ideias expostas no *Éloge de la créolité* (1993) pode ser percebida de maneira notória na obra de Patrick Chamoiseau. Percebe-se que o autor tem um projeto bastante consolidado e em concordância direta com o conceito de Crioulidade, bem como com

seus antecessores Césaire e Glissant, considerando o *conteur* – ou *maître de la parole* (mestre da palavra) nos termos do autor – como fonte etnográfica para sua literatura que apresenta marcas daquilo que se chama Oralitura<sup>2</sup> nas Antilhas e na Guiana Francesa que, de acordo com Confiant (2010), é o conjunto de práticas linguageiras codificadas como os contos, as adivinhações e os cantos de trabalho. Ele é hoje um dos escritores com maior destaque na cena literária antilhana, tendo recebido o Prix Goncourt em 1992 por seu romance *Texaco* (1992) - que foi bastante criticado por “sujar a língua francesa”, conforme nos diz Beira (2017) -, em que conta a história da Martinica desde a escravização dos povos africanos e ameríndios até a constituição das favelas de Fort-de-France. Não gratuitamente, ele também é narrador desse e de outros romances, colocando-se então como personagem de seus escritos e dizendo-se *marqueur de paroles* (gravador da palavra<sup>3</sup>), figura construída em sua obra como herdeiro do *conteur*, que ao longo dos anos foi-se tornando cada vez mais raro nessa sociedade (em *Solibo Magnifique*, de 1988, o mesmo autor-narrador conta a história do último *conteur* da Martinica no final da década de 1970). Chamoiseau (2010) anuncia assim, através de sua obra e de sua produção crítica, a necessidade de assumir a continuidade entre a oralidade crioula e a escrita crioula e entre o *conteur* crioulo e o escritor.

## O conto crioulo

O conto crioulo apresenta-se, então, como peça fundamental na constituição de uma tradição literária crioula antilo-guianense nos termos deste movimento a que se chamou Crioulidade. Em entrevista para o programa de televisão *Perspectives Internationales*, em outubro de 1991, entrevistada por Mariette Monpierre<sup>4</sup>, Ina Césaire afirma que esse gênero próprio da oralidade caribenha é bastante favorável aos estudos dessas sociedades, que foram e ainda são tão reprimidas. A

2. A partir dos anos 1980, intelectuais antilhanos passam a usar o termo Oralitura para designar essa maneira de narrar afirmando, conforme Santos (2011), que o termo “literatura”, da forma como é concebido, não é capaz de perceber-se das especificidades da produção de narrativas orais antilo-guianenses.
3. Tradução livre.
4. Disponível em: <<http://ile-en-ile.org/ina-cesaire-entretien-avec-mariette-monpierre/>>. Acesso em: 25 outubro 2020.

partir de seus não-ditos transcendidos pelo humor, ao contrário da fábula, os contos orais tratam de dizer evitando ser compreendidos por aqueles aos quais a palavra não é destinada, visto que, em uma sociedade sob dominação, é preciso disfarçar a palavra usando caminhos cheios de símbolos e perífrases, o que implementa literariedade às histórias narradas. Apesar dessas histórias, passadas de geração em geração, assumirem uma função de transmissão de valores e de discussão das relações sociais nesses territórios, a tradição da contação de histórias foi-se perdendo com o tempo. Ina Césaire, pois, assume o compromisso com a conservação do patrimônio memorialístico das Antilhas, registrando, junto de sua amiga Joëlle Laurent, alguns contos martinicanos e guadalupenses em uma trilogia de livros publicados em crioulo-francês entre as décadas de 1970 e 1980 (*Contes de Mort et de Vie aux Antilles*, 1976; *Contes de Soleil et de Pluie aux Antilles*, 1988; *Contes de Nuits et de Jours aux Antilles*, 1989).

O narrador crioulo contemporâneo se assemelha muito ao *conteur* presente nos contos registrados por Ina Césaire. Ademais, de acordo com Benjamin (2012), o debate sobre o narrador perpassa naturalmente a oralidade. Ele distingue e opõe a vivência e a experiência, que se traduz narrativamente no intercâmbio dessas experiências com os demais - neste caso, o público. A forma de transmissão dos contos crioulos também contraria, como explicita ainda Benjamin, uma das questões cruciais para a burguesia: a propriedade intelectual. Os contos crioulos são histórias populares e, portanto, não pertencem a ninguém, mas sim a todos. Os *conteurs* apropriam-se dessas histórias primeiro ocupando o lugar do ouvinte, assumindo em seguida o papel de narrador e finalmente recontando essa história a seu modo. Narrar é a experiência passada de pessoa a pessoa, diz Benjamin, e “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 2012, p. 198). Assim sendo, se a arte de narrar é a arte de ouvir e apreender o esquema para poder contar novamente, o método de transmissão da Oralitura antilo-guianense se mostra bastante produtivo. É a partir desse sistema, então, que o escritor crioulo fundamenta seus escritos contemporâneos, buscando inserir nos gêneros próprios da literatura europeia (o romance e o conto) particularidades da Oralitura, afastando-se de uma literatura nacional já consolidada pela França metropolitana e instituindo um fazer literário próprio para a construção de uma identidade una.

Walter Benjamin observa ainda que, nos últimos séculos, na Europa,

[...] a idéia de morte vem perdendo na consciência coletiva sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar (...). Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (BENJAMIN, 2012, p. 207)

Essa perda em relação à morte na cultura crioula se dá muito recentemente. É justamente nas festividades fúnebres em que o *conteur* performa depois da abolição, para divertir as pessoas que ali estão celebrando a vida daquele que acaba de morrer. Assim, para Chamoiseau (2010), a passagem do oral e do escrito não existe de maneira progressiva e harmoniosa como nas velhas literaturas européias. Na cultura crioula este fato constitui uma ruptura - visto a urgência na constituição de uma literatura local e o recente desaparecimento da contação de histórias orais - simbolicamente representada pela morte do *conteur* em *Solibo Magnifique* (2016).

Césaire e Laurent, no prefácio da primeira obra, *Contes de Mort et de Vie aux Antilles* (1977), discorrem sobre esse costume antilhano, geralmente conduzido pelas mulheres no seio familiar, de contar histórias para as crianças à noite. Já no âmbito público, coube ao homem preservar o costume contando histórias para divertir o público em cerimoniais fúnebres, prática que sobreviveu até os anos 1980. Também a noite aqui assume, portanto, uma simbologia bastante importante no contexto cultural antilhano, visto que remonta

às tradições do tempo da escravização em que esse era o único momento em que o escravizado tinha certa “liberdade”, e usava-a justamente para recontar sua história à sua maneira às novas gerações através dos contos orais.

A história do *conteur* é sempre uma intervenção performática, conforme citam Césaire et Laurent (1977), que através de suas personagens e temáticas - majoritariamente três, a fome, a astúcia e a revolta - demonstram o quanto o conto crioulo se mostra uma fonte rica para a análise dessa sociedade e suas relações sociais se analisado atentamente. A tradição oral contesta, então, a narrativa forjada desde o princípio do processo de colonização através das obras de viajantes, escritores e intelectuais, que, conforme Said (2011), é ponto central na formação da imagem que se tem hoje das ex-colônias dos grandes impérios, já que a conexão entre cultura e imperialismo se fundamenta justamente no poder de narrar ou ainda de impedir que surjam novas narrativas. Assim, se o colonizador, segundo Memmi (1977), falsifica a história através de textos que ressaltam suas qualidades e insiste sobre os defeitos e inferioridade dos povos escravizados para poder enfim justificar seus atos de usurpador, o conto oral crioulo também subverte a lógica, como o fez a Negritude posteriormente, e narra por si mesmo suas próprias histórias e heróis.

A presença dos contos tradicionais, contudo, sempre foi muito restrita territorialmente por serem histórias orais narradas em crioulo - língua oral nascida do encontro das línguas europeias e dos idiomas ameríndios e africanos. Além disso, a prática de contação de histórias foi se perdendo ao longo do tempo e muitos desses contos também foram esquecidos por não terem sido registrados. Por isso, o trabalho comprometido com o patrimônio memorialístico antilhano engajado por Ina Césaire é bastante importante para a compreensão da literatura contemporânea desses territórios, sendo um dos poucos registros dos contos crioulos que se tem publicado em livro sem alterações através de recursos literários.

Conforme Carole Edwards (2014), com o desaparecimento do *conteur*, houve uma necessidade de encontrar um gênero literário que correspondesse melhor a uma estética fiel ao original - o conto. Para tanto, os autores antilhanos e guianenses empenharam-se nos mais diversos tipos de escrita, do romance ao teatro, este último apontado por Edwards (2014) como o gênero ideal para dar continuidade ao papel do *conteur* já que ele se coloca entre a literatura e a oralitura,

ou seja, entre o intelectual e o popular. O romance e o próprio conto, contudo, se apresentam também bastante produtores no que diz respeito a sua relação com a Oralitura, já que a situação de diglossia em que se encontram esses escritores, segundo Gauvin (2016), permite a ele desterritorializar-se (na passagem do oral ao escrito e do público imediato para o público distante) e buscar estratégias e recursos linguísticos que Édouard Glissant chama de “estratégias de desvio”. São precisamente essas estratégias que se pretende explicitar a seguir através da obra de Chamoiseau.

### **Patrick Chamoiseau e o *marqueur de paroles***

*Solibo Magnifique* (2016), de Patrick Chamoiseau, antecede a primeira publicação do *Éloge de la créolité*, em 1989, o que demonstra desde então seu interesse e reflexão sobre o assunto. Para Turcotte (2010), esse é o romance que melhor articula as questões que envolvem a Crioulidade de maneira concreta. Seu projeto literário vinha-se consolidando desde a publicação do seu primeiro romance, *Chroniques des sept misères* (1986), em que a morte, a palavra (*la parole*) dos *conteurs* e o *djobeur*, figura típica dos mercados de rua de Fort-de-France, se fazem presentes. A morte - o silêncio - e a Oralitura - *la parole* - são temas que permeiam toda a obra do autor, talvez, como afirma Turcotte (2010), inspirado ou alarmado frente à crítica de que passar do oral ao escrito significaria o apagamento do *conteur* e tudo que ele simboliza. Assim, Chamoiseau se pergunta como escrever o que é da ordem da performance, essa palavra (*parole*) que passa necessariamente pelo corpo do *conteur* e, finalmente, efetiva o encontro dessas duas figuras, *conteur* e escritor, que juntos solidificam o *potomitan* - pilar central do templo vodu que faz a ligação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos - da poética crioula.

Solibo Magnifique, o último *conteur* da Martinica, morre misteriosamente na última noite de um carnaval do fim dos anos 1970, entre a terça-feira gorda e a quarta-feira de cinzas, durante uma intervenção performática. Por ser muito conhecido, não só pelos frequentadores dos mercados onde ele vendia carvão, mas por toda a gente que admira *la bèl pawòl* - já que, como cita o narrador, os únicos lugares onde se celebrava ainda o “oral” era por decreto de alguma autoridade folclórica ou por uma ação cultural e Solibo era o único

*conteur* autêntico que ainda circulava por ali -, sempre que se colocava ao lado de Sucette, o tamboreiro, para contar um conto, toda a gente se reunia em torno dele para escutar. Nessa noite, não foi diferente. Dentre as pessoas do público, estava também Patrick Chamoiseau (Chamzibié, Ti-Cham ou Oiseau de Cham), autor-narrador-personagem que, segundo informações do inquérito policial descrito em parte no romance, dizia-se *marqueur de paroles*, mas na realidade não tinha profissão, como a maioria das outras testemunhas, que tantas vezes também não tinham endereço fixo.

O enredo da obra se desenvolve, então, a partir da investigação policial, cuja tese é de que algumas das testemunhas planejaram a morte do *conteur* por envenenamento, conclusão evidentemente baseada em especulações e não exatamente sobre fatos. No meio da confusão que se instaura durante vários momentos da investigação, outras duas mortes acontecem ainda: Doudou-Ménar, depois de ser agredida por um dos policiais, e Congo, que prefere suicidar-se, atirando-se por uma janela, a sofrer acusações injustas e ser torturado para confessar o envenenamento de Solibo. A nenhum dos três concede-se as devidas festividades fúnebres, tão importantes para o *conteur* que, como relatam as testemunhas, havia ele mesmo preparado uma grande festa quando da morte de Man Goul. Não obstante, Solibo morre ao pronunciar “*Patat’ sa*” em meio a sua intervenção – um jogo de palavras que pressupõe a interação com o público, que por sua vez responde “*Patat’ si*” –, sendo ele mesmo o encarregado de divertir as pessoas que presenciaram, ao mesmo tempo, a última intervenção do último *conteur* da Martinica e seu velório. Assim também parecem agir as testemunhas que dão um tom de rito fúnebre ao romance policial, segunda Turcotte (2010), retomando o que havia já dito Catherine Wells, visto que seus testemunhos, tanto diante da polícia quanto diante do corpo de Solibo, antes da investigação começar, lembram as homenagens feitas aos mortos nos velórios.

O inquérito decorre, então, em torno de duas perguntas centrais: “quem matou Solibo Magnifique?” - por parte dos policiais - e “quem era Solibo Magnifique?” - por parte das testemunhas que reconstroem a história do *conteur* pelo pouco que se sabia de sua vida através de seus depoimentos. Finalmente, depois de um longo interrogatório, autópsia e exames dos elementos que poderiam ter servido para o envenenamento da vítima, não foi possível comprovar a tese policial de homicídio e as autoridades passam a aceitar o que desde o



início Congo, o mais velho dentre as testemunhas, havia afirmado em sua sabedoria anciã: Solibo morreu por uma *égorgette de la parole*<sup>5</sup> (ou um estrangulamento da palavra, conforme a afirmação do médico que realizou a autópsia em Solibo, que afirma que o corpo estava em perfeito estado, mas parecia ter sofrido um estrangulamento, mesmo que externamente não apresentasse nenhuma evidência). Enfim, «(...) ils avaient découvert que cet homme était la vibration d'un monde finissant, pleine de douleur, qui n'aura pour réceptacle que les vents et les mémoires indifférentes, et dont tout cela n'avait bordé que la simple onde du souffle ultime<sup>6</sup>» (CHAMOISEAU, 2016, p. 227). Patrick Chamoiseau, portanto, retrata o fim da *parole* (palavra falada), difundida pelo *maître de la parole* (mestre da palavra), como se conhecia até então, cuja herança lhe cabe como escritor ou, como prefere o narrador marcando a importante diferença de escrever do lugar de onde escreve, como *marqueur de paroles*.

Há um esforço, assim, da construção de uma escrita que ultrapasse o limite do semântico, que evidentemente transporta o leitor para uma paisagem caribenha, onde os mistérios da vida e da morte não puderam ser revelados pelo colonizador até hoje. Por isso, a obra de Chamoiseau é repleta daquilo que vai se chamar, então, uma poética crioula: uma narrativa fragmentada, que intercala narradores e histórias para a reconstrução dos fatos que antecederam a morte de Solibo, mas também objetivando a reconstrução dessa figura incontestável, marcas da língua crioula (às vezes frases inteiras que aparecem traduzidas em francês ou não, seja no corpo do texto sem qualquer explicação ou pela intervenção de um personagem que exerce também o papel de tradutor simultâneo das testemunhas frente às autoridades), deslizamentos linguísticos não marcados pelo autor, a reprodução de onomatopéias, bem como faz o *conteur* em suas intervenções, o diálogo direto com o leitor e, por vezes, a inserção da palavra do *conteur* que dialoga com Ti-Cham. São essas inserções de

5. *Égorger*, segundo o Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), é também o processo utilizado para abater um animal cortando-lhe a garganta. Fonte: <<https://www.cnrtl.fr/definition/égorger>>. Acesso em: 08 novembro 2020.
6. “[...] eles haviam descoberto que esse homem era a vibração cheia de dor de um mundo acabado, que só terá como refúgio os ventos e as memórias indiferentes, e que tudo isso só tinha contornado a simples onda do último sono.” (tradução livre)

diálogos entre o Magnifique e o autor-narrador, inclusive, que, de acordo com Turcotte (2010), parecem orientar o trabalho de reconstituição da fala do *conteur* no momento de sua morte, apresentada no fim da obra, de modo a possibilitar esse último registro.

A narrativa fragmentada permite ao leitor ter uma experiência próxima daquela do ouvinte do *conteur* crioulo. É a passagem de um narrador a outro de maneira sutil, principalmente no segundo capítulo, como afirma Turcotte (2010), sem a introdução do habitual travessão indicando mudança de quem fala e dá seu testemunho diante do corpo de Solibo, que concede à narrativa uma verdadeira cena de conto crioulo. Em um determinado momento, afirma a autora ainda, Sidonise lembra-se de quando Solibo cozinhou um tubarão em sua casa e interage com o público que ali estava, não da maneira tradicional, utilizando o «*krik krak*», mas de maneira que lembra a lógica de pergunta resposta de que também usa o *conteur* para interagir com o público. Além disso, Raphaël Confiat (2010), afirma que a escritora crioula se faz de uma narrativa estrelada:

*Il s'agit de l'habitude que nous avons non seulement de raconter un même fait de trente-douze mille manières, mais encore de le rassesser comme si on cherchait à en épuiser les significations. À l'écrit, cela produit un récit étoilé et non linéaire qui va à contre-courant de la tradition romanesque occidentale, les branches de l'étoile étant les différents ressassements, le centre en étant ce fameux sens que l'auteur cherche désespérément à atteindre. Et cette quête impossible, ce Graal créole, correspond tout à fait à l'expérience historique des peuples créoles dont j'ai parlé plus haut: à savoir qu'abandonnant leur territoires d'origine, volontairement ou non, ayant perdu pour certains groupes ethniques la presque totalité de leur culture originelle, ils sont depuis lors à la recherche d'un sens, d'une origine. On voit ici comment une structure formelle, le ressassement ou récit étoilé, permet d'exprimer avec une grande adéquation une problématique culturelle qui est au coeur de la créolité.<sup>7</sup> (CONFIAIT, 2010, p. 178-179)*

7. “Se trata do hábito que nós temos de não somente contar um mesmo fato de diversas maneiras, mas ainda de acumular como se se procurasse esgotar os significados. Na escrita, isso produz um relato estrelado e não linear que vai na contracorrente da tradição romanesca ocidental, em cada braço da estrela estando as diferentes teorias e o centro sendo esse famoso sentido que o autor procura desesperadamente atingir. E essa busca impossível, esse Graal crioulo, corresponde exatamente à experiência histórica dos povos crioulos do qual falei mais acima: a saber que, abandonando seus territórios

Em sua exposição de algumas questões práticas sobre a escrita crioula, Confiand (2010) também evidencia a problemática da língua. A narrativa estrelada não pode ser escrita em francês padrão, isto é, aquele cujo modelo é justamente o francês falado em Paris. Ele só poderia ser um francês habitado por palavras e, sobretudo, pelo imaginário crioulo. De acordo com o autor, o crioulo nada mais é do que um francês parado no tempo (no início do século XVII) ou, como dizem os linguistas, um francês avançado no tempo. Utilizar recursos que crioulizem esse francês, portanto, é dar ao leitor a ilusão de estar lendo em crioulo.

Segundo Lise Gauvin (2016), os escritores francófonos nas Américas - e aqui incluem-se também os quebequenses - encontram-se em uma encruzilhada de línguas, o que gera uma sensibilidade maior à essa problemática e, por vezes, uma “sobreconsciência linguística”, fazendo da língua um lugar de reflexão privilegiado, um espaço de ficção. Além disso, esses escritores têm também em comum o fato de se dirigirem sempre a diversos públicos distintos, com culturas e conseqüentemente influências linguísticas diferentes - como nos mostra o romance de Chamoiseau cujas personagens são de uma diversidade deveras importante -, o que o obriga a encontrar estratégias aptas a aperceber-se de todas essas comunidades, estratégias essas que, como cita a autora, Édouard Glissant chamou de “estratégias de desvio”. Os deslizamentos de língua, por sua vez, permitem ao leitor questionar-se sobre as fronteiras entre real e imaginário, bem como pode-se perceber nos contos crioulos registrados por Ina Césaire, como citado anteriormente, e aqui mais explicitamente através da inserção do autor como narrador e personagem na trama que envolve a morte de Solibo Magnifique. A forma como se organiza o texto de Chamoiseau ainda, por vezes mostrando uma necessidade explicativa ou por vezes simplesmente inserindo elementos que a um leitor não conhecedor do crioulo ou a um leitor francês habituado às formas literárias populares na Europa não são naturais, desestabiliza a forma do romance como se conhece, afirma Gauvin (2016), que

de origem, voluntariamente ou não, tendo perdido para alguns grupos étnicos quase inteiramente sua cultura original, eles estão desde então à procura de um sentido, de uma origem. Vê-se aqui como uma estrutura formal, o esgotamento ou relato estrelado, permite exprimir com uma grande adequação uma problemática cultural que está no coração da Crioulidade”. (tradução livre)

é reinventada por esses textos que estabelecem fronteiras maleáveis entre realidade e ficção, interpelam o leitor e o obrigam a uma constante reavaliação do pacto enunciativo.

Para Chamoiseau (2010), é preciso que o escritor crioulo escute, como ele mesmo faz, os raros *conteurs* que ainda vivem no interior das ilhas de Martinica e Guadalupe para observar menos o que eles dizem, mas como e por quais efeitos eles dizem. Assim, sua obra conta com incontáveis estratégias de natureza linguística e tradutória. A inserção do crioulo no texto é certamente uma característica relevante para poeticidade crioula, apesar de não ser a única. Beira (2017) apresenta quatro estratégias de inserção da língua crioula na narrativa de Patrick Chamoiseau em seu romance *Texaco* (1992), cujas três primeiras também estão presentes em *Solibo Magnifique* (2016), o que será explicitado a seguir através de alguns exemplos.

A primeira das estratégias, de acordo com o que nos mostra Beira “é a presença de frases inteiras traduzidas em francês para permitir ao leitor francês recuperar o significado da frase e, dessa forma, ter o contato com a língua crioula. Essa característica pode ser vista como uma escrita tradutória não substitutiva, mas justaposta” (BEIRA, 2017, p. 70). Em *Solibo Magnifique*, por vezes essa tradução aparece no corpo do texto, seguindo diretamente a frase em crioulo, ou em nota, onde o narrador parece falar diretamente ao leitor não crioulofôno. É curioso, contudo, que por vezes também o narrador se dirija em nota ao leitor crioulofôno, traduzindo passagens para o crioulo, confirmando e contemplando a diversidade do seu público leitor. Algumas dessas traduções podem ser observadas nas passagens a seguir:

*Man sè an makoumê ? ès man sé an makoumê ? mi oala ou défolmanté akôdi sé koko siklon fésé, han ! man sé pilonnen'w atê-a là, wi ! man sè grajé'w kon an bi manyôk ek pijé'w anba plat' pyé mwen pou fè'w ladyé sos fyel-ou ! ou modi !oala man menyen'w ou modi ! pon labé pé ké tiré'y ba'w é dyab ké ayé oute zo'w yonn aprélot ! mé ansé an jan mentsiyen, man grafyen'w ou pwézonnen ! fwa'w pwézonnen ! koukoun-ou pwézonnen ! dréséguidup anpé ba'w fífin bout'la\*... (CHAMOISEAU, 2016, p. 94)*

Essa longa passagem que descreve a fúria do policial Dianb-Anba-Feuilles contra Doudou-Ménar, que morreria logo em seguida vítima desse conflito com as autoridades, é traduzida para o francês em nota pelo autor-narrador:

*Je suis un pleutre ? suis-je un pleutre ? te voilà comme un cocotier dévasté par un cyclone ! oh, j'aimerais te détruire, te piétiner ! tu es maudite ! maintenant que je t'ai touchée, ton corps, ton foie, ton sexe sont soumis à ma malédiction ! aucun sacrement n'y pourra rien désormais ! tu es maudite ! relève-toi pour que je puisse t'achever !<sup>8</sup>... (CHAMOISEAU, 2016, p. 94)*

A segunda estratégia apresentada por Beira (2017) é a inserção de palavras ou frases em crioulo que não são traduzidas, mas que “podem ser interpretadas através do contexto ou que foram mencionadas anteriormente no próprio texto a fim de imergir o leitor no mundo crioulo” (BEIRA, 2017, p. 73), como quando Bouaffesse, chefe de polícia, repete sempre que se encontra em um momento difícil ou inexplicável, como o próprio texto nos explica, a frase “*Andièt sa, pito!*”. O leitor não crioulofona pode não saber o que significa tal expressão, mas sabe que a personagem se encontra ali frente a um problema que ele não sabe muito bem como resolver.

O terceiro elemento se apresenta na forma da reprodução do sotaque crioulo ao falar francês, como no caso explícito da palavra “*inspecteur*”, utilizada pelas testemunhas para dirigirem-se aos policiais, que é grafada em suas diversas aparições como “*inspectère*”, evidenciando uma preferência pela vogal aberta da última sílaba, evitando o arredondamento labial que se tem na pronúncia da primeira forma. Assim, a situação de diglossia em que vivem os povos antilhano e guianenses é evidenciada, mas não há o apagamento da autenticidade que concede uma identidade singular ao sujeito crioulo.

É importante notar que “esses parâmetros estão longe de determinar quais são realmente as estratégias do autor ao mesclar as duas línguas” (BEIRA, 2017, p. 71) e talvez solucioná-las também não seja o mais importante nesse caso. Édouard Glissant, em entrevista para Lise Gauvin (1992), afirma que a subversão da língua vem da crioulização, e não dos crioulistos, ou seja, a inserção de palavras crioulas no francês ou a fabricação de palavras em francês nos termos do crioulo. A crioulização, por sua vez, é usar-se da poeticidade anteriormente

8. “Eu sou um covarde? eu que sou um covarde? olha pra ti aí que nem um coqueiro devastado por um ciclone! ah, eu ia adorar te destruir, te pisotear! maldita! agora que eu te toquei, teu corpo, teu fígado, teu sexo estão submissos a minha maldição! nenhum sacramento vai te livrar disso a partir de agora! sua maldita! levanta pra eu acabar contigo!...” (tradução livre)

conferida ao *conteur*: a repetição, a constelação de narrativas que se constrói sobre um único fato, a acumulação como processo retórico, etc., características essas que são menos perceptíveis que os crioulistos. Por outro lado, é evidente que, como cita Beira ainda (2017), essa justaposição entre francês e crioulo em um único texto gera uma tradução não substitutiva, mas justapositiva, o que faz com que o crioulo não seja apagado ou passe despercebido, o que de certa forma parece fundamental em um primeiro momento para a distinção da unicidade da literatura antilo-guianense segundo os termos da Crioulidade.

Outros aspectos linguísticos para a construção de uma poeticidade crioula se fazem evidentes ao longo do texto, como é o caso dos neologismos - “*Pour vitesser, elle avait coincé son panier de chadecs au creux du coude (...)*” (CHAMOISEAU, 2016, p. 47) -, mas também em nível semântico pode-se comparar a escrevivência do escritor com a palavra (*parole*) do *conteur*, que por sua vez também descreve, “através das armas miraculosas do humor e da poesia”, como cita a contracapa do último livro de contos organizado por Ina Césaire (1989), o cotidiano e a história dos povos subjugados pelo império francês na América Central. Os três temas recorrentemente observados nos contos crioulos - a fome, a astúcia e a miséria - segundo Ina Césaire (1977), também podem ser observados no romance de Chamoiseau, podendo ser resumidos em uma única passagem emblemática em que o narrador, mais uma vez, insere seu diálogo com Solibo, o mesmo que o guiará para a escrita da sua *parole*:

*(Papa, deux questions, avais-je dit à Solibo, bien longtemps après l'incident du cochon de Man Gnam : comment la parole peut-elle calmer un cochon fou ? et n'est-ce pas dérisoire de l'utiliser pour tuer un cochon ?... Le Magnifique avait souri : 'Il faut être ce que tu fais, cochon devant le cochon, parole de cochon devant le cri du cochon, perdre de ton importance, et là toute parole calme. Maintenant, Chamzibibié, tu dis : Dérisoire. Joli français. Toi, tu pleures sur un cochon saigné, moi j'ai pleuré sur la misère de Man Gnam, et le Noël de ses sept enfants...')*<sup>10</sup>  
(CHAMOISEAU, 2016, p. 82)

9. “Para aligeirar, ela tinha prendido a sua cesta de frutos debaixo do braço (...)” (tradução livre)
10. (Papah, duas perguntas, tinha eu dito a Solibo, bastante tempo depois do incidente do porco da Man Gnam: como a palavra pode acalmar um porco louco? e não é irrisório usar dela para matar um porco?... O Magnifique tinha sorriso: ‘é preciso ser o que você faz, porco diante do porco, palavra de porco

Nesta passagem, Charlot toma a palavra para falar de suas lembranças sobre Solibo e conta ao leitor uma anedota que ocorreu em algum Natal, na casa de Man Gnam, em que mandaram chamar o *conteur* para matar o porco para a ceia, já que o animal estava enfurecido e ninguém conseguia domá-lo. Solibo, misteriosamente, logo conseguiu acalmar o porco com sua *parole*. A passagem em que *maître de la parole* e *marqueur de la parole* dialogam, logo em seguida, realça não só o poder da palavra crioula frente a palavra escrita, mas também as preocupações do *conteur* e do escritor que se distinguem: o primeiro pensava em Man Gnam e seus filhos que não teriam o que comer naquela noite, o segundo se preocupava com a morte do animal. Apercebe-se então a ruptura de que fala Chamoiseau (2010) quando diferencia a Oralitura e a literatura e, mais do que isso, reforça-se o fim de tradição nascida da escravização dos homens, que não fascina ninguém, segundo o autor, mas que cumpre seu papel na instituição de uma nova identidade para um povo diverso anteriormente subjugado.

Como afirma Turcotte (2010), comunicação oral e escrita se dão em tempos e lugares diferentes, sendo impossível a reprodução de uma na outra, pois a oralidade é efêmera e a escrita, por sua vez, ultrapassa esses limites de tempo e de espaço. Além disso, a escrita exige um esforço cognitivo maior para fins de compreensão, ainda que quem escreva precise fazer um trabalho explicativo ainda mais aprofundado para seu leitor a fim de suprir sua ausência no momento da leitura, o que o difere mais uma vez da intervenção performática do *conteur*. O *marqueur de paroles* se vê, contudo, responsável pelo registro deste que foi o último *conteur* da Martinica e cuja morte representa essa ruptura entre oralidade e escrita (como necessidade de conservar a memória cultural) ocasionada por um público que se desinteressa a cada dia pela palavra falada. Assim, Chamoiseau apresenta ao leitor, ao fim do romance, como um anexo, *Les dits de Solibo*, uma transcrição do conto crioulo que o Magnifique contava no momento de sua morte.

Precedido do que seria a representação do toque do tambor de Suctette, que acompanhava o *conteur* em sua performance, o conto do

diante do grito do porco, perder sua importância, e aí toda palavra acalma. Agora, Chamzibíé, você diz: irrisório. Belo francês. Você chora por um porco morto, eu chorei pela miséria de Man Gnam e o Natal dos seus sete filhos...') (tradução livre).

Magnifique se apresenta ao leitor como uma leitura confusa. Como afirma Turcotte (2010), essa sequência não apresenta propriamente uma narrativa, tudo parece caótico e aleatório à primeira vista. As palavras se ordenam segundo um ritmo oral, entrecortadas por onomatopéias e de expressões tipicamente antilhanas, além das intervenções do auditório que responde aos chamados do *conteur*. Além disso, a pontuação também é quase escassa. O autor-narrador-personagem, portanto, realiza que escrever a palavra falada (*la parole*) se configura em uma traição. Assim,

*si le marqueur de paroles considère sa transcription des paroles de Pipi (ou sa traduction comme il le dit), comme étant un « lot de pages tourbillonnantes et illisibles », et ce, même s'il en a extrait une « version réduite, organisée », c'est que du point de vue psycholinguistique, pour qu'elles soient « stables et lisibles », il aurait fallu pouvoir reproduire une écriture syntaxiquement correcte qui se serait opposée au débit et au rythme de la parole de Solibo. Il aurait fallu expliquer chaque allusion du conteur, ce qui aurait été fastidieux et en complète contradiction avec le tourbillon oral du conteur.*<sup>11</sup> (TURCOTTE, 2010, p. 125-126)

Se o conto crioulo se configura na arte de contar evitando ser compreendido por aqueles a quem ele não é destinado (nesse caso, o colonizador), a transcrição dos ditos de Solibo ao fim do romance de Chamoiseau cumpre seu papel, ainda que exclua a performance do *conteur*. Apesar disso, a escrita configura uma traição, pois está evidente que tal palavra não foi feita para tal gênero. O autor, assim, compreende que a tarefa do *marqueur de paroles* é diferente daquela do *conteur* e, portanto, apesar das similaridades anteriormente apresentadas entre uma escrita crioula e os contos orais tradicionais, a literatura antilhana, em seu compromisso frente a preservação da memória oral, se mostra autêntica e singular. O conto oral que não pode ser escrito e a literatura plena de marcas da oralidade apresentam

11. “se o *marqueur de paroles* considera sua transcrição das palavras de Pipi (ou sua tradução, como ele mesmo diz), como sendo um ‘monte de páginas circulares e ilegíveis’ e mesmo que ele tenha extraído da performance uma ‘versão reduzida, organizada’, é que do ponto de vista psicolinguístico, para que elas sejam ‘estáveis e lisíveis’ teria sido necessário poder reproduzir uma escrita sintaticamente correta, que se oporia ao fluxo e ao ritmo da palavra de Solibo. Teria sido necessário explicar cada alusão do *conteur*, o que seria fastidioso e em completa contradição com a circularidade oral do *conteur*.” (tradução livre)



em suas origens uma lógica de confronto para com a polêmica anteriormente instaurada pelo uso da língua francesa na tradição literária das Antilhas: se antes o negro buscava falar o francês da forma “mais correta possível” para que fosse aceito pelo branco, com a poética crioula a lógica se inverte. O conto aqui, para Chamoiseau, permanece incompreensível para aqueles que não são parte constitutiva das sociedades crioulas, e a literatura, mesmo apropriando-se de gêneros familiares às culturas ditas ocidentais - o que atrai leitores de diferentes espaços, principalmente da França -, dificulta a compreensão do leitor desavisado através da subversão da tão cara língua francesa. Assim, se anteriormente o negro submetia-se a uma tentativa quase sempre frustrada de falar francês perfeitamente, conforme Fanon (2015), através da literatura crioula ele comprova seu domínio da língua literária por excelência e, mais do que isso, demonstra tamanho conhecimento sobre ela que é capaz de subvertê-la, criando obstáculos para a compreensão de um falante nativo de francês.

### **Por uma poética crioula**

A poética crioula também contrapõe de certa forma as nomenclaturas antes atribuídas a ela: primeiramente a de literatura francófona, sobre a qual empenhou-se um longo debate visto que o centro, neste contexto, a França, nunca insere a si mesmo quando trata de literatura francófona, reforçando então, mais uma vez, a subalteridade dessas literaturas aos olhos da metrópole. Frente ao problema, outra nomenclatura é proposta por um grupo de reconhecidos intelectuais antilhanos - a de *littérature-monde en français*, manifesto publicado no jornal Le Monde em 2007. Apesar de ser uma reivindicação dos próprios escritores antilhanos, Alves (2012) afirma que ela também não é satisfatória pois, enquanto a francofonia dava um tom exotizante à literatura de língua francesa produzida nas ex-colônias, a *littérature-monde en français* não dá conta das particularidades de cada território.

A reivindicação por uma *littérature-monde en français*, entretanto, parece indiretamente em concordância com o que Casanova (2002) designa como República Mundial das Letras, que pensa a literatura como um sistema mundial, porém minado de rivalidades. Nesse sentido, a autora interpreta a história literária como uma disputa

que só poderia ser visível do ponto de vista dos escritores ditos periféricos, pois para aqueles que se encontram nas grandes potências, como a França, as normas até então impostas ao fazer literário são vistas como naturais. Nesse sistema, a França, aliás, ocupa lugar central com Paris sendo considerada a capital das letras e o francês, por sua vez, a língua da literariedade por excelência. Assim, o sistema literário crioulo combate a lógica do centro como regra mesmo que, em teoria, esses territórios façam ainda parte da nação francesa e formem uma “unidade linguística” no que diz respeito à expressão artística escrita.

Pensar em um sistema mundial de literatura que englobe as literaturas nacionais em suas diversidades e também desigualdades implica atribuir uma importante função à tradução, cujas obras escolhidas influenciam diretamente na formação de novos escritores, de acordo com Piglia (2011). Assim como Ina Césaire em seu trabalho de registro da tradição oral apresenta-nos no prefácio da primeira obra dedicada aos contos orais um estudo sobre a transcrição da língua crioula - originalmente uma língua oral - e sobre a tradução dessas histórias para o francês, o escritor antilo-guianense contemporâneo também trabalha de uma perspectiva tradutória em certo nível. Piglia (2011) discorre sobre a tradução como uma proposição da escrita de uma leitura (detalhada, particular e geralmente equivocada): precisamente, pois, o que está fazendo o autor antilo-guianense ao olhar para os contos orais e tentar reproduzi-los na literatura a sua maneira. Assim, a performance que já não existe mais na escrita, é substituída por outros recursos que se propõem a retratar igualmente as relações linguísticas e sociais dessas sociedades, que precisa ser pensada também na tradução dessa literatura para outras línguas, evitando o apagamento típico quando se trata de povos subalternizados, isto é, evitando submeter-se à lógica do Orientalismo.

Ademais, a ruptura também parece ser o que impulsiona o que Chamoiseau (2010) define como zona de mistério criativo, que exige a mobilização a todo momento do gênio da palavra falada (*la parole*) e da escrita, instigando suas convergências e divergências, suas oposições e paradoxos, conservando a todo momento essa amplitude total que atravessa todas as formas da palavra (*parole*) e também os gêneros da escrita. Sobre os gêneros literários, aliás, afirma Glissant (1992) à Lise Gauvin em entrevista que “desfazer” os gêneros, tão importantes para as literaturas ocidentais, é como uma vocação dos

antilhanos: eles podem escrever poemas que são ensaios, ensaios que são romances, romances que são poemas. Tenta-se desfazer os gêneros literários justamente porque percebe-se que os papéis que foram atribuídos a cada um deles nas literaturas ocidentais não convêm mais para a investigação crioula, já que essa investigação não é somente do real, mas também do imaginário.

## Referências

- ALVES, Alcione C. «*Mon nom, je l'habite tout entier*»: Littérature monde en français e seus lugares de enunciação. 2012. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, [S. l.], 2012.
- BEIRA, Dyhorrani da Silva. *Éloge de la créolité*: para uma tradução crioula. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2017, 189f. Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. v. I.
- BERNABÉ, J.; CHAMOISEAU, P.; CONFIANT, R., *Éloge de la Créolité*, Paris: Gallimard, 1993.
- CASANOVA, Pascale. *A república Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CÉSAIRE, Ina. *Contes de Jours et de Nuits aux Antilles*. Paris: Éditions Caribéennes, 1989.
- CÉSAIRE, Ina. *Contes de Mort et de Vie aux Antilles*. Paris: Éditions Caribéennes, 1977.
- CHAMOISEAU, Patrick. Que faire de la parole? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit. In: LUDWIG, Ralph (org.). *Écrire la «parole de nuit»*: La nouvelle littérature antillaise. Saint-Amand: Gallimard, 2010.
- CHAMOISEAU, Patrick. *Solibo Magnifique*. Barcelona: Éditions Gallimard, 2016.
- CONFIANT, Raphaël. Questions pratiques d'écriture créole. In: LUDWIG, Ralph (org.). *Écrire la «parole de nuit»*: La nouvelle littérature antillaise. Saint-Amand: Gallimard, 2010.
- EDWARDS, Carole (ed.). L'authenticité tant anticipée: le conte antillais à la scène chez Ina Césaire et Maryse Condé. In: VÉTÉ-CONGOLO,

- Hanétha (ed.). *Le conte d'hier aujourd'hui: Oralité et Modernité*. [S. l.: s. n.], 2014. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/292605323\\_L%27authenticite\\_tant\\_anticipee\\_le\\_conte\\_antillais\\_a\\_la\\_scene\\_chez\\_Ina\\_Cesaire\\_et\\_Maryse\\_Conde](https://www.researchgate.net/publication/292605323_L%27authenticite_tant_anticipee_le_conte_antillais_a_la_scene_chez_Ina_Cesaire_et_Maryse_Conde). Acesso em: 5 nov. 2020.
- FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions Points, 2015.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Rio de Janeiro: Eduff, 1998.
- GAUVIN, Lise. *Des littératures de l'intranquillité*. Intercâmbio, Porto, v. 9, n. 2, p. 27-33, 2016. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id1184id2746&sum=sim>. Acesso em: 28 out. 2020.
- GAUVIN, Lise. L'imaginaire des langues: Entretien avec Édouard Glissant. *L'Amérique entre les langues*, Montréal, v. 28, ed. 2-3, 1992.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- PIGLIA, Ricardo. *Tradición y Traducción*. In: INAUGURACIÓN EL MAGÍSTER EN LITERATURA COMPARADA DE LA FACULTAD DE ARTES LIBERALES DE UNIVERSIDAD ADOLFO IBÁÑEZ. 2011, Santiago.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: Perspectivas latino-americanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: [s. n.], 2005. p. 107-130. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar>. Acesso em: 5 novembro 2020.
- SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTOS, Margarete N. dos. Entre o oral e o escrito: a criação de uma Oralitura. *BABEL: Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras*, Bahia, ed. 1, 2011.
- TURCOTTE, Virginie. *Lire l'altérité culturelle dans les textes antillais*. Collection Mnémosyne, n. 02. Montréal: Observatoire de l'imaginaire contemporain, 2010. Disponível em: [http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/documents/lire\\_lalterite\\_culturelle\\_mo2\\_coupe.pdf](http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/documents/lire_lalterite_culturelle_mo2_coupe.pdf). Acesso em: 09 novembro 2020.

## **“Eu virei fúria”: reflexões sobre o livro *Compaixão* de Toni Morrison como romance decolonial de formação**

Natalino da Silva de Oliveira (IF SUDESTE MG)<sup>1</sup>

### **Introdução**

*A desumanização racista não é apenas simbólica; ela delimita as fronteiras do poder (...). O racismo faz diferença. Ser um Outro neste país faz diferença, e a verdade desanimadora é que provavelmente continuará a fazer. É raro que comunidades humanas abram mão de privilégios por simples altruísmo, e portanto o único mundo em que se pode imaginar os apoiadores da branquitude renunciando à sua religião é um mundo em que seus privilégios se transformem num luxo ao qual eles não se podem dar.*

(MORRISON, 2017, P. 16-18)

Promover uma análise decolonial de um texto literário passa necessariamente por uma reflexão sobre nosso próprio posicionamento enquanto pesquisador. Ao iniciar o estudo sobre a narrativa de Morrison, armei-me de aparatos teóricos que pudessem me aproximar da escrita de Toni Morrison. Contudo, todas as aproximações intermediadas pelo academicismo tornavam a minha compreensão de *Compaixão* mais distante, menos sensível, materialista, desastrosa. Crucial foi olhar para mim. Talvez, este tenha sido o exercício mais importante para a aquisição de uma episteme decolonial.

Os anos de prática intelectual não me soterraram em um conjunto de títulos que lutei tanto para conquistar e que não me tornaram mais digno. Ardem ainda em carne viva as antigas feridas que com as novas se acumulam. Minha tessitura intelectual arde como o corpo vivo de um negro preto diaspórico carregado em ressentimentos de um existir marcado pelo imperativo da sobrevivência.

1. Licenciado em Letras (UFMG); Mestre em Teoria da Literatura (UFMG); Doutor em Literatura Comparada (UFMG); Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC Minas); Docente de Ensino Médio Integrado e do Mestrado PROFEPT (IF Sudeste MG).

Partindo daí, foi possível verificar os enigmáticos pontos de coesão da narrativa e que acabava por desencadear dentro de mim um processo de desalinhamento do meu ser. Afinal, não há uma parte deste livro que não me faça sentir: sentir ódio, tristeza, rancor. Mas, há também alguns pequenos momentos de amor, de alegria e de verdadeira compaixão. Estes lapsos, em que nos esquecemos da dor, doem mais em nós (negros e negras), pois sabemos, ou pressentimos, que não são duradouros. Porém, é o que nos faz seguir, caminhar. Como se a vida mesmo fosse algo por vir e ainda assim é necessário aproveitar cada momento.

É exatamente nessa hiância em que se configura a existência de pessoas negras em espaços diaspóricos que a pesquisa resolver seguir os passos de Floren – o caminho de sua formação, no romance *Compaixão*. *Compaixão* é um romance lançado em 2008 e com ele, Toni Morrison retoma o tema da escravidão apresentado em *Amada*. É interessante observar que os dois títulos trazem um significado positivo com as palavras utilizadas. Porém, há uma triste ironia nos dois, pois o contexto apresentado em ambas narrativas acaba contradizendo as noções apresentadas nos títulos. E isso pode ser observado com nitidez em *Compaixão*. O romance retrata a pequena Florens, uma garotinha negra de sete ou oito anos que não consegue andar sem usar sapatos, é entregue como forma de quitar uma dívida de seu antigo proprietário para com o senhor Jacob Vaark. Ela é oferecida pela própria mãe com forma de proteger o bebê que ainda estava carregando no colo. Sendo assim, ela é afastada do amor materno e vive com a incômoda sensação de ter sido rejeitada.

Levada para a fazenda de Vaark, ela encontra o núcleo de personagens principais: Rebekka, a esposa de Vaark; Lina, uma escrava de origem indígena sobrevivente da varíola; Sorrow, escrava negra que é retratada como infeliz (o próprio nome significa tristeza, diria que seria “desgraça” mesmo). As ações giram em torno destas quatro sofridas mulheres chefiadas até o momento da morte pelo Senhor Vaark.

O romance apresenta duas vozes, dois registros narrativos. O primeiro registro que conhecemos é da própria Florens que inicia a abordagem de sua história. A voz de Florens se apresenta em tom materno, de alguém que conta algo na intimidade para um ouvinte mais jovem: “Não tenha medo. Eu contar não vai te ferir (...)” (MORRISON, 2008, p. 7). A própria protagonista afirma que tudo começa com os sapatos. Afinal, este tipo de acessório jamais seria de comum

uso entre negros escravizados. Isso acaba trazendo consequências para a personalidade de Florens, pois tal como afirma Lina, os pés de Florens “(...) são inúteis, vão ser sempre macios demais para a vida e nunca vão ter as solas fortes, mais grossas que couro, que a vida exige.” (MORRISON, 2008, p. 8). É no relato em primeira pessoa que sentimos “na pele” as dificuldades enfrentadas pela protagonista.

O artigo que se apresenta almeja analisar *Compaixão* de Toni Morrison pela perspectiva decolonial e como *romance de formação*. Além disso, objetiva acompanhar Florens como uma representação do ser que alcança a percepção de suas identidades e que se afasta das amarras destrutivas e coloniais. Serão avaliadas perspectivas decoloniais de leitura juntamente com teorias sobre *romances de formação* para alinhar a interpretação aqui elaborada com amadurecimento da protagonista. A caminhada é muito íngreme e repleta de armadilhas e obstáculos. Porém, não a farei. Convidei para a roda bell hooks (1995), Benjamin (1994), Mignolo (2003), Quijano (2005), Boaventura de Sousa Santos (2010), Sarlo (1997), Gilroy (2001).

## Desenvolvimento

A voz de Benjamin ainda ecoa em meu fazer acadêmico de forma reverberativa, fruto de uma antiga paixão materializada em alguns artigos publicados aqui e acolá. Ouço-o afirmar: “a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1994, p. 197). A artificialidade provocada pela reprodutibilidade técnica dificulta a produção de uma narrativa centrada no sensível. Pois, a narração é algo natural da oralidade em proximidade com um fazer artesanal que já brilha como um vaga-lume em meio aos holofotes do *mainstream* e da arte como produção. Contudo, o que se observa no romance *Compaixão* é o retorno do narrador tradicional, daquele que narra uma experiência. O romance já é introduzido por uma voz alicerçada na oralidade: “Não tenha medo. Eu contar não vai te ferir (...)” (MORRISON, 2008, p. 7).

Contudo, quando o que se narra é algo tão forte, tão traumático, fica complicado seguir uma estrutura linear. Os pontos ficam soltos e a emoção toma conta de tão forma que o que se apresenta é um todo vivo e indomável. É neste metamorfosear que a escrita de Morrison consegue resgatar o ato de *narrar*.

Talvez seja necessário, apesar de tudo [...], acreditar que novas formas narrativas, que ainda não sabemos denominar, estejam nascendo; elas atestarão que a função narrativa pode se metamorfosear, mas não morrer. Pois não temos qualquer ideia do que seria uma cultura em que não se soubesse mais o que significa *narrar*. (RICOEUR, 1995, p. 46 - grifo do autor).

Portanto, o romance se apresenta em estrutura caleidoscópica e palimpséstica. O caleidoscópio se apresenta nas camadas que rejeitam categoricamente uma lógica linear. Ao passo que o palimpsesto é encontrado na peculiar lida com o tempo – esta entidade que se apresenta na narrativa de Morrison com natureza anárquica. É como se o leitor estivesse constantemente raspando novos fatos sob antigas violências. Sendo assim, *antigo* e *novo*, nesta estrutura, estão em existência simultânea. Isso fere a lógica eurocêntrica de controle da temporalidade e apresenta uma lógica ancestral, do tempo enquanto circularidade mítica.

Porém, quando se aborda o texto de Morrison, a decolonidade se apresenta até mesmo no uso calibanístico da língua. E busco em Caliban a referência desta personagem da peça *A tempestade* de Shakespeare. Esse ser que assimila a cultura e domina a língua de Próspero para poder blasfemar contra seu mestre. Desta forma, é por meio da dissimulação que Caliban se apropria de elementos culturais de seu senhor para poder usar estes como armas, como ferramentas para exercer sua fala própria; deixa, assim, de ser um mero repetidor:

Nosso símbolo não é Ariel, como pensou Rodó, nosso símbolo é Caliban. Isto é algo que vemos com particular nitidez, como mestiços que habitamos as mesmas ilhas que Caliban: Próspero invadiu as ilhas, matou aos nossos ancestrais, escravizou Caliban e o ensinou seu idioma para entender-se com ele: Que outra coisa poderia fazer Caliban que não fosse se utilizar desse mesmo idioma para praguejar, para desejar que caísse sobre ele a ‘vermelha praga’? Desconheço outra metáfora que melhor demonstre nossa situação cultural, nossa realidade. (RETAMAR, 2004, p. 34-35 – tradução minha)<sup>2</sup>

2. “Nuestro símbolo no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Caliban. Esto es algo que vemos con particular nitidez los mestizos que habitamos estas mismas islas donde vivió Caliban: Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Caliban y le enseñó su idioma para entenderse con él: ¿Qué otra cosa



É partindo dessas referências que se observa que a língua inglesa empregada por Toni Morrison funda outro idioma dentro do próprio inglês. Aparentemente, a forma como emprega a língua acaba por corroer o inglês, gerando a ideia de que existem outros idiomas dentro da própria língua. Morrison acaba por fundar um inglês enquanto língua estrangeira para os próprios ingleses ou demais falantes *brancos* da língua. Há uma preocupação demasiadamente poética e musical da autora no uso das palavras.

A escrita de Morrison, portanto, alcança o viés performático da literatura, da palavra. A *fala* se aproxima da coisa. Morrison é a macumbeira que faz uso de palavras e as estrutura em poderosos ebós epistemológicos distorcendo e, ao mesmo tempo, contrapondo a lógica eurocêntrica do discurso enquanto signo esvaziado. A fala da autora é – resgatando a capacidade performativa do signo. Nas páginas de *Compaixão*, há “um grau de elaboração que coloca a função poética em destaque, através de uma gama de mecanismos que atraem a atenção do ouvinte para as propriedades formais do ato de expressão (BAUMAN, 2008, p. 9). Os mecanismos se estruturam em pausas, em repetições, em aliterações; elaboram uma prosódia com raiz na oralidade ancestral. A poética ancestral da oralidade é a realidade em que todo falar não é apenas um mero balbuciar; e sim que se apresenta enquanto força política transformadora (GILROY, 2001). O falar da ancestralidade vem montado na ação - isso resgata o valor da experiência e o narrador contemporâneo é incorporado pelo narrador tradicional.

A língua inglesa oficial não é a língua de Florens, tampouco seria a de Morrison. Assim como a língua portuguesa oficial não é a minha língua. Porém, a língua que Morrison capta da boca de Florens se aproxima da minha língua e, até mesmo, posso dizer que são as mesmas. É a língua de minha avó e de suas benzeduras, a de afeito utilizada por minha mãe; É a língua que utilizo com minha filha, com meu filho no convívio íntimo e diário. É a língua que acolhe e que inclui – é a língua da verdadeira compaixão.

puede hacer Caliban sino utilizar ese mismo idioma para maldecir, para desear que caiga sobre él la «roja plaga»? No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra realidad”. (RETAMAR, 2004, p. 34-35)

## Metodologia

A metodologia empregada é de cunho bibliográfico tomando por base a análise do discurso literário com elementos de literatura comparada; não como forma de comparar diferentes textos narrativos, mas sim para revisar a teoria literária a partir de características demandadas pelo romance de Morrison. A leitura caminhará pelo sendeiro da epistemologia decolonial, por isso será essencial convidar para a roda a companhia de camarás bell hooks (1995), Benjamin (1994), Mignolo (2003), Quijano (2005), Boaventura de Sousa Santos (2010), Sarlo (1997), Gilroy (2001).

Como guia para a caminhada de leitura decolonial de *Compaixão*, serão seguidos os passos da protagonista da narrativa. O romance nos apresenta Florens como uma menina que inicia sua trajetória calçando os sapatos que eram de outra pessoa e que não se encaixavam bem em seus pés. Esses calçados inadequados são aqueles que são impostos pela colonização e que obrigam com que as pessoas subalternizadas caminhem sem qualquer segurança e de forma totalmente desajeitada. Os pés artificialmente e forçosamente calçados representam o indivíduo que é forçado a adquirir toda uma complexidade de costumes que sempre o colocarão em situação de extrema desvantagem: língua, cultura, religião.

*Compaixão* é um romance lançado em 2008 e com ele, Toni Morrison retoma o tema da escravidão apresentado em *Amada*. É interessante observar que os dois títulos trazem um significado positivo com as palavras utilizadas. Porém, há uma triste ironia nos dois, pois o contexto apresentado em ambas as narrativas acaba contradizendo as noções apresentadas nos títulos. E isso pode ser observado com nitidez em *Compaixão*. Porém, durante o romance também é possível visualizar as transformações ocorridas na capacidade de Florens se relacionar com este ambiente hostil. As estratégias de sobrevivência vão alterar profundamente as características físicas e psicológicas da protagonista. Esta e outras características acabam trazendo para o romance de Morrison aspectos próprios de um romance de formação.

O termo *Bildungsroman* é de origem alemã. Contudo, ainda que alguns romances alemães sejam utilizados como paradigmas para esse tipo de narração (*Os anos de aprendizado* de Wilhelm Meister de Goethe, por exemplo), o romance de formação não se limita àqueles que são escritos por alemães, com personagens alemães e tendo como

espaço o contexto da Alemanha. O gênero narrativo que acompanha as transformações políticas, sociais, estilísticas, morais, filosóficas, psicológicas, físicas de uma personagem acaba se manifestando em diferentes solos, elaborado por diferentes escritores e, por consequência, com diferenciadas perspectivas.

Para corroborar com essa definição inicial, é possível seguir Bakhtin (1997) com sua delimitação de cinco romances de formação; um ligado à tradição do século XVIII relacionado à temporalidade; o segundo que apresenta o cenário desolador para a protagonista; o terceiro que se apresenta como narrativa da vida/biográfico; o quarto de caráter pedagógico; o quinto, modelo realista que apresenta fato histórico em profunda relação com a experiência vivida pela protagonista e pela relação dialógica entre exterior (história) e interior (experiências da personagem) e em como estes aspectos determinam a maneira como se dá a formação. O último modelo apresentado seria o que mais se aproxima da narrativa aqui analisada.

Ao lado desse tipo predominante e muito difundido, há outro tipo de romance, muito mais raro, que apresenta a imagem do homem em devir. A imagem do herói já não é uma unidade estática mas, pelo contrário, uma unidade dinâmica. Nesta fórmula de romance, o herói e seu caráter se tornam uma grandeza variável. As mudanças por que passa o herói adquirem importância para o enredo romanesco que será, por conseguinte, repensado e reestruturado. O tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida. Pode-se chamar este tipo de romance, numa acepção muito ampla, de romance de formação do homem.” (BAKHTIN, 1997, p. 238)

Ao observar e seguir os passos de Florens em *Compaixão* é possível encontrar os pontos que estabelecem a narrativa de Morrison como romance de formação, pois o livro: “(...) representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade” (MORGENSTERN apud MAAS, 2000). Morgenstern, por meio deste primeiro elemento, oferece bases para que reconheçamos na protagonista do romance aqui analisado os pressupostos básicos para a análise de sua trajetória como percurso formativo. A menina que só consegue andar de sapatos alcança a posição de mulher ao final da narrativa – uma mulher negra de pé cujas solas já estão calejadas e duras para que seja possível suportar o caminhar por qualquer solo. O segundo ponto apresentado por

Morgenstern também é interessante para a análise este artigo almeja realizar: “(...) em segundo lugar, também porque ela promove a formação do leitor através dessa representação, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance. (Morgenstern, 1988, apud Maas, 2000)”; neste ponto, apresentado por Morgenstern, insere-se também o papel desse tipo de romance para o processo de formação do próprio leitor. Corroborando com a trilha teórica que este artigo visa construir, é possível verificar em *Compaixão* a composição que se constela como um romance de formação fortemente marcado pelo viés educativo; tanto da protagonista, quanto do próprio leitor:

Chamou-se essa forma de romance de educação. Com acerto, pois a sua ação tem de ser um processo consciente, conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens e felizes acasos; pois o que se alcança desse modo é algo por si próprio edificante e encorajador aos demais, por si próprio um meio de educação. A ação definida por esse objetivo tem algo da tranqüilidade da segurança. Mas não se trata da tranqüilidade apriorística de um mundo rematado; é a vontade de formação, consciente e segura de seu fim, que cria a atmosfera dessa inofensividade última. (LUKÁCS, 2000, p. 141-142)

E, partindo de reflexões específicas que são proporcionadas pela narrativa aqui analisada, *Compaixão* caminha pelo viés pedagógico que lê a contrapelo os paradigmas europeizantes que escravizam e subalternam pessoas negras. Deste modo, o que se apresenta é a formação *afrocentrada* – um aspecto formativo que objetiva difundir um modelo filosófico que não seja subordinado ao eurocentrismo. O modelo de pensamento seria, portanto, o afrocentrado: “[...] um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe as (os) africanas (os) como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos.” (ASANTE, 2009, p. 96).

*Compaixão* se estrutura, assim, enquanto romance de formação quando narra a história de Florens, desde seus primeiros passos (utilizando os calçados que desajeitadamente não se encaixam em seus pés) até o momento em que retira os sapatos para pisar o solo descalça e em que fortalece as solas de seus pés com as próprias feridas, cicatrizes e calos provocados por este ato. O processo de transformação vivido por Florens e a alegoria dos sapatos que são usados

pela protagonista aparentam representa o sistema colonial; ao passo que o ato de retirar os calçados representa todo o procedimento de decolonização.

Observando o processo de decolonização de Florens fica visível que esse transmutar não é algo que ocorre de forma mágica. Ele demonstra os esforços, as dificuldades e as feridas que são abertas durante esse caminhar. Afinal, o pensamento decolonial não se constitui enquanto um esforço de retorno ao que existia antes do processo de colonização – isso seria um fazer impossível e sem qualquer aplicabilidade prática. Deste modo, decolonizar é buscar aquilo que Mignolo denominou de pensamento fronteiro (MIGNOLO, 2003) – um método que se aproxima do que vem sendo denominado como epistemologia das encruzilhadas. Afinal, só ouvindo Exu para entender a lógica dos cruzos. Afinal, Exu matou um pássaro ontem com a pedra que arremessou hoje (sabedoria ancestral Iorubá). Portanto, é preciso acertar a colonialidade de ontem com a pedra que jogamos hoje. Impossível? Não, apenas é necessário seguir a lógica exuística da encruzilhada. Impossível é negar a realidade diaspórica do povo negro. Impossível é viver aqui sem pisar o chão, sem cortar nossos pés neste solo tão hostil, sem criar dureza nos tecidos de nossa existência.

Porém, abandonar o sonho de retorno ao período anterior ao processo colonial não significa abrir mão de qualquer tentativa de retorno. Sankofa é o adinkra que impera nossa existência diaspórica e periférica. O pássaro mítico que gira o pescoço entoando “volte e pegue”, sabendo que nem tudo é possível ou útil pegar. Mas, é essencial retomar, reconhecer nossa riqueza cultural e conhecer o processo que nos levou até nossa atual condição:

Seu povo tinha construído cidades protegidas durante mil anos e, a não ser pela marcha mortal dos europas, podiam continuar construindo por mais mil. Acontece que o chefe da tribo estava completamente errado. Os europas nem fugiram nem morreram. Na verdade, disseram as velhas encarregadas das crianças, ele tinha se desculpado por seu erro na profecia e admitiram que por muitos que tivessem morrido de ignorância ou doença mais sempre viriam. Viriam com idiomas que pareciam latidos de cachorro; com uma fome infantil por peles de animais. Para sempre cercariam terra, embarcariam árvores inteiras para países distantes, tomariam qualquer mulher para um prazer rápido, arruinariam o solo, profanariam lugares sagrados e adorariam um deus sem graça e

nada imaginativo. Deixam seus porcos pastar nas costas do mar, transformando tudo em dunas de areia onde nada verde pode jamais brotar de novo. Seccionados da alma da terra, eles insistiam na compra de seu solo, e como todos os órfãos eram insaciáveis. Era seu destino mastigar o mundo e cuspir um horror que destruiria todos os povos primordiais. (MORRISON, 2008, p. 55)

É preciso se negar a fazer como os colonizadores. Não se pode comer tudo e cuspir ódio, horror ou medo. Exú come tudo que a boca come. Mas, não come qualquer coisa, pois é conhecimento básico para a nagologia de que a boca só come aquilo que pode fazer bem, que pode nutrir, que traz força e vitalidade. E não se pode trocar um alimento ancestral pelo alimento vazio que agora está sendo vendido no mercado. Escolher o alimento que nutre o Ori (cabeça) e não aceitar epistemologias que insistem em quebrantar nossas forças. Quem não se acostuma a visitar a encruzilhada fica perdido e não sabe qual caminho escolher. Ser decolonial é fortalecer os pés até o ponto em que a pedra é que sangra com nosso pisar descalço. É virar a própria fúria como estratégia de resistência. É também se fortalecer sem se esquecer dos seus com a ternura da verdadeira compaixão de um cafuné.

E onde reside a compaixão para com os negros?

O viajante ri da beleza e diz: “Isto é perfeito. Isto é meu”. E a palavra incha, ressoando como um trovão pelos vales, pelas extensões de primulas e malva. Criaturas saem de cavernas perguntando-se o que aquilo significa. Meu. Meu. Meu. As cascas dos ovos da águia estremeçam e um até racha. A águia gira a cabeça em busca da fonte de estranho trovão sem sentido, do som incompreensível. Ao identificar o viajante, ela mergulha para remover com as garras seu riso e seu som antinatural. Mas o viajante, atacado, levanta o cajado e bate na asa dela com toda a força. Gritando, ela cai e cai. Em cima do lago turquesa, além da cicuta eterna, através das nuvens cortadas pelo arco-íris. Gritando, gritando ela é levada pelo ar em vez de pela asa. Então Florens sussurrava: “Onde ela está agora?”. “Ainda caindo”, Lina respondia, “caindo para sempre.” Florens mal respira. “E os ovos?”, pergunta. “Chocam sozinhos”, diz Lina. “Sobrevivem?”, o sussurro de Florens é urgente. “Nós sobrevivemos”, diz Lina. (MORRISON, 2008, p. 61-62)

Este ser que a tudo nomeio e que a tudo deseja dominar não pode carregar algo tão sensível quanto a compaixão. A compaixão, a verdadeira compaixão anunciada no título do romance de Morrison não

surge, tal como fica evidenciado ao longo da narrativa, no momento em que o senhor branco adquire como sua propriedade a pequena criança escravizada. Ela só surge verdadeiramente nos momentos cruciais deste romance de formação em que percebemos mínimas ações de solidariedade entre aqueles que sobrevivem, entre os que são subaternalizados. Isso fica claro no momento em que Florens e Lina veem uma águia morrer e Florens pergunta para Lina se os ovos iriam sobreviver e Lina responde: “Nós sobreviveremos”. Este “nós” alinha e une oprimidos em um mesmo ideal de sobrevivência. A Compaixão, a verdadeira Compaixão, reside na fala de minha avó, nas benzeduras de minha avó. Uma voz que foge da lógica falocêntrica, epistemicida e eurocentrada. Uma voz inteligível entre os “seus”, os “meus”, os “nossos”, inteligível pela via cordial (do coração). Ela habita a voz presente no romance de Morrison e que identifico como a da minha saudosa avó. Uma voz inesperada aparece e, com o impacto provocado pela doçura em meio a tanta aspereza, traz à tona o verdadeiro sentido da palavra.

Florens foi acompanhada por esta pesquisa do início ao fim da narrativa. Assim, foi possível buscar relações entre aspectos da vida da protagonista e conceitos próprios de epistemologias suleadas e decoloniais. Observando elementos de estilo e conteúdo narrativo, é visível que o romance de Toni Morrison se nega a permitir que o esquecimento apague as mazelas que demonstram que humanidade em diversos momentos se perdeu. Sua narrativa é um daqueles textos que “(...) teimam em opor-se à hipocrisia de uma reconciliação amnésica que pretende calar o que, de qualquer modo, já se sabe” (Sarlo, 1997, p. 32).

Quando a narrativa se inicia, a pequena Florens se esforça em seu exercício de mimetizar formas, pensamentos, jeitos. Ela se performa e sem perceber se deforma na tentativa de se tornar mais “aceitável” em espaço de tanta diferença, de tanta adversidade.

(...) então a mímica colonial é o desejo de um Outro reformado, reconhecível, *como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente*. O que vale dizer que o discurso da mímica é construído em torno de uma *ambivalência*; para ser eficaz, a mímica deve produzir continuamente seu deslizamento, seu excesso, sua diferença. A autoridade daquele modo de discurso colonial que denominei mímica é, portanto, marcada por uma indeterminação: a mímica emerge como uma representação de uma diferença que

é ela mesma um processo de recusa. A mímica é, assim, o signo de uma articulação dupla, uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina que se “apropria” do Outro ao visualizar o poder (BHABHA, 2001, p. 130, grifos do original).

Porém, é ao final do livro que ouvimos o grito da protagonista que abandona as máscaras da mímica colonial. Ao final, é a voz fortalecida de Florens fruto potente de suas perambulações rumo ao verdadeiro esclarecimento, com seus pés no chão; sua voz vocifera e por meio dela que ouvimos a canção decolonial: “Está vendo? Você está certo. A minha mãe também. Eu virei fúria mas também sou Florens. (...) Mãe, você pode ter prazer agora porque as solas dos meus pés estão duras feito madeira de cipreste”(MORRISON, 2008, p. 151). É no giro da personagem que esta pesquisa observa e analisa também a gira epistemológica encontrando indícios, ferramentas e estratégias para que o subalternizado possa, enfim, falar.

### **Considerações finais**

Até aqui Florens foi acompanhada. Foi possível verificar seus passos com e sem os sapatos – sua libertação de qualquer espécie de dependência, inclusive afetiva. Uma menina que no início não conseguiria sobreviver sozinha, após os percalços consegue se fortalecer fisicamente e espiritualmente. E quem está lendo o romance também está sendo fortalecido; sofre e cresce juntamente com a protagonista. Afinal, o papel fundamental da narrativa ao repassar uma experiência é alcançar esse propósito de transformar até mesmo o leitor em seu ato de leitura.

Torna-se possível apreender que o processo de formação de Florens, apesar de doloroso, é fundamental. Além disso, é essencial saber distinguir o que seria a *verdadeira* compaixão. Afinal, a própria protagonista percebe que não é aceitável abrir mão de sua própria vida para ser protegida por outros, para ser cuidada como qualquer outra forma de criação animal. A máquina colonial se apropria da compaixão para se tornar proprietária de vidas com a dissimulação de que esta condição tutelar seria imprescindível para o indivíduo. É no momento em que, este, ao assumir a função de tutelado, que acaba por ser objetificado; animalizado e, por conseguinte, subalternizado.



Morrison consegue, assim como Caliban, dominar as estruturas europeizantes do *bildungsroman*, construindo um modelo peculiar de narrativa. Em *Compaixão*, as amarras coloniais são arrebentadas por esta menina frágil que não consegue pisar diretamente ao chão e que precisa calejar seus pés para sobreviver. A narrativa também se estilhaça e nesse ato acaba por diluir as bases do que seria considerado romance; e do que o *mainstream* definiria como romance de formação.

## Referências

- ASANTE, K. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, E. L. (Org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110.
- BAKTTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAUMAN, Richard. *A poética do Mercado Público: gritos de vendedores no México e em Cuba*. Trad. Isabel S. de Rose. Ilha de Santa Catarina: UFSC, 2008. Coleção Antropologia em Primeira Mão.
- BENJAMIN, W. “A crise do romance”. In: BENJAMIN, W. (Ed.). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 54-60.
- BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2º edição. Maringá: Eduem, 2009.
- CACÉRES, F. *História Geral*. São Paulo: Editora Moderna, 1996.
- FANON, F. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Trad. Renato da Silveira. Editora da UFBA: Salvador, 2008 [1968].
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GROSGOUEL, Ramón (2007). “Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas”, em CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSGOUEL, Ramon (coords.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistêmica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

- HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra? In: *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p.317-333.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 1º Edição atualizada, Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- HOOKS, B. “Intelectuais negras”. *Estudos Feministas*, ano 03, n. 2 – Dossiê: Mulheres Negras. Florianópolis, p. 464-478, jun/dez 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465/15035>. Acesso em: 25 maio 2020.
- HOOKS, B. “Mulheres negras: moldando a teoria feminista (Black women: shaping feminist theory)”. *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº16. Brasília, janeiro - abril de 2015, pp. 193-210. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0103-335220151608>.
- KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2019 [2008].
- KILOMBA, G. “O racismo é uma problemática branca” diz Grada Kilomba. [Entrevista concedida a Djamila Ribeiro]. *Carta Capital*. 30 de março de 2016. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/201coracismo-e-uma-problemativa-branca201d-uma-conversa-com-gradakilomba/>. Acesso em: 25 maio 2020.
- LANDER, E. (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires: Clacso, 2005. (Colección Sur Sur).
- MAAS, Wilma Patrícia Marzardi Dinardo. *O cânone mínimo: o Büdungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- MCLEOD, J. *Begging Postcolonialism*. London: Manchester, 2000.
- MIGNOLO, Walter. *Historias locales/disenos globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal. 2003.
- MORRISON, Toni. *Compaixão*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del poder y clasificación social”. In: *Journal of world-systems research*, v. 11, n. 2, p. 342-386. 2000.
- QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad y modernidad-racionalidad*. 2005. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/36091067/Anibal-Quijano-Colonialidade-e-Modernidade-Racionalidade>>. Acessado em 05 nov. 2020.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994. v. 1.

- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995. v. 2.
- SAID, E. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes, In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez 2010.
- SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

## Literatura e oralidade em Verre Cassé, de Alain Mabanckou: A imposição da língua do outro nas sociedades coloniais africanas

Rayza Giardini (UNESP)<sup>1</sup>

A obra *Verre Cassé*, de Alain Mabanckou, conta a história de um bar chamado *Crédit a voyage*, situado em Point-Noire, na República do Congo. A sugestão para a sua elaboração é de *Escargot Entêté*, dono do bar, que pede ao funcionário de seu bar, *Verre Cassé*, que escreva um livro com o objetivo de conservar a memória do estabelecimento descrevendo histórias pessoais de seus clientes. Logo, muitos dos registros presentes em *Verre Cassé* são produzidos a partir de histórias de vida dos clientes contadas em primeira pessoa ao narrador-personagem. Como frequentador do bar, *Verre Cassé* também registra a sua própria história. Todas elas são, em sua maioria, trágicas e malsucedida, e relatam casos como injustiça, pobreza e corrupção. Trata-se de relatos também irônicos. A ironia já se observa no próprio nome do bar: *Credit a voyage*, em português, “O crédito viajou”, segundo o próprio dono, faz referência a um lugar onde os clientes devem pagar sempre em dinheiro:

Eu peguei uma garrafa qualquer fazendo sinal ao Escargot Entêté que eu pagaria logo e não amanhã, ele disse “não tem problema, Verre Cassé, se é você eu não tenho com o que me preocupar, se é os outros, eu os respondo que o crédito está morto, ele viajou há muito tempo”. (MABANCKOU, 2005, n.p)<sup>23</sup>

1. Mestranda em Letras pela Universidade Estadual Paulista. Título da pesquisa: “Literatura pós-colonial em Verre Cassé e Black Bazar, de Alain Mabanckou.”
2. Trata-se de um livro digital (ebook) cuja edição não contém paginação. Embora haja edição recente em português (2018), todas as traduções são de minha autoria.
3. No original: j’ai pris une bouteille au hasard en faisant signe à L’Escargot entêté que je paierai tout à l’heure et non demain, il a dit « y a pas de problème, Verre Cassé, si c’est toi je n’ai pas à m’inquiéter, si c’est les autres, je leur réponds que le crédit est mort, il a voyagé depuis longtemps » [...] (MABANCKOU, 2005, n.p)

O nome do proprietário do bar, traduzido para português como “Caracol preocupado” revela uma intertextualidade presente em *Verre Cassé*, já que *Escargot Entêté* intitula o romance do escritor argelino Rachid Boudjedra (1977)<sup>4</sup> cuja trama principal é a história de um africano de 50 anos, responsável pela exterminação de ratos numa cidade africana, e que escrevia compulsivamente suas memórias em pedaços de papel. Nessa narrativa, o jovem senhor africano, além de fazer críticas sociais, políticas e religiosas, servia-se de ironia, característica também presente em *Verre Cassé*. Um desses momentos encontra-se num trecho no qual o narrador compara seus colegas de trabalho a camelos, em que a corcunda seria uma metáfora para os defeitos pessoais: “Minha mãe costumava dizer que o camelo não vê a sua corcunda. Eles também não. Nenhum é corcunda. Mas é pior! Eles sempre me insultam!”<sup>5</sup>(1977, p.19). Na trama, um caracol, que dá nome ao livro, aparece na vida do narrador como se quisesse afastá-lo de suas duas atividades principais: a literatura e o trabalho. Além dessa referência a uma obra da literatura africana, o romance conta com várias referências e intertextualidades de outras obras também da literatura do continente.

Outro personagem na narrativa é o *Type au Pampers*, nomeado dessa forma pelo narrador em referência a uma marca de fraldas, além de outros personagens como *Zero Faute* e *Grand Escroc*, todos nomeados pelo narrador com apelidos. Desta forma, mantém-se o humor na obra, apesar de suas histórias serem em grande parte tristes e de uma vida repleta de fracasso. Além disso, a forma de narrar as histórias são, em grande parte delas, repletas de ironia por parte do narrador.

O livro inicia-se com a história de *Escargot Entêté*, amigo pessoal de *Verre Cassé*, que observa os personagens e anota os relatos num caderno a partir das narrativas de suas vidas em primeira pessoa. *Escargot Entêté* sugere ao narrador a escrita de um livro para que a memória de seu bar seja mantida já que, segundo ele, os congolezes não a conservariam: “Ele acrescentou que as pessoas desse país não tinham senso de conservação da memória, que a época das

4. Rachid Boudjedra é um escritor argelino, nascido em 5 de setembro de 1941. É autor de livros como “*La répudiation*” (1969), obra que aborda questões do islamismo e que foi de grande notoriedade para o autor.
5. No original: “Ma mère disait le chameau ne voit pas sa bosse. Eux, non plus. Aucun n’est bossu. Mais c’est pire ! Ils me raillent souvent.”

histórias que contava a avó acamada tinha acabado, que o momento agora era de escrita porque é o que sobra, a fala é fumaça escura.”<sup>6</sup> (MABANCKOU, 2005, n.p)

Ainda que todos eles sejam clientes do mesmo bar e dividam a mesma ambientação na narrativa, cada história é individual e não se relaciona diretamente com as outras, ainda que elas demonstrem uma mesma característica das vidas dos personagens como: fracasso, injustiça e pobreza. O livro se constrói em vários enredos, dos quais fazem parte outros personagens, descentralizando a narrativa principal. Numa entrevista concedida para um jornal francês, Mabanckou cita preferências por características que se assemelham aos dos personagens de *Verre Cassé*:

Quando eu vou ao cinema, eu fico sempre fascinado pelos personagens secundários. Eu penso que a vida real não é aquela dos personagens principais. Eu gosto das existências atribuladas. Eu tenho mais coisas a dizer sobre alguém que está à margem. Eu sei que, atrás da marginalidade, se esconde a alegria da vida. É isso o que eu busco neles: a faísca da felicidade.<sup>7</sup>

Apesar de as narrativas acontecerem em torno do *Crédit a voyage*, as narrativas não são, contudo, exclusivas desse ambiente. Algumas delas se passam em outros países, de modo a ampliar o pano de fundo do romance. A história contada pelo personagem *Imprimeur*, por exemplo, se passa na França, o que, para ele, é motivo de orgulho, pois isso o diferencia dos outros frequentadores do bar.

[...] me prometa que você vai colocar o que eu acabo de te contar no seu caderno, que você não vai rasgar o que anotou, lembro que se você não colocar isso no caderno, não valerá de nada, nada

6. Il a ajouté que les gens de ce pays n'avaient pas le sens de la conservation de la mémoire, que l'époque des histoires que racontait la grand-mère grabataire était fini, que l'heure était désormais à l'écrit parce que c'est ce qui reste, la parole c'est de la fumée noire. (MABANCKOU, 2005, n.p.)
7. Entrevista disponível online através do link: [http://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-alain-mabanckou\\_815535.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-alain-mabanckou_815535.html). Último acesso em agosto, 2017. No original: Quand je vais au cinéma, je suis toujours fasciné par les personnages secondaires. Je pense que la vraie vie n'est pas celle des personnages principaux. J'aime les existences cabossées. J'ai plus de choses à dire sur quelqu'un qui est à la marge. Je sais que, derrière la marginalité, se cache la joie de vivre. C'est ce que je cherche en eux : l'étincelle de joie.

mesmo, você sabe que eu sou o mais importante dos sujeitos que vêm aqui, hein, sim eu sou o mais importante porque eu me dei bem na França, e não é qualquer imbecil que pode se dar bem na França.<sup>8</sup> (MABANCKOU, 2005, n.p)

*Verre Cassé* conta ao seu chefe, por sua vez, que a razão de frequentar o bar está relacionada com o fim de seu casamento com a ex-esposa, Angélique: “Ele sabe bem por que eu passo a minha vida aqui, ele sabe bem que é por causa de Angélique”.<sup>9</sup>

Além das personagens masculinas, há ainda Robinette. Trata-se de uma mulher alcoólatra, obesa que, a certa altura da trama, participa de uma competição singular com outros homens. Seu personagem parece igualar-se ao gênero oposto, mais especificamente àqueles de homens que vivem à margem da sociedade, como já mencionado acima. A primeira descrição de Robinette é feita a partir de características novamente inusitadas, seguindo o padrão de outros personagens no romance: “Robinette bebe, bebe ainda sem se embriagar, e quando ela bebe dessa forma vai urinar atrás do bar em vez de ir ao banheiro como todo mundo.”<sup>10</sup>

Depois de compor o livro com as histórias dos principais personagens do bar e com relatos pessoais do próprio autor, Verre Cassé considera que o finalizou, e o entrega a Escargot Entêté, que fica espantado com o tipo de escrita utilizada:

Eu não tinha visto direito, mas está mesmo uma bagunça esse caderno, não tem pontos, tem só vírgulas e vírgulas, às vezes aspas quando as pessoas falam, não é normal, você deveria passar um pouco a limpo, você não acha, hein, e como eu posso ler tudo isso se está tudo colado assim, precisa deixar ainda alguns espaços, algumas respirações, alguns momentos de pausa, sabe, eu esperava

8. (...) promets-moi que tu vas mettre ce que je viens de te raconter dans ton cahier, que tu vas pas déchirer ce que tu as noté, je te rappelle que si tu mets pas ça dans ce cahier, il ne vaudra rien, rien du tout, est-ce que tu sais que je suis le plus important des types qui viennent ici, hein, oui je suis le plus important parce que j'ai fait la France, et c'est pas n'importe quel imbécile qui peut faire la France (...) (VC, 2005, n.p)
9. No original: “il sait pourquoi je passe ma vie ici, il sait bien que c'est à cause d'Angélique.” (2005, n.p.)
10. No original: “Robinette boit, boit encore sans même se soûler, et quand elle boit comme ça elle va pisser derrière le bar au lieu d'aller aux toilettes comme tout le monde”. (VC, 2005, n.p.).

mais de você, estou um pouco decepcionado, me desculpe, mas sua missão ainda não terminou, você tem que refazer. (VC, 2005. n.p.)

A partir da reclamação de *Escargot Entêté*, constatamos a razão pela qual *Verre Cassé* comunicou, antes mesmo de iniciar a sua escrita, que o livro seria feito segundo a sua vontade. “Não há nada pior que o trabalho forçado, eu não sou o negro dele”<sup>11</sup>. Pode-se traçar uma relação entre “fazer de acordo com sua vontade” e o tipo de escrita pouco formal ou em conformidade com o que se é esperado, como, por exemplo, parágrafos, emprego de letra maiúscula nas palavras que iniciam um parágrafo, dois pontos, utilização de aspas em diálogos etc. “Eu disse ao Escargot Entêté a fim de concluir que infelizmente eu não era escritor, que eu não poderia sê-lo, que eu só fazia observar e falar com as garrafas” (VC, 2005, n.p.).<sup>12</sup>

No artigo sobre *Verre Cassé* do autor Sim Kilosho Kabale (2008, p. 111) é sugerido que, uma vez que Verre Cassé se irrita ao ter que escrever as histórias, o leitor também irá se irritar ao lê-las. Uma forma de mostrar seu descontentamento e insatisfação por ter que realizar uma atividade muito diferente de seu trabalho e que, sobretudo, não o agradava:

O autor-narrador inaugura um novo estilo. Ele marca uma ruptura com romances anteriores que atendem aos padrões de escrita. A partir de agora, como o próprio Alain Mabanckou deseja, quando estiver entediado enquanto escreve, o leitor, por sua vez, deve ficar entediado enquanto lê.<sup>13</sup>

Não seria necessário, portanto, que o leitor esperasse até a constatação do personagem *Escargot Entêté* para que ele percebesse ou se sentisse confuso com o tipo de escrita escolhido pelo autor de *Verre Cassé*. Sua escrita representa, rigorosamente, o resultado de

11. No original: “Il y n’a rien de pire que le travail forcé. Je ne suis pas son nègre.” (MABANCKOU, 2005, n.p)
12. No original: “J’ai dit à L’Escargot entêté en guise de conclusion que malheureusement j’étais pas écrivain, que je ne pouvais pas l’être, que moi je ne faisais qu’observer et parler aux bouteilles” (...). (MABANCKOU, 2005, n.p)
13. No original : «L’auteur-narrateur inaugure un nouveau style. Il marque une rupture avec les romans antérieurs qui respectent les normes d’écriture. Désormais, comme le souhaite Alain Mabanckou lui-même, quand il s’ennuie en écrivant, le lecteur doit s’ennuyer à son tour en lisant.”



anotações muito informais ao mesmo tempo em que o escritor as escutava. Desta forma, a escrita de maneira “oralizada” estaria sendo feita ao mesmo tempo em que o escritor as recebia. Sem tempo para que ele pudesse transformar os registros orais em verdadeiros registros escritos.

Num trecho da obra, o personagem parece explicar o estilo de escrita que escolhe, classificando não só as palavras das quais se serve, mas também o tipo de forma, ou a falta dela:

Eu escreveria coisas que lembrassem a vida, mas eu as diria com palavras minhas, palavras torcidas, desconexas, palavras sem pé nem cabeça, eu escreveria como as palavras me vêm, eu finalizaria desajeitadamente como eu havia começado, e eu não estaria nem aí para a razão pura, o método, a fonética, a prosa [...] (MABANCKOU, 2005, n.p.)

Para a tradução da obra, que se encontra em sua dissertação, Nogueira observa, dentre muitas características, a relação entre alguns elementos macroestruturais e microestruturais como repetições, paralelismos e interjeições em *Memoires de porc-épic* e a oralidade tradicional de algumas sociedades africanas. Nesse estudo, Nogueira serviu-se muitas vezes da classificação de “literatura oral” em referência aos trabalhos do autor: “Para poder, por fim, falar sobre tradução, foi fundamental entender o que o próprio Mabanckou denomina como ‘ritmo congolês’ e, conseqüentemente, o estudo sobre a literatura oral ganhou força.” (NOGUEIRA, 2016, p.10). Nogueira traça uma relação entre as obras *Verre Cassé* e *Memoires de Porc-Épic* por serem, entre todas as outras obras do autor, as que mais se assemelham entre si por “sua inovação gramatical e narrativa, uma vez que o único sinal de pontuação utilizado é a vírgula, além das aspas e dos itálicos para marcar os diálogos, e do uso de letras maiúsculas para nomes próprios.” (2017, p. 48).

Nesse texto, há um trecho de uma entrevista de Mabanckou a um jornal francês após o lançamento do romance, no qual justifica a sua escolha pela oralidade na escrita:

Isso faz parte da minha própria cultura, já que a maior parte das línguas africanas que falo são orais. Não tendo base escrita, elas só existem por meio da oralidade. E ali vem se somar a língua francesa como língua de escrita. Finalmente, em *Mémoires de porc-épic*, a

língua é francesa, mas o ritmo é congolês. Este é o de minha etnia, de minha tribo. Desse ritmo de dentro da língua provém toda a oralidade da narrativa. (Apud NOGUEIRA, 2016, p. 53)<sup>14</sup>

Além da justificativa sobre o seu tipo de escrita e sua preferência sobre como produzir o livro, podemos considerar a oralidade de acordo com a recepção dessas histórias e com o cenário principal do romance. Essas histórias são contadas em um bar, ambiente caracterizado por ser lugar de conversas informais, e em primeira pessoa pelos próprios personagens, ou seja, o escritor-personagem concebe as histórias a partir de uma recepção oral, e, muitas vezes, afirma escrevê-las ao mesmo tempo em que as ouve: “[...] me escute bem porque o que eu vou te contar é muito importante, anote, anote bem, quero te ver escrever enquanto eu falo, e você verá como não se deve jamais confiar nas pessoas, é um conselho de amigo, Verre Cassé”.<sup>15</sup>

A questão da oralidade é relevante, por outro lado, uma vez que o autor é africano, e, como ele mesmo afirma acima, grande parte das línguas africanas só existe na oralidade. Segundo Walter Ong em *Oralidade e cultura escrita*:

Na realidade, a linguagem é tão esmagadoramente oral que, de as milhares de línguas - talvez dezenas de milhares - faladas no curso da história humana, somente cerca de 106 estiveram submetidas à escrita num grau suficiente para produzir literatura. (1998, p. 15)

Em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo* no momento do lançamento do livro *Mémoires de porc-épic*, Mabanckou mencionaria a mesma questão:

14. No original: “Cela fait partie de ma propre culture puisque la plupart des langues africaines que je parle sont orales. N’ayant pas de base écrite, elles n’existent qu’à travers cette oralité. Et là-dessus vient se greffer la langue française comme langue d’écriture. Finalement, dans ‘Mémoires de porc-épic’, la langue est française mais le rythme est congolais. C’est celui de mon ethnie, de ma tribu. De ce rythme dans la langue provient toute l’oralité du récit.” Acessível em: <http://eveve.lefigaro.fr/livres/actualite/alainmabanckou-renaudot-memoire-porc-epic-734.php>.
15. No original: [...] bon, je vais commencer par le début, mais écoute-moi bien parce que ce que je vais te raconter est très important, prends note, prends bien note, je veux te voir écrire quand je parle, et tu verras comment il ne faut jamais faire confiance aux gens, c’est un conseil d’ami, Verre Cassé. (MABANCKOU, 2005, n.p.)

(...) é um romance narrado, como o título diz, por um porco-espinho assassino. Ele ataca quem cruza seu caminho por meio de seu alter ego humano. Mas seu duplo morre e o animal tem pouco tempo para dar um jeito na vida. Um tributo, ele explica, à mitologia africana, à tradição oral em que animais podem falar e são iguais a seres humanos.<sup>16</sup>

A preferência pela oralidade na escrita em língua francesa parece relacionar-se, assim, com a preservação da identidade de autores africanos e a sua distinção na extensa literatura francófona. Gaël Ndombi-Sow em uma tese de doutorado da Universidade de Lorraine (França), menciona essa característica geral:

Pesquisas recentes sobre as implicações da linguagem popular em alguns livros de ficção francesa levaram muitos estudiosos a deduzir que a linguagem literária é frequentemente renovada em áreas africanas de língua francesa. O escritor sempre enfrenta um desafio: adaptar a linguagem da escrita às suas próprias necessidades de expressão, possivelmente por conta de grandes transtornos. Como resultado, a maioria desses autores optou por usar a linguagem de rua como base de linguagem para sua produção literária. A linguagem popular como funciona nos romances de Alain Mabanckou vem nesse aspecto. É caracterizado por “contribuições sociolinguísticas mantidas pelo francês (língua e cultura) com as outras línguas e culturas utilizadas na África. (NDOMBI-SOW, 2012, p. 167)<sup>17</sup>

Vera Lucia Soares, em um artigo sobre a tradição oral das literaturas africanas publicado na revista *Letras*, esclarece esse ponto da seguinte forma:

16. *'Beckett da África', Alain Mabanckou participa da Flip*. Estadão. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,beckett-da-africa-alain-mabanckou-participa-da-flip,70002287296>. Acesso em: 20 julho. 2018
17. No original: “Les recherches récentes sur les implications du langage populaire dans certains fictions francophones ont engagé nombre de spécialistes à déduire que la langue littéraire subit un renouvellement fréquent dans les espaces francophones africains. L'écrivain se trouve toujours face à un défi: adapter la langue d'écriture à ses propres besoins d'expression, éventuellement au prix d'importants bouleversements. De ce fait, une majorité de ces auteurs a choisi de recourir à la langue de la rue comme socle linguistique de leur production littéraire. La langue populaire telle qu'elle fonctionne dans les romans d'Alain Mabanckou se présente sous cet aspect. Elle se caractérise par des « apports sociolinguistiques entretenus par le français (langue et culture) avec les autres langues et cultures usitées en Afrique.”

Normalmente, no conto oral, a descrição pormenorizada é desnecessária porque o contador se vale de recursos gestuais e sonoros, como a mímica, o tom da voz, a música, o ritmo. Na verdade, as sessões de contos são como encenações teatrais que, evidentemente, não podem ser reproduzidas através da escrita. (SOARES, 1997, p. 125)

O domínio francês durante a colonização de alguns países africanos no período expansionista levou à imposição parcial da utilização da língua francesa e à proibição da utilização de línguas nacionais nos setores públicos, com a intenção de criar uma França única inclusive linguisticamente. Uma das preocupações dos colonizadores era com a utilização da língua francesa para que se fizesse viável a comunicação dentro das colônias.

Algumas características de impérios coloniais eram similares, como a imposição da língua do colonizador nas sociedades colonizadas. Assim como o império francês, o inglês impôs a utilização da língua do império nas colônias. Exemplificaremos essa imposição, portanto, com um exemplo de um trecho da obra *Pode o subalterno falar?* da autora Gayatri Chakravorty Spivak (2010) que é uma estudiosa do pós colonialismo, e cita um trecho de *Minute of Indian Education* [Relato sobre a educação indiana] de Maucaulay (1935), que defende a educação da sociedade colonial a partir do modelo inglês, para que possam servir de intérpretes para o povo britânico: “Uma classe de pessoas, indianas de sangue e cor, mas inglesas no gosto, nas opiniões, na moral e no intelecto”. E completa com o que diz ser uma preocupação sobretudo linguística:

Devemos deixar que essa classe refina os dialetos vernáculos do país, para enriquecer esses dialetos com termos da ciência, tomados da nomenclatura ocidental, e para transformá-los gradativamente em veículos apropriados para comunicar o conhecimento à grande massa da população. (SPIVAK, 2010, p. 65)

*Verre Cassé*, no entanto, parece apresentar o contrário do efeito esperado pelas políticas linguísticas do império, uma vez que o sujeito colonizado quando a escrita de seu livro apresenta uma grande utilização de gírias e expressões advindas do congolês. Além disso, uma vez proibida, ainda assim a língua nativa consegue registrar ou marcar a sua presença através das características “oralizadas”. A oralidade cederia o registro escrito que a língua francesa possibilita

para demarcar a oralidade da língua nativa a partir dela. A forma, incluindo a falta de pontuação, parágrafos, e interjeições, imita um processo de fala. A partir de sua escrita, pode-se perceber que mesmo com a imposição da colônia, manteve-se viva a tradição oral no continente africano com obras como *Verre Cassé*.

Laura Cavalcanti Padilha, no livro *Entre a voz e a letra*, sugere a preservação da tradição oral como um ato de resistência dos povos africanos: “Um grito de resistência e uma forma de auto-preservação dos referenciais autóctones, frente à esmagadora força do colonialismo” (PADILHA, 1995, p. 17). Manuel Rui Monteiro descreve o sentimento a partir da perspectiva do colonizado sobre a imposição linguística do império:

E agora o meu texto se ele trouxe a escrita? O meu texto tem que se manter assim oraturizado e oraturizante. Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta. Ah! não tinha reparado. Afinal isto é uma luta. E eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade. Se o fizer, deixo de ser eu e fico outro, aliás como o outro quer. Então vou preservar o meu texto, engrossá-lo mais ainda de cantos guerreiros. Mas a escrita? A escrita. Finalmente apodero-me dela. E agora? Vou passar o meu texto oral para a escrita? Não. É que a partir do movimento em que eu o transferir para a folha branca, ele quase morre. [...] O texto oral tem vezes que só pode ser falado por alguns de nós. E há palavras que só algum de nós podem ouvir. No texto escrito posso liquidar esse código aglutinador. Outra arma secreta para combater o outro e impedir que ele me descodifique para depois me destruir. (MONTEIRO, 1985, p. 309)<sup>18</sup>

Assim, o conflito originário da conservação e utilização das línguas nacionais e o uso compulsório da língua da colônia acontece uma vez que o colonizado “[...] passa a viver numa dualidade cultural, já que o modelo ocidental que norteia sua educação na escola e sua vida pública entra em choque com as regras e valores da cultura autóctone que regem sua vida privada” (SOARES, 1997, p. 124).

A oralidade estaria se mantendo como uma configuração linguística que pudesse resguardar traços da cultura congoleza em uma literatura pós-colonial. Desta forma, podemos pensar a utilização da

18. RUI, Manuel. “Eu e o outro – o invasor” (ou em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto). Comunicação apresentada no Encontro “Perfil da Literatura Negra”. São Paulo, Centro Cultural, 1985.

oralidade na escrita como uma característica de resistência. Aceitar a imposição linguística advinda do período colonial e sua utilização padronizada seria aceitar o apagamento de traços linguísticos de sua língua nativa. O empréstimo da língua “do invasor” é como utilizar-se da língua do colonizador como ajuda para manter a sua própria língua viva.

Analisemos a oralidade a partir da perspectiva de Kilosho Kabale (2008) que relaciona a escolha pela desordem da escrita utilizada por Alain Mabanckou em *Verre Cassé* com as características pós-modernas:

A mesma vontade é observada no autor quando seus escritos agora participam de um trabalho cada vez mais consciente de invenção e intervenção, tanto na linguagem quanto no corpo do projeto romântico, para levar a um “todo heterogêneo, a o limite heterogêneo, que escapa à forma clássica do romance “. De fato, o curso generativo do romance em questão mostra que o autor confunde a intriga. A multiplicidade de narrativas, a hibridação das passagens, a dispersão dos fragmentos, a iconoclastia e, às vezes, distúrbios de todos os tipos fazem acreditar que o autor se dedica ao vigésimo exercício de colagem, cortada como se era desenvolver uma convergência estética com a era pós-moderna do caos, desordem, renovação eterna.<sup>19</sup> (KABALE, 2008, p. 123)

A oralidade, além de uma forma da manutenção de traços linguísticos das línguas nacionais africanas, aparece, a partir dessa citação, como uma maneira de representar a desordem do período pós-moderno nos leva a pensar nas discussões em torno da questão da identidade, assunto muito debatido por estudiosos da área do pós-modernismo. O pós-modernismo sugere discussões de temas importantes

19. No original : “La même volonté s’observe chez l’auteur lorsque son écriture participe désormais à un travail de plus en plus conscient d’invention et d’intervention tant sur le langage que sur le corps du projet romanesque pour aboutir à un «ensemble hétérogène, à la limite hétéroclite, qui échappe à la forme classique du roman». En effet, le parcours génératif du roman en question montre que l’auteur brouille l’intrigue. La multiplicité des récits, l’hybridation des passages, l’éparpillement des fragments, l’iconoclastie et parfois des désordres de tous genres font croire que l’auteur se livre à exercice vingtième du collage, du cut up, comme s’il s’agissait de développer une convergence esthétique avec l’époque postmoderne du chaos, du désordre, de l’éternel recommencement.”

como os homossexuais, as mulheres, o sujeito negro, e o sujeito colonizado e as possíveis crises de identidade que alguns períodos históricos causaram nas sociedades, dentre eles, o próprio período colonial.

A escolha do autor pela oralidade, ao considerarmos as duas possibilidades apresentadas ao longo deste trabalho, não deixa de apontar para um mesmo objetivo: o de buscar alterar as imposições linguísticas que demonstram a existência de uma voz que até então não era ouvida ou considerada como importante. A oralidade presente no romance aparece como uma tentativa de resguardar a identidade de um povo que será discutida por teorias pós-coloniais e aparece, como uma metalinguística no romance, para chamar a atenção para uma luta. Dentre as possibilidades do que podemos analisar como a motivação da utilização de traços de oralidade em *Verre Cassé*, todas elas levariam para o que seria um questionamento, uma luta, ou uma tentativa de questionar uma crise do sujeito negro pós-colonizado.

## Referências

- CHEVRIER, Jacques. *Littérature nègre*, Paris: A. Colin, 1974.
- CHEVRIER, Jacques. *Littératures francophones d'Afrique noire*. Paris: Edisud, 2006.
- DE SOUZA, Pascale. "Trickster Strategies in Alain Mabanckou's *Black Bazar*." *Research in African Literatures*, vol. 42, no. 1, 2011, p. 102-119. Disponível em: [www.jstor.org/stable/10.2979/reseafri-lite.2011.42.1.102](http://www.jstor.org/stable/10.2979/reseafri-lite.2011.42.1.102). Acesso em: 20 de maio 2019.
- DOMINIC, Thomas. The World of Alain Mabanckou. *World Literature Today*, [S.L], v. 90, n. 5, p. 68-71, set/out. 2016. Disponível em: [www.jstor.org/stable/10.7588/worllitetoda.90.5.0068](http://www.jstor.org/stable/10.7588/worllitetoda.90.5.0068). Acesso em: 29 ago. 2017.
- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. *Rachid Boudjera*. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/rachid-boudjedra>. Acesso em: 25 ago. 2017.
- GALLARD, Pierre Yves. Mémoire et intertextualité dans Verre Cassé, d'Alain Mabanckou. *Malfini*, [S.L], nov. 2013. Disponível em: <http://malfini.ens-lyon.fr/document.php?id=140>. Acesso em: 15 ago. 2017.
- KILOSHO KABALE, Sim. Verre Cassé, Un Véritable Puzzle De

- L'Écriture et de la Société Africaine. *Revue franco-africaine*, No. 6, p. 109 – 130, 2005.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.
- LEITE, Ana Mafalda. *A modalização épica na literatura africana*. Lisboa: Veja, 1995.
- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Maputo: Imprensa Universitária - UEM, 2003.
- LOESCHER, Rebecca. Making the break: Alain Mabanckou's tale of impossible origins. *Symposium*. V. 71, p. 140-151, 01 set. 2017.
- MABANCKOU, Alain. *Mémoires de porc-épic*. Paris: Seuil, 2006.
- MABANCKOU, Alain. *Verre Cassé*. ed. epub. Paris: Seuil, 2005.
- MONTEIRO, Manuel Rui. “Eu e o outro - O Invasor ou Em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto”. In: MEDINA, Cremilda. *Sonha, manana, África*. São Paulo: epopeia, 1987.
- MOURA, J. M. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. 1. ed. Paris: PUF, 1999.
- NDOMBI-SOW, Gaël. *L'entrance des écrivains africains et caribéens dans le système littéraire francophone: les oeuvres d'Alain Mabanckou et de Dany Laferrière dans les champs français et québécois*. Lorraine: Université de Lorraine, 2012. 345 f. Tese (Doutorado em Língua, Literatura e Civilização.) Université de Lorraine, Lorraine, 2012.
- NOGUEIRA, Paula Souza Dias. A tradução do ritmo da prosa de Alain Mabanckou. *Cultura & tradução*, João Pessoa, v.3, n.1, p. 260-273, 2014. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/ct/article/download/21447/12156>. Acesso em 10 de maio de 2020.
- NOGUEIRA, Paula Souza Dias. *Espinhos da tradução: uma leitura de Mémoires de porc-épic, de Alain Mabanckou*. 2016. 214f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução: Enid Abreu Dobranszky. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- PADILHA, Laura. *Entre a voz e a letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do séc. XX*. Niterói: EdUFF, 1995.
- SOARES, V. L. Tradição oral e escrita literária. *Revista Letras*, Curitiba, n. 47, p. 117-130, 1997.
- SITE OFICIAL de Alain Mabanckou. Disponível em: <http://www.alainmabanckou.com/accueil.html>. Acesso em 24 de jul. 2017.



- TOURE CISSE, F. Stratégies, audience et lectorat de la littérature diasporique ouest-africaine. *Estudios Románicos*, v. 27, p. 237-252, 19 oct. 2018.
- WAINAINA, Binyavanga., MABANCKOU, Alain. Alain Mabanckou. *Bomb*, n. 112, 2010, p. 30-35. Disponível em: [www.jstor.org/stable/27801158](http://www.jstor.org/stable/27801158). Acesso em 25 ago. 2017.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. Tradução: Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

**“Meu canto é um canto de exílio”: ao rufar dos tambores, a fuga de Ruanda e o retorno à África em *Cœur Tambour*, de Scholastique Mukasonga**

João Marcos Reis de Faria (UERJ)<sup>1</sup>

## **Introdução**

Este trabalho faz parte de um projeto dedicado a abordar as principais temáticas que a escritora franco-ruandesa Scholastique Mukasonga desenvolve em sua obra, construída a partir de sua vivência particular do Genocídio dos tutsis de Ruanda (1994) e da compreensão de que esse evento limite se inscreve num processo histórico desencadeado com a chegada do aparelho colonial europeu à região dos Grandes Lagos africanos. Interessa à pesquisa articular a escrita de Mukasonga a reflexões de base histórica, sociológica e antropológica sobre as consequências culturais e sociopolíticas da introjeção, em Ruanda, de discursividades exógenas de base eurocêntrica e cristã. No presente trabalho, dedicado a *Cœur tambour* (2016), sexto livro e segundo romance de Mukasonga, observarei como a escritora desenvolve temas como a ideia de retorno à África, a diáspora negra e a mercantilização da cultura.

O romance emula, *en abyme*, a publicação póstuma das memórias de Kitami, uma cantora ruandesa que alcança a fama internacional à frente de um trio de percussionistas de inspiração rastafári que a havia encontrado numa viagem pela África. As apresentações do grupo ganham a reputação de cerimônias esotéricas pontuadas pela performance da cantora, que entrava numa espécie de transe ao rufar de tambores afro-caribenhos e, especialmente, de Ruguina, um tambor colossal que teria pertencido a Kitami – uma lendária rainha associada ao imaginário das amazonas negras – e, mais tarde, a Muhumuza, líder da resistência aos colonizadores alemães e britânicos na região atualmente cortada pela fronteira entre Ruanda e Uganda. Além de Ruguina, a cantora teve outro traço em comum com Muhumuza: a possessão por Nyabingui, o espírito da rainha Kitami, que

1. Doutor em Estudos de Literatura (UFF). Professor de Língua Francesa no Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (CAP-UERJ).

deu nome a um culto kubandwa praticado naquele espaço fronteira e dotado de uma notável dimensão política entre o final do século 19 e o começo do século 20, no contexto das disputas de poder em Ruanda e da instalação dos europeus, que vinham costurando alianças com adversários da rainha. O culto passou a ser perseguido em ambos os lados da fronteira instituída pelos colonizadores, que energaram um grande potencial de sedição em suas lideranças – principalmente, em Muhumuza.

Cada uma das três partes de *Cœur tambour* mimetiza uma discursividade distinta: se as memórias de Prisca (nome de batismo de Kitami) ocupam a segunda parte, a primeira corresponde ao prefácio escrito por um jornalista, ao passo que a terceira reproduz uma reportagem sobre o inquérito da misteriosa morte da artista, cujo corpo havia sido encontrado próximo a Ruguina, com marcas de esmagamento. Essa polifonia bastante demarcada ressalta a conflitualidade das perspectivas e dos interesses de cada pseudoautor, especialmente quanto à desconsideração dos fatores sociopolíticos que determinaram o percurso da protagonista, como a perseguição do regime ruandês aos tutsis e a elementos simbolicamente associados à hegemonia desse grupo ao longo dos períodos pré-colonial e colonial em Ruanda, e à trajetória de cada percussionista em sua constituição identitária: na última parte, por exemplo, o repórter dá mais atenção aos rumores que pintavam a cantora e seu *entourage* como personagens controversos e imorais. Já o prefaciador, que retraça a história do grupo da formação ao declínio, apenas tangencia aqueles fatores: a relação simbiótica entre Kitami e Ruguina e os rituais que ela devotava ao instrumento são evocados como exemplos de seu exotismo, bem como seu canto, recheado de palavras de uma língua não identificável que soavam como “encantamentos [que] pareciam brotar das profundezas de uma África ancestral” (MUKASONGA, 2016, p.12).<sup>2</sup>

Em entrevistas dadas por ocasião do lançamento do romance, Scholastique Mukasonga conta que a gênese do romance se deu numa viagem ao arquipélago de Guadalupe, em que um *tambouyé* com o qual conversava lhe questionou sobre sua origem. Ao responder que havia nascido em Ruanda, o percussionista lhe perguntou:

2. A tradução das citações a obras consultadas e referenciadas em línguas estrangeiras é de minha responsabilidade.

“Se você é ruandesa, então conhece Nyabingui?”<sup>3</sup> O nome do espírito desperta a lembrança das histórias que a mãe da escritora contava e do temor que ele causava na população. *Cœur tambour* nasce, então, da confluência entre essa memória e a descoberta, pela escritora, da existência de tamborileiros jamaicanos que usavam o nome de Nyabingui.

Tendo em vista o quadro geral do romance, este trabalho examinará a evolução dos personagens como percursos em sentidos distintos, mas convergentes: enquanto Prisca busca uma rota de fuga ao deparar-se com as restrições impostas pelo regime ruandês, os percussionistas compartilham elaborações que eles tentarão consolidar ao realizarem a viagem de retorno à África como um retorno a suas origens, seja no âmbito musical, seja num plano identitário/ideológico. As negociações de sentido decorrentes desse encontro, bem como o itinerário posterior do grupo, serão analisadas em seguida.

### **Prisca, Nyabingui e o movimento de fuga de Ruanda**

O movimento de fuga realizado pela protagonista do romance é construído ao longo da segunda parte da obra. O caderno de memórias de Prisca/Kitami é uma narração linear que ecoa, em diversos episódios, o percurso descrito por Scholastique Mukasonga em sua publicação inaugural, o relato *Inyenzi ou les Cafards* (2006, traduzido para o português em 2018 com o título de *Baratas*). De fato, são habituais na escrita de Mukasonga a recuperação, a reelaboração e a ressignificação de episódios autobiográficos dentro dos enquadres narrativos de suas obras ficcionais.

Desde cedo inclinada à solidão – comportamento destoante das expectativas sociais para as meninas ruandesas –, Prisca se interessa cada vez mais por uma mulher chamada de “Nyabingui” pelos moradores de sua região, acusada de vasculhar plantações alheias e de disseminar doenças que eram curadas em troca de oferendas. Já profundamente cristianizada, a população local acreditava que a simples menção ao nome de um espírito ancestral poderia trazer azar e

3. A título de exemplo, indico a entrevista concedida por Mukasonga à jornalista Louise Dupont no programa *À l'affiche!*, do canal de televisão France 24. Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=UfEL-dL\\_zNc](http://www.youtube.com/watch?v=UfEL-dL_zNc)>. Acesso em: 11 dez. 2020.

maldições, mas Prisca ignora as interdições e vai ao encontro da mulher em busca de cura para o mal que acometera seu pai. Ela descobre os propósitos que o espírito lhe reservava:

Nyabingui espreita as mocinhas que se aventuram sozinhas na borda da floresta ou na beira do brejo. Elas não são como as outras. Elas não sabem que foi Nyabingui que as chamou, que as escolheu. Você veio sozinha à beira do brejo e logo entendi que Nyabingui a havia escolhido. A partir de agora, é em você que ela falará. [...] Sei que você tem amizade com um branco, um padre da missão. Penetre os segredos dos brancos, roube tudo o que eles sabem. Quem o pede é Nyabingui, eu sei que foi ela que a trouxe aqui. Haverá dois espíritos em você, o de Nyabingui e o dos brancos. Não sei aonde isso a levará, só Nyabingui o sabe. (MUKASONGA, 2016, p. 99-100)

Prisca começa a frequentar a cabana de Nyabingui, que lhe revelará, mais tarde, a história da rainha Muhumuza e de seu tambor:

Quando [Muhumuza] chegou ao Mpororo, ela dizia que havia um tambor escondido numa gruta e que, quando ouvíssemos seu ruir (pois ele estrondaria sozinho tão logo ela o descobrisse), um rebanho infinito de vacas sairia de um dos lados da montanha e a abundância reinaria para sempre no Mpororo. Eu conheci Muhumuza, fui vê-la quando ela me chamou em Kampala, onde vivia o rei dos Baganda. Ela era prisioneira dos abongereza, os ingleses, que não queriam deixá-la voltar ao Mpororo [...]. Eles a prenderam, mas não a enforcaram. Eles não capturaram seu tambor, que ainda está por aí, escondido em algum lugar. Quem o encontrará? Talvez você ou alguma outra, eu não sei. Quem o sabe é Nyabingui, pois Nyabingui nunca morre. Nyabingui sempre volta em quem ela quer. (MUKASONGA, 2016, p. 106-107)

Paralelamente à história de sua relação com Nyabingui, as memórias de Prisca incluem um dos temas recorrentes da obra de Scholastique Mukasonga: a atuação dos missionários cristãos na educação das crianças ruandesas. Aluna exemplar e cantora talentosa, Prisca ganha acesso à biblioteca da missão e é tutorada em seus estudos pelo padre que dirigia o coral da missão, cujo repertório abrangia cânticos católicos, canções populares francesas e *spirituals* norte-americanos. Sua estreia como solista da formação acontece numa apresentação com o acompanhamento de tambores tradicionais; o episódio marca a primeira manifestação de Nyabingui no corpo de Prisca:

Quando avancei à beira do estrado, empurrada pelo rufar dos tambores, fui tomada por um canto que não me pertencia e que não tinha nada a ver com as palavras inglesas do *gospel*, um canto que jamais cessaria se o padre Martin não tivesse pulado no palco e me puxado, mais ou menos inconsciente, para trás do semicírculo dos tambores. [...] Fiquei atônita quando ele descreveu a dança frenética, convulsiva e indecente à qual eu me havia abandonado. (MUKASONGA, 2016, p. 87-88)

O espanto provocado pela cena e os rumores da sua relação com Nyabingui levam ao isolamento de Prisca, que se volta para a preparação da admissão ao ensino secundário – assim como Mukasonga, ela ocupará uma das raras vagas reservadas às alunas tutsis num liceu de Kigali. Em sua passagem pela instituição, Prisca enfrentará a discriminação das colegas hutus e receberá a visita de Nyabingui – frequentemente, na forma de devaneios: “eu flutuava levemente como o véu do nevoeiro sobre os papiros, a rainha Kitami me recebia em seu palácio vaporoso e o som maravilhoso de seu tambor encobria o falatório e os gritos das minhas colegas” (MUKASONGA, 2016, p. 111).

Ao retornar à região para passar as férias escolares, ela é encarregada pelo padre Martin de inventariar a biblioteca missionária, descobrindo, ali, os cadernos de religiosos que haviam atuado no local – um achado que, para Prisca, não é fortuito. O episódio mostra a confrontação da jovem com os discursos europeus sobre Ruanda no início da colonização, marcados pela busca por evidências que confirmassem as hipóteses sobre a ancestralidade hamítica dos tutsis – que, mais tarde, estariam na base do discurso de ódio levantado contra os tutsis pelo grupo político que defendia a afirmação da primazia hutu e que ascendeu ao poder nos anos finais do mandato belga, dirigindo o país até o Genocídio de 1994. Os cadernos dos missionários registram também os conflitos que, em 1911, opuseram os invasores europeus e os exércitos da rainha Muhumuza. Os rumores sobre a extravagância e a possessão de Muhumuza pelo espírito da rainha Kitami, bem como os poderes atribuídos a seu tambor sagrado, são consignados e discutidos pelos religiosos; de forma irônica, Mukasonga constrói personagens cujo olhar eurocêntrico questionava a consubstanciação de Kitami, Nyabingui e Muhumuza, mas afirmava a doutrina cristã da Trindade.

As passagens lidas por Prisca trazem formulações que coincidem com o relato histórico dos conflitos, como na descrição do ataque

final dos britânicos ao acampamento de Muhumuza. Em seu estudo sobre a resistência oferecida pelo culto Nyabingi à ocupação europeia, Elizabeth Hopkins (1970, p. 273) afirma:

Em 28 de setembro, uma força conjunta entre os King's African Rifles, a polícia ugandesa e locais lealistas recrutados cercou silenciosamente o acampamento de Muhumuza e o atacou sem avisar. O confronto foi breve e vitorioso. O fator decisivo parece, no entanto, ter sido antes as expectativas e a confiança dos adeptos de Nyabingi [sic] que a eficiência das forças britânicas.

Foi crucial para a rápida queda do acampamento “uma lenda em particular, que se tornou uma crença amplamente difundida entre os bakiga: a de que as balas dos wazungu (europeus) se transformariam em água diante de Muhumuza.

O diário lido por Prisca, por sua vez, descreve a cena nos seguintes termos: “O acampamento [de Muhumuza] foi cercado e sofreu um ataque surpresa, mas a batalha durou seis horas. Do lado inglês, havia um canhão e sessenta e seis fuzis que não atiraram água, mas balas de verdade” (MUKASONGA, 2016, p. 128).

Por meio desse episódio, Scholastique Mukasonga volta a abrir os arquivos da colonização europeia em Ruanda e insere fragmentos dessa história de dominação e violência em sua criação literária. Adriana Rodrigues (2018) analisa uma cena semelhante do primeiro capítulo de *Notre-Dame du Nil* (2012, traduzido para o português em 2017 com o título de *Nossa Senhora do Nilo*), onde um grupo de estudantes descobre as fotografias da cerimônia de entronização da imagem da Virgem que dá título ao romance e nomeia o liceu no qual se ambientam as tensões entre as jovens hutus e tutsis. À luz da noção de anarquivamento, Rodrigues mostra como a rasura dos rostos associados à hegemonia tutsi durante o período colonial simboliza a explicitação daquilo que se buscou ocultar a partir da reviravolta política que marcou Ruanda nos anos finais do mandato belga e que desembocou na instauração do regime de afirmação da primazia hutu em 1962. Em suas palavras, “uma vez que não se pode ter acesso ao acontecimento, é preciso trabalhar com o rastro, construindo a narrativa com os fios que restaram” (RODRIGUES, 2018, p. 72).

Com efeito, a observação do conjunto da obra de Mukasonga mostra como a leitura criativa e crítica dos vestígios do passado colonial ruandês é um procedimento recorrente de sua escrita,

particularmente no âmbito da ficção. Esse será, inclusive, o fio que atravessa os contos da coletânea *Ce que murmurent les collines* (2014), que sucede *Notre-Dame du Nil* e antecede *Cœur tambour*: no conto *Le bois de la croix*, por exemplo, a narradora rememora as histórias que ouvira de sua mãe na juventude e que remontam, por sua vez, à implantação de colonizadores e missionários católicos em Ruanda no começo do século 20 ao refletir sobre o significado de um talismã que carrega consigo até a vida adulta. O duplo movimento retrospectivo explica como mesmo uma pequena lasca de madeira pode concentrar a memória de uma cultura violentada material e simbolicamente ao longo de décadas. Também em sua obra mais recente, *Kibogo est monté au ciel* (2020), Mukasonga seguirá explorando as conflitualidades do período colonial, identificando-as na relação entre a tradição oral ruandesa e a força simbólica da palavra escrita introduzida pelo aparato colonial com suporte da Igreja Católica: a trama do romance se desenvolve em torno do jogo de espelhos entre a lenda de Kibogo, o príncipe ruandês que subiu aos céus em sacrifício para que voltasse a chover sobre o país, e o episódio bíblico da ascensão de Jesus Cristo.

Uma das linhas de trabalho do projeto que venho desenvolvendo diz respeito à evolução do olhar das personagens de Scholastique Mukasonga em relação à África. As semelhanças dos episódios de *Notre-Dame du Nil* e *Cœur tambour* me possibilitaram, nesse sentido, levantar uma hipótese sobre a caracterização da adolescência em sua obra: diferenciando-se da infância, caracterizada pelo estranhamento diante da ampliação paulatina do mundo, a adolescência é marcada pela “conscientização do papel dos colonizadores europeus na elaboração de imagens da África e dos africanos que terão terríveis consequências para Ruanda” (FARIA, 2019, p. 138). Na obra de Mukasonga, essa conscientização se expandirá rumo à afirmação da identidade africana por personagens adultas que reconstruirão sua vida ao deixarem Ruanda. Esse também será o destino da protagonista de *Cœur tambour* após o término dos estudos secundários. Prisca é acusada por funcionários do regime de ter seduzido o padre Martin a fim de conquistar a vaga no liceu da capital. A acusação suplementar de bruxaria e a solução apresentada pelos funcionários para barrar sua entrada no ensino profissionalizante a levam a optar por deixar o país, um impulso no qual ela reconhece a ação do espírito que a habita:



Para um hutu ilustre, o fato de se casar com uma tutsi era uma fonte de prestígio, já que ele poderia exibi-la como um troféu; o próprio Presidente não tinha uma esposa tutsi? [...]. Era bem possível que a audiência com o prefeito e o agente de segurança não passasse de uma encenação para me intimidar, para me incitar a deixar o país. Em todo caso, fugir de Ruanda era a única saída que me restava. Eu aceitava o exílio porque sentia que era Nyabingui quem me conduzia a ele, que era Nyabingui quem havia tecido meu destino, um destino que eu ainda discernia mal, mas do qual não poderia escapar e que eu acatava como uma fatalidade serena. (MUKASONGA, 2016, p. 134-135)

É logo após a audiência que o caminho de Prisca será atravessado pelo de três percussionistas que se hospedavam nas redondezas, que será descrito e analisado na seção a seguir.

### **Livingstone, Baptiste, Rwatangabo e o retorno à África**

A trajetória pessoal e formativa de cada um dos percussionistas que acompanharão Prisca/Kitami é retracada na primeira parte do romance, onde a voz do pseudoprefaciador se alterna com a voz dos próprios personagens. Como veremos, o perfil deles é desenhado em diálogo com fatores socioculturais e políticos ligados à resistência ao colonialismo em suas respectivas regiões de origem.

Líder do trio, o jamaicano Leonard Marcus Livingstone traz, em sua própria identidade, referências ao pan-africanismo de Marcus Garvey (1887-1940) e ao etiopianismo de Leonard Howell (1898-1981). Livingstone se declara membro da Ordem de Nyabinghi, um dos braços do rastafarianismo que toma seu nome emprestado da Nyabingui africana – cuja história chega à Jamaica após uma série de distorções de sentido realizadas, segundo Terisa E. Turner (1991), por grupos que, ao apoiarem a resistência do imperador etíope Haile Selassie à tentativa de invasão pela Itália de Mussolini entre 1935 e 1936 e ao jurarem fidelidade ao negus, acabaram promovendo o descentramento do caráter feminino originalmente presente no culto africano – além de terem subalternizado as mulheres do movimento. Influenciados pelo imaginário do retorno a uma Etiópia idealizada<sup>4</sup>, os

4. O retorno à Etiópia é um tema recorrente dos cantos nyabinghi, como “400 Million Blackman”, no qual se veem, inclusive, as marcas dialetais do inglês

nyabinghi buscavam manter viva a herança dos *maroons* que resistiram ao escravagismo nas *plantations* jamaicanas na forma de rituais pontuados pelo ritmo dos tambores. No romance de Mukasonga, Livingstone cristaliza o conjunto de aspectos discursivos, políticos e expressivos dessa apropriação de Nyabingui pelos rastafáris são cristalizados na figura de Livingstone, para quem os tambores nyabinghi descendiam dos tambores burru.

Nascido em Guadalupe, Baptiste Magloire se especializa no toque de tambores makê e ka. Seu iniciador, no princípio resistente à companhia do jovem, provoca-o de modo a ressaltar a marginalização dessa prática: “Então, menino, você quer virar um *tambouyé*? Você não prefere aprender uma profissão, uma profissão de branco? Você quer montar no tambor, mas sabe até onde ele pode te levar? Então tá, eu vou te ensinar a andar nesse mau caminho” (MUKASONGA, 2016, p. 25). Segundo Magloire, o mestre o ensina não apenas a tocar os sete ritmos do *gwoka* como também a falar com o tambor, a acariciá-lo, a dar de beber ao instrumento, a ser fiel a ele – uma atitude semelhante à que será adotada por Kitami em relação a Ruguina. Posteriormente, de passagem no Haiti, Baptiste frequenta os rituais do vodu local, torna-se devoto da loá Ezili Freda Dahomé e se encanta pelos tambores radá, que lhe parecem mais “africanos” que os do *gwoka* guadalupense.

Assim como Prisca, o terceiro membro do grupo, James Rwatangabo, é originário da região fronteira entre Ruanda e Uganda. Ele aprende a tocar com o antigo guardião dos tambores ingoma, instrumentos rituais da extinta monarquia ruandesa. Rwatangabo conta ter aprendido com ele que cada tambor tem um coração, cujo segredo apenas o seu construtor e o seu tamborileiro podem conhecer. Por causa de seu talento musical e de seu porte físico, ele é contratado como figurante para uma produção cinematográfica norte-americana realizada no Quênia, envolvendo-se amorosamente com a atriz que interpretava a protagonista do filme e embarcando com ela para a Califórnia. Sua errância pelos Estados Unidos o conduzirá à Costa Leste, e é num bar do bairro novaiorquino do Bronx que ele conhecerá Livingstone e Baptiste. Comovidos pelo relato nostálgico

empregado pelos rastafáris jamaicanos: “But inited InI righted neath the Red, Gold and Green / Ithiopia calls InI home”.

de Rwatangabo sobre os tambores ingoma, eles o integrarão como fiador da africanidade que buscavam para seu grupo recém-criado.

Tão logo alcança o sucesso com seu segundo álbum, o trio empreende uma viagem à África ao lado de músicos de apoio e de seu empresário, o cubano Pedro Gonzales, adepto da *santería*. A visita à Etiópia de Haile Selassie frustra os músicos pelo não cumprimento da oferta de terras aos jamaicanos e pelo fundamentalismo dos rastafáris que encontram no local, mas eles seguem a viagem pelo continente, atravessando diversos países a fim de “[se] ‘reafricanizar’ e recarregar os tambores com uma energia original” (MUKASONGA, 2016, p. 41). A viagem inclui um período em Ruanda: para James Rwatangabo, o retorno ao país representa a oportunidade de resgatar um exemplar de tambor ingoma, consagrado à destruição pelo regime local, que visava eliminar elementos associados à antiga hegemonia tutsi.

Como mencionamos anteriormente, é com a chegada dos músicos a Ruanda que o caminho deles e o de Prisca se encontram. A presença de homens vindos dos Estados Unidos e hospedados num antigo forte colonial atíça a curiosidade da população por causa dos *dreadlocks* que usavam e dos tambores que traziam, mas sobretudo porque, diferentemente dos missionários protestantes que atuavam no local, aqueles “americanos” eram negros e um deles, inclusive, falava quiniaruanda. Particularmente interessada pelos tambores dos forasteiros, ela os visita e é apresentada por Livingstone à ideologia do grupo, que se traduzia musicalmente por meio de improvisações:

Nós pertencemos à Ordem de Nyabinghi, o ramo mais antigo do movimento rastafári, e nossa única lei é a liberdade. Os ritmos dos nossos tambores vêm diretamente daquele que os escravos que buscavam liberdade, os *marrons*, tocavam nos morros inacessíveis aos senhores, com seus cachorros e lacaios. Nós somos pretos livres como nossos ancestrais, que escolheram morrer em liberdade em vez de viver na servidão. Nossa fé proclama que o Deus negro encarnou no corpo negro do ras Tafari Haile Selassie I, o Rei dos reis, o imperador da Etiópia, o Leão de Judá. Sei que, para alguns, o negus não passa de um tirano senil e que o próprio James, que nunca professou nossa fé, deve pensar a mesma coisa, mas, para os nyabinghi, todos são livres para ir aonde seu espírito levar. Assim, o Pedro pode muito bem acreditar nos orixás de sua ilha e o Baptiste, nos confundir com os espíritos do vodu. Todos são livres, esse é o espírito de Nyabinghi.

E você, Prisca, conhece Nyabinghi? Viemos para cá porque o James contou que este era o país de Nyabinghi. (MUKASONGA, 2016, p. 142-143)<sup>5</sup>

Ao reconhecer o nome de Nyabingui, Prisca entende que os músicos haviam vindo até ali por obra do espírito e, ainda sem entender como ele poderia ter aportado no Caribe, ela se oferece para cantar ao som dos tambores do grupo, ao que Nyabingui responde positivamente – chama a atenção, nesse sentido, o caráter antifonário<sup>6</sup> presente no episódio:

Eles começaram com um longo rufar monocórdico dominado pela batida surda e regular dos dois tambores maiores. Aquele som grave e profundo preencheu meu corpo e ressoou em meu ventre, como se outra vida estivesse se implantando ali de pouco em pouco, como um coração estranho, mas familiar, cujas pulsações iam e vinham pelas minhas entranhas.

De repente, o pequeno tambor de Baptiste se destacou da batida contínua dos dois bulás. Ele começou uma improvisação de sonoridades agudas, cada vez mais rápidas, cujas sutilezas rítmicas lembravam uma linguagem articulada. Entendi que o pequeno tambor se dirigia ao novo coração que batia em mim e, sob seu impulso, como que erguida do chão, ouvi nascer da minha boca, saindo das profundezas do meu corpo, aquele Canto de euforia e dor que me acompanharia a partir de então. Dessa vez, ninguém estava ali para interrompê-lo. Pelo contrário: os bulás o apoiavam, o tambor makê o encorajava, o interpelava e lhe lançava desafios, aos quais ele respondia com provocações ainda maiores. Eu me maravilhava e me assustava com todas aquelas palavras desconhecidas que se tornavam canto, melodias e dissonâncias, júbilo e lamentação.

5. Além da diferença de grafia, há uma diferença fonética entre os nomes: em francês, língua do romance, a pronúncia do nome do espírito é /njabin'gi/, ao passo que a pronúncia dos rastafáris jamaicanos é /naja'bingi/
6. A respeito de traços característicos das artes negras, especialmente em relação à música, Paul Gilroy (2012, p. 168) afirma: “há um momento democrático, comunitário, sacralizado no uso de antífonas que simboliza e antecipa (mas não garante) relações sociais novas, de não dominação. As fronteiras entre o eu e o outro são borradas, e formas especiais de prazer são criadas em decorrência dos encontros e das conversas que são estabelecidos entre um eu racial fraturado, incompleto e inacabado e os outros. A antífona é a estrutura que abriga esses encontros essenciais.”

Ao voltar a mim, vi, sentados nos colchões, suados e estupefatos, os três percussionistas. Olhavam-me com surpresa, misturada a algo que era, ao mesmo tempo, respeito e temor. (MUKASONGA, 2016, p. 144-145)

Ao final do encontro que sela a inclusão de Prisca ao grupo, Gahe-ne, um idoso das redondezas se dirige aos músicos a fim de lhes vender um enorme tambor que teria pertencido à rainha Muhumuza e que corria risco de destruição pelo regime. Cumprindo o que havia sido aventado por Muguiraneza, Gahe-ne reconhece Prisca como aquela que deveria proteger o instrumento, chamado Ruguina; antes do resgate, contudo, ela passa dois dias aprendendo os intrincados rituais de cuidado com o tambor e conectando-se com o coração do instrumento. Receando a descoberta de Ruguina pelos militares ruandeses, a trupe decide escapar rumo ao Burundi, atendendo aos desejos de James, Prisca e Nyabingui.

### **A confluência dos caminhos e as negociações de sentido**

A integração de Prisca e do tambor são vistas como elementos que reforçam a africanidade almejada pelo grupo. A atuação do empresário Pedro no sentido de promover esse caráter autêntico passa pela pré-moldagem da imagem da artista, que adota, a partir de então, o nome da rainha lendária: “você será a rainha Kitami! Já estou vendo os cartazes gigantes na Broadway! Nós contaremos sua lenda, e que lenda: ‘do coração da África, a rainha das amazonas negras!’” (MUKASONGA, 2016, p. 147). De volta aos Estados Unidos, Pedro anuncia a chegada estrondosa de uma “autêntica princesa africana e verdadeira profetiza [...] na selva dos discos e dos palcos” (MUKASONGA, 2016, p. 43). Ao ressaltar o primitivismo e o exotismo da figura de Kitami, Pedro assume a posição de mediador entre os artistas e o público, promovendo uma adaptação do grupo à dinâmica de consumo do capitalismo e tomando “decisões fundamentais sobre o que deve ou não deve ser produzido e transmitido [,] dando maior peso ao benefício econômico e subordinando os valores estéticos ao que eles interpretam como tendências do mercado” (CANCLINI, 2008, p. 63).

As simplificações próprias do processo de mercantilização de elementos culturais são apenas um dos fatores que Scholastique Mukasonga põe em jogo nas negociações de sentido que envolvem os

personagens do romance a partir da convergência de seus itinerários. Formado em Nova Iorque – cidade para a qual, segundo o editor das memórias de Kitami, “convergem todas as diásporas do mundo” (MUKASONGA, 2016, p. 19) –, o trio de percussionistas é composto por sujeitos migrantes, oriundos de culturas que trazem as heranças coloniais de violência e resistência. Veiculado como consequência dessa similaridade e como ideologia do grupo, o desejo de retornar África é epitomado, primeiramente, na idealização da Etiópia como “uma terra de origem e, sobretudo, uma terra a ser alcançada” (BONACCI, 2002, p. 257), presente no movimento rastafári. Já compartilhando a referência prospectiva, Livingstone e Baptiste devem, então, harmonizar suas referências retrospectivas, o que fazem ao evocarem Nanny e Solitude, heroínas da resistência ao escravagismo na Jamaica e em Guadalupe, respectivamente.

O aporte de uma africanidade “autêntica”, simbolizado pela chegada de James Rwatangabo, inicia uma nova negociação que recorda o processo de sublimação de elementos particulares/nacionais que caracteriza a noção de Mesmo, desenvolvida por Édouard Glissant (1981). Ainda que essa negociação se realize por dois sujeitos diaspóricos e fora da relação de rapina levada a cabo pelas potências coloniais ocidentais, Rwatangabo é, para usarmos termos do ensaísta martinicano, o “outro” que representa a “tentação” de Livingstone e Baptiste. A complicação está na harmonização de instrumentos e ritmos advindos de tradições tão diferentes entre si, à qual James reluta em razão dos valores que sua cultura atribui aos tambores rituais:

Ele, o mutimbo ruandês, demonstrava um desprezo altivo pelos tambores caribenhos, qualificando-os de tantãs, termo que saía de sua boca como uma injúria: “Eles são fabricados com barris ou latões, não como deve ser, com o tronco de uma árvore específica [...]”. Leonard e Baptiste quase romperam com ele, mas acabaram fazendo-o admitir que os tambores das ilhas também deveriam ser respeitados: foi graças a eles que os escravos puderam resistir, à noite, na espessura dos canaviais, nas profundezas da mata dos morros. Aqueles tambores eram, para eles, a memória da Mãe-África. (MUKASONGA, 2016, p. 37)

Os acertos entre os músicos passam pela afirmação da singularidade de cada tradição envolvida. Trata-se de uma nova negociação que evoca outra noção glissantiana, a de Diverso, que se refere ao “esforço do espírito humano rumo a uma relação transversal,

sem transcendência universalista. O Diverso requer a presença dos povos, não mais como objeto a ser sublimado, mas como projeto a ser colocado em relação” (GLISSANT, 1981, p. 190). Da tensão entre o que será sublimado e o que manterá sua opacidade emerge a compreensão dos tambores como objetos que carregam uma memória residual que se quer afirmar, o que corresponde a uma reapropriação daquilo que foi subtraído nos processos escravagista e colonial. Ainda segundo Glissant (2005, p. 20), o africano deportado, impedido de conservar sua herança cultural, “criou algo imprevisível a partir unicamente dos poderes da memória, isto é, somente a partir dos pensamentos do rastro/resíduo, que lhe restavam”.

Essa atitude criativa a partir dos vestígios<sup>7</sup> pode ser identificada no discurso dos percussionistas caribenhos, mas Rwantangabo e Prisca/Kitami são personagens oriundos de uma cultura que, embora não exiba as chagas de séculos de tráfico negreiro, traz as de uma experiência colonial recente, na qual a introdução de discursos e práticas de base eurocêntrica esteve profundamente ligada à divisão e hierarquização da população, à ideia de progresso e à estigmatização de traços culturais autóctones, algo que persistiu no regime instaurado com a independência do país (1962). Nesse contexto, práticas religiosas como o culto Nyabingui haviam sido levadas à obscuridade com a imposição do cristianismo e, posteriormente, à “nova ordem política do *amajyambere*, signo do ‘seguir em frente’, do progresso” (SEMUJANGA, 2009, p. 41).<sup>8</sup> Vale lembrar que o emblema nacional adotado com a independência de Ruanda incluía a tradução de *amajyambere* em francês (*progrès*). Nesse sentido, no sétimo capítulo do relato *La femme aux pieds nus* (2008, traduzido para o português em 2017 como *A mulher de pés descalços*), Scholastique Mukasonga mostra como o progresso se tornou o principal valor associado aos novos hábitos e objetos introduzidos nas áreas rurais ruandesas pelos jovens que partiam para estudar nas escolas secundárias dos centros urbanos.

7. O termo glissantiano é *trace*, que aparece como “rastro/resíduo” na tradução brasileira da *Introduction à la poétique du divers*. Neste trabalho, preferi empregar a palavra “vestígio” quando ela foi cabível.
8. Como lembra Valentin-Yves Mudimbe (2019, p. 90), a ortodoxia católica seguia a ideia de um desejo divino de prover “regeneração cultural e sócio-política, progresso econômico e salvação espiritual” aos africanos. A esse respeito.

De fato, os tambores ocupavam um lugar considerável na cultura ruandesa: antes da instauração da República, a transmissão do poder monárquico envolvia “o recebimento de insígnias, das quais o tambor era o mais importante” (TERNON, 2009, p. 19). Em diversos momentos de sua obra, Scholastique Mukasonga evoca a simbologia do tambor real, estando os significados culturais e políticos da promessa de destruição e da redescoberta do instrumento no centro da trama de *Cœur tambour*. Assim, na ótica de personagens ruandeses como Prisca, Rwatangabo e Gahene, a propaganda do regime destinava um tambor como Ruguina à destruição. Assim, diante do discurso unificador de Livingstone, só parece possível harmonizar Ruguina aos outros tambores do grupo a partir da tradução de sua situação específica num vocabulário que ressalte aspectos como sua marginalização e o sentido de resistência que decorre:

[Kitami] soube que os três tambores jamaicanos e os três tambores ka de Guadalupe que eram tocados em alternância [...] eram tambores *marrons* que haviam sido fabricados e tocados por escravos em fuga. Quanto ao tambor ruandês, ela declarava que ele também era um tambor *marron*, pois, em Ruanda, todos os tambores que não haviam sido destruídos ou escondidos dos perseguidores haviam caído em escravidão. Eles eram tocados nas missões, para glorificar o deus dos brancos, ou nos comícios do partido único, para aclamar o Presidente, que acreditava, dessa forma, estar usurpando o poder dos tambores. Os tambores de Ruanda haviam virado escravos, mas os que haviam conseguido escapar do recrutamento religioso ou político, como Ruguina, eram verdadeiros tambores *marrons*. (MUKASONGA, 2016, p. 18)

Kitami, contudo, não adere ao ideário de seus novos parceiros. Ecoando um trecho de *La femme aux pieds nus* em que Scholastique Mukasonga descreve a figura pouco imponente de Haile Selassie, a cantora debocha da caracterização do imperador pelos rastafáris e, demonstrando a conscientização alcançada com a leitura dos diários dos missionários, critica o etiopianismo de Livingstone e verbaliza o sentido de sua busca pelo exílio:

Vocês, jamaicanos, querem ser etíopes. Já nós, os tutsis... os brancos decidiram em nosso nome que nós éramos etíopes. Para nosso grande azar, algumas pessoas acreditaram neles: como nos consideravam etíopes, nossos irmãos, tão ruandeses quanto nós, nos



massacraram. Os sobreviventes agora estão vagando pelo mundo, banidos de sua única pátria. Meu Canto é um canto de exílio, vocês não conseguem perceber? Acredito que um dia voltaremos para casa, para Ruanda, mas, não sei por que este dia que deveria ser um dia de alegria me enche de horror. (MUKASONGA, 2016, p. 49)

A fuga da trupe para o Burundi marca o fim das memórias de Prisca e o início da história de Kitami, que, em suas próprias palavras, deveria ser escrita por intelectuais, cientistas e escritores – um movimento que remete circularmente à primeira parte do romance, na qual o pseudoprefaciador narra a escalada do grupo à fama. O Canto de Kitami se torna objeto de especulações e interpretações por parte de admiradores, que reconhecem, ali, fragmentos de línguas modernas e crioulistas, além de “línguas desconhecidas, desaparecidas há milênios ou ainda a nascer” (MUKASONGA, 2016, p. 14). A turnê internacional do grupo é um contraponto ao périplo africano que precedera a integração de Prisca e Ruguina, já que, agora, é o público que terá contato com a “africanidade autêntica”, ainda que filtrada pela conversão de Kitami numa figura mítica, operada previamente por Pedro. As travessias do Atlântico trazem o grupo a Salvador, onde os músicos visitam um terreiro de candomblé e são convidados a tocar atabaque, ao passo que Kitami é associada a Iemanjá. A passagem do grupo por Londres e Paris, por sua vez, mobiliza as diásporas caribenhãs e africanas, com notícias de pessoas que avançam sobre a cantora a fim de tocá-la e levar pedaços de sua roupa como talismãs. A inação de Kitami diante desses excessos é explorada pela mídia sensacionalista, bem como o estabelecimento do grupo num antigo latifúndio da ilha de Montserrat, o que o transforma num disputado local de peregrinação taxado pelos detratores de “Bayreuth dos tantãs, de Lurdes da feitiçaria, de Vaticano do animismo” (MUKASONGA, 2016, p. 56). O *modus operandi* da imprensa no estabelecimento de uma agenda racista se baseia, além disso, na difusão de rumores quanto à associação do grupo ao tráfico de drogas ou às excentricidades da vida sexual da cantora.

O declínio do grupo se acentua com as dissensões internas e o progressivo entenebrecimento do Canto de Kitami, entendido por ela como prenúncio de uma tragédia vindoura: o Genocídio de 1994, que Mukasonga entende como o ápice de um longo processo histórico que o mundo ocidental não viu (ou fingiu não ver). A morte de Kitami marca também o destino de Ruguina, que perde duplamente o

*status* de objeto ritualístico ao tornar-se peça de investigação e, posteriormente, diante da inconclusão do inquérito, com sua inclusão, ao lado de outros objetos que tiveram seus usos sociais esvaziados por uma catalogação simplória, no acervo do Museu Real da África Central de Tervuren (Bélgica) – inaugurado em 1908 por Leopoldo II como forma de contrabalancear a repercussão negativa da violenta exploração do Congo e rebatizado como AfricaMuseum em 2018, a fim de marcar sua reestruturação física e uma reorientação geral do olhar lançado sobre a África. Por meio da melancólica museificação de Ruguina, Scholastique Mukasonga reforça, de forma irônica, o tema das subtrações de sentido operadas pela perspectiva eurocêntrica dos pseudoautores da primeira e da terceira partes do romance e pela submissão à lógica de mercantilização levada adiante pelo empresário Pedro Gonzales.

### **Considerações finais**

O projeto no qual se insere este trabalho é caracterizado pelo exame da evolução de determinadas temáticas através das diferentes publicações de Scholastique Mukasonga. Ainda que se refira pontualmente a outras obras da escritora, a presente proposta de leitura se centrou no reconhecimento e na análise de aspectos que são específicos a *Cœur tambour*, como sua estruturação singular e as soluções propostas por Mukasonga para desenvolver, de forma até então inédita, um importante fio da narrativa paralelamente ao enquadre sociopolítico e histórico a partir do qual sua escrita se organiza.

As semelhanças e as diferenças entre a Nyabingui ruandesa e a Nyabinghi rastafári levam a escritora a promover a confluência dos itinerários dos personagens do romance e de histórias que, à primeira vista, parecem dificilmente associáveis entre si senão sob o signo das travessias do Atlântico – um movimento que tem significados diferentes quando esse percurso é realizado como desterro e deposseção, dentro do contexto escravagista; segundo as afirmações identitárias concentradas no ideário mais amplo de retorno à África; ou na fuga da repressão do regime ruandês e de sua política de apagamento de determinados elementos culturais.

A série de negociações de sentidos operada pelos personagens do romance é realizada, assim, com referência a suas culturas

particulares, cujos traços ora são sublimados em favor de uma solução unificadora, ora contribuem para a criação de uma síntese de perfil relacional. Independentemente do rumo que tomam, tais negociações envolvem valores como espiritualidade, ancestralidade e resistência. Há que se notar, nesse sentido, o trabalho de documentação de Mukasonga a respeito da variedade de tambores que carregam essas marcas que, por estarem ligados a diversas práticas religiosas, musicais e mesmo políticas, se constituem como verdadeiros símbolos da reivindicação de uma herança comum a identidades diversas. Os resultados desses acertos acabam entrando, contudo, no circuito do capitalismo, e a mitificação de Kitami tem consequências deletérias para o grupo, especialmente para Nyabingui – cujo destino é incerto – e para a própria artista, cuja morte suscitou um enigma que, segundo um arremate irônico da escritora, “parece atrair detetives autoproclamados e romancistas em mal de inspiração” (MUKASONGA, 2016, p. 60).

## Referências

- BONACCI, Giulia. Le “Rapatriement” des Rastafaris en Éthiopie. Éthiopianisme et retour en AFRIQUE. *Annales d’Éthiopie*, 18, 2002. p. 253–264.
- CANCLINI, Néstor G. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana R. Lessa e Heloísa P. Cintrão. São Paulo: Edusp, 2008.
- FARIA, João M. R. Do estranhamento ao pertencimento: imagens da África em Scholastique Mukasonga. In: NOGUEIRA, Luciana Per-sice (Org.). *Literaturas Francófonas III: debates interdisciplinares e comparatistas*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. p.120–143.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. Modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid K. Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: UCAM, 2012.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.
- GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- HOPKINS, Elizabeth. The Nyabingi cult of Southwestern Uganda. In:

- ROTBURG Robert; MAZRUI, Ali (Orgs.). *Protest and Power in Black Africa*. Nova Iorque: Oxford University PRESS, 1970. p. 258-336.
- MUDIMBE, Valentin-Yves. *A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 2019.
- MUKASONGA, Scholastique. *Cœur tambour*. Paris: Gallimard, 2016.
- RODRIGUES, Adriana C. A. Prelúdio a um genocídio: memória, rumor e teor testemunhal na narrativa de Scholastique Mukasonga. *Caligrama*, 23(3), 2018. p.63-82.
- SEMUIJANGA, Josias. Par-delà l'innommable, la littérature. La phalène des collines de Koulsy Lamko. In: MARTIN, Catalina Sagarra (Org.). *Le génocide des Tutsi, Rwanda, 1994*. Lectures et écritures. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2009. p.35-69.
- TERNON, Yves. Rwanda, 1994. Analyse d'un processus génocidaire. *Revue d'Histoire de la Shoah*, 190, 2009. p. 15-57.
- TURNER, Terisa E. Women, Rastafari and the New Society: Caribbean and East African roots of a popular movement against structural adjustment. *Labour, Capital and Society/Travail, capital et Société*, 24(1), April/avril 1991. p.66-89.

## O lirismo romântico de Luiz Gama nas poesias *Minha Mãe e Teu Nome*

Magnólia Ferreira Cruz da Paixão (PROGEL/UEFS)<sup>1</sup>

### Introdução

Única obra publicada pelo poeta Luiz Gama, *Primeira trovas burlescas de Getulino* foi lançada em 1859, em São Paulo, pela Tipografia Dois de Dezembro de Antonio Louzada Antunes. Nessa edição o poeta usou o pseudônimo Getulino como forma de velar parte de sua identidade, pois dentro da obra ele oferece pistas do seu verdadeiro nome. Como nos poemas *No álbum do meu amigo J. A. da Silva Sobral* (“*Que estou a dizer?!/ Bradar contra o vício!/ Cortar nos costumes!/ Luiz, outro ofício*”) e também *No álbum do sr. Capitão João Soares* (“*Não quero que o mundo diga -/ Que o Luiz é tagarela*”). O livro representou um importante momento na vida de Luiz Gama, marcando sua entrada no “mundo das letras” da elite e a primeira grande oportunidade para este ex-es-cravo expressar suas ideias (GRADEN, 1999, p. 365).

Nessa primeira edição o baiano apresentou 22 poemas, e não sendo “possível apurar o número de exemplares da primeira fornada para saber até onde tinha ido o favor do público, adquirindo o livrinho e determinando, em tão curto prazo, para a sociedade do tempo, a necessidade da segunda fatura” (MENNUECCI, 1938, p. 56). Na segunda edição, revisada e aumentada por ele mesmo, em 1861, constava 39 poemas, desta feita ele não só se desvelou em versos, como também relevou o autor, e foi publicada pela Tipografia de Pinheiro e Cia., no Rio de Janeiro.

Com base na primeira edição de 1859 e 1861 a estudiosa Lígia Ferreira organizou e publicou uma reedição comentada de *Primeiras trovas burlescas e outros poemas*, nesta reedição estão incluídos todos os poemas da primeira e da segunda edição assim como os poemas publicados na imprensa paulistana. Esta reedição tem como finalidade

1. Graduada em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Pós-Graduada em Psicopedagogia Institucional pela Universidade Candido Mendes (UCAM). Mestra em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana (PROGEL/UEFS).

preencher uma lacuna deixada por edições anteriores da referida obra e contribuir assim para que os leitores e admiradores de Luiz Gama possam ter acesso à leitura da produção poética de forma integral e completa.

### **O lirismo de Gama nas poesias “Minha Mãe” e “Teu Nome”**

O lirismo é o tom poético mais suave e sentimental, está ligado aos temas subjetivos e, geralmente, amorosos. O nome faz alusão ao instrumento musical clássico chamado lira, que na antiguidade acompanhava os poetas na declamação de suas poesias e, “quanto mais íntima a expressão lírica, mais simples o tom da linguagem” (CANDIDO, 1982, p. 210).

Na face lírica do poeta Luiz Gama, em *Primeiras trovas burlescas e outros poemas* (2000), pode-se encontrar expressões da literatura romântica da sua geração. Traços que vão além do satírico, o que contribuiu também para o seu reconhecimento como um poeta da corrente literária romântica. Um deles é trazer em sua poesia as imagens e formas presentes no Romantismo em especial as imagens mitológicas, cristãs e a conexão entre o poeta e a natureza, como em *A borboleta*:

Meneia os leques  
 Por entre as flores,  
 Que o ar perfumam  
 Com seus olores  
 Mimosos leques  
 De cores finas,  
 – Tela formosa  
 Das mãos divinas

(GAMA, 2000, p. 111)

Por ser um poeta da terceira geração do Romantismo brasileiro, mesmo não tendo sido reconhecido pelos críticos da sua época, sua poesia deixa transparecer signos comuns aos românticos, no que diz respeito à inacessibilidade da mulher amada e a presença do amor sentimental totalmente antagônico ao carnal:

Ergue-te, ó Laura,  
 Do brando leito,  
 Dá-me em teu peito  
 De amor gozar;  
 Um volver d'olhos,  
 Um beijo apenas  
 Entre as verbenas  
 Do teu pomar.<sup>2</sup>

O individualismo é a grande marca da poesia lírica, Luiz Gama faz em *Que mundo é este?* uma retomada das questões subjetivas comuns à poesia do seu tempo:

Que mundo? Que mundo é este?  
 Do fundo seio dest'alma  
 Eu vejo... que fria calma  
 Dos humanos na fereza!

(GAMA, 2000, p. 128)

Por ser um poeta do Romantismo, Luiz Gama também recebeu influência de outros poetas dessa corrente literária, a exemplo de Casimiro de Abreu, ficando quase impossível não observar a intertextualidade em relação ao poema *Meus oito anos* (1859): “*Oh! que saudades que tenho/ Da aurora da minha vida,/ Da minha infância querida/ Que os anos não trazem mais!*”, com trechos de “*Minha mãe*” de *Primeiras trovas burlescas*.

Oh, que saudades que eu tenho  
 Dos seus mimosos carinhos,  
 Quando c'os tenros filhinhos  
 Ela sorrindo brincava.<sup>3</sup>

Reconhecido como um poeta campeão na luta pela liberdade, terrível leão ferido pela empresa escravista, devorador de covardes senhores negociantes de carne humana. Luiz Gama é contemporâneo do nosso tempo. Pertence ao movimento de afirmação étnica atual. Gama é insatisfeito e polêmico como devem ser todos os verdadeiros intelectuais em qualquer tempo histórico. Não é por acaso que ele

2. *Ibidem*, p. 123

3. *Ibidem*, p.150

trouxe em sua lírica valores distintos dos predominantes. Foi inovador ao fazer uma declaração de amor a uma mulher negra e acima de tudo escravizada. Enquanto, os não negros, ou aqueles que não se consideram negros, que os perseguiu, negatizou, demonizou, e veem a cor da pele como algo feio, negativo, Luiz Gama se orgulha da sua cor e valoriza com muito orgulho suas raízes africanas.

Como era linda, meu Deus!  
 Não tinha da neve a cor,  
 Mas no moreno semblante  
 Brilhavam raios de amor.<sup>4</sup>

Desde a escolha do pseudônimo Getulino que deriva de “Getúlia”, território da África do Norte, hoje Argélia, que na Antiguidade e durante a ocupação romana da África foi habitada por um povo nômade, os “getulos”, vê-se que Luiz Gama se posiciona como um autor de origem africana, mas que ousou adentrar no seletivo grupo dos letrados, que até então era privilégio de brancos.

Na verdade, a poesia de Luiz Gama rompeu consideravelmente quando ousou empregar material da cultura afro-brasileira em sua composição poética trazendo elementos inovadores. Inaugurando uma poesia afro, dentro dos moldes, e não poderia ser diferente, pois foram os românticos que trouxeram os ares teóricos e literários da modernidade no ocidente, a noção de mundo, de consumo, de indivíduo, de aldeia global, etc. Além disso, introduziu a temática negra, transformando-se em sujeito enunciador a partir da voz original do ex-escravizado dentro da literatura nacional.

Do torpe mundo,  
 Tão furibundo,  
 Em fria prosa  
 Fastidiosa –  
 O que estou vendo  
 Vou descrevendo.  
 Se de um quadrado  
 Fizer um ovo  
 Nisso dou provas  
 De escritor novo.  
 Sobre as abas sentado do Parnaso,

4. *Ibidem*, p.134



Pois que subir não pude ao alto cume,  
Qual pobre, de um Mosteiro à Portaria,  
De trovas fabriquei este volume

(GAMA, 2000, p. 7)

O lirismo negro encontrado em Luiz Gama é a prova da aceitação de sua negritude, e de maneira geral, é a tentativa de generalizar tais valores para toda a sociedade brasileira. Entender a importância das suas origens africanas e exaltá-las em seus versos é a concretização de uma nova corrente que, no futuro, seria consagrada como literatura afro-brasileira. Gama tem uma memória nova e distinta. Enquanto isso, a casta da etnia branca dos nossos colonizadores é de degredados, traficantes e piratas. A autoestima positiva e admirável é uma característica marcante que vem de longa data e ficou na memória do poeta. Como a poesia é memória inflamada, óbvio que o fazer poético provoca a evocação de outros tempos e outras experiências. Por isso também a tentativa de destruir o negro e sua memória valorosa. Vejamos o que diz o poema *Mote*:

Sou nobre, e de linhagem sublimada,  
Descendo, em linha reta, dos *Pegados*,  
Cuja lança feroz desbaratados  
Fez tremer os guerreiros da Cruzada!  
Minha mãe, que é de proa alcantilada,  
Vem da raça dos Reis mais afamados;  
- Blasonara entre um bando de pasmados.  
Certo povo de casta *amorenada*

(GAMA, 2000, p. 36)

A exaltação da beleza negra na composição poética de Gama foi um dos traços mais ousados de seu lirismo, por haver uma identificação e feição com características africanas. Fugiu dos valores estéticos literários de seu tempo, em que o negro estava fora da composição da identidade e da cultura nacional. Ao consagrar em seus versos a beleza da mulher negra e oferecer a ela um lugar poético inédito, rompeu com o estereótipo sensual feminino que foi construído no imaginário coletivo, ao longo da história, e que talvez tenha passado despercebido na época. Sempre houve um erotismo na mulher negra, mas era o de objeto, de mercadoria. A mulher branca tinha de estar toda coberta, o corpo era tabu até mesmo para ela

mesma. Não podemos falar de valorização da mulher branca também, pois também era problemática, controlada somente pelo seu caráter de formação da família patriarcal e hegemônica, não ainda como pessoa e indivíduo. Na mulher negra, a nudez não era problema, pois esta moral tinha relação com ideologia. Ao lembrar-se das imagens do mercado de escravos no recente filme *12 anos de escravidão* (2013), os negros escravizados eram expostos à venda nus. Nos versos a seguir de *A Cativa* o poeta revela e reprime sua paixão por uma recatada mulata:

Como era linda, meu Deus!  
 Não tinha da neve a cor,  
 Mas no moreno semblante  
 Brilhavam raios de amor.  
 Ledo o rosto, o mais formoso,  
 De trigueira coralina,  
 De Anjo a boca, os lábios breves  
 Cor de pálida cravina.

[...]

As madeixas crespas negras,  
 Sobre o seio lhe pendiam,  
 Onde os castos pomos de ouro  
 Amorosos se escondiam.  
 Tinha o colo acetinado  
 - Era o corpo uma pintura -  
 E no peito palpitante  
 Um sacrário de ternura

(GAMA, 2000, p. 134)

Assim como no poema *A cativa*, o poema *Meus amores* (1865), inserido nas *Primeiras trovas burlescas* a partir da terceira edição (1904), também traz a valorização da mulher negra. Nele, Luiz Gama declara claramente uma beleza categoricamente contrária aos cânones românticos. Como Heitor Martins sinalizou,

[...] é em “Meus Amores” que Luís Gama se desvencilha, melhor que qualquer outro romântico brasileiro, do eurocentrismo estético. Enquanto os indianistas forçavam a mão para “ocidentalizar” o indígena (a “cristianização” de Peri, em *O Guarani*, de José de Alencar, por exemplo), Luis Gama toma o caminho inverso pelo reconhecimento de que a arbitrariedade dos valores estéticos é

criação cultural e, portanto, pode ser modificada. Enquanto até mesmo aqueles autores mais simpáticos à causa negra (Castro Alves) arianizavam a imagem do afro-brasileiro, Luís Gama cria a primeira obra literária brasileira afirmativa de uma possibilidade estética alternativa, na qual a beleza negra é incluída. (MARTINS, 2006, p. 96)

Os versos de *Meus amores* são os mais representativos do lirismo de Gama em toda a sua composição poética, para alguns críticos é um dos mais belos poemas da poesia romântica brasileira. Em seus versos estão presentes traços da cultura africana e a exaltação da beleza negra ao supervalorizar os atributos físicos da *Tétis negra* diante da deusa da beleza ocidental (Vênus):

Meus amores são lindos, cor da noite  
 Recamada de estrelas rutilantes;  
 Tão formosa creoula, ou Tétis negra,  
 Tem por olhos dois astros cintilantes.  
 Em rubentes granadas embutidas  
 Tem por dentes as pérolas mimosas,  
 Gotas de orvalho que o universo gela  
 Nas breves pétalas de carmínea rosa.  
 Os braços torneados que alucinam,  
 Quando os move perluxa com langor.  
 A boca é roxo lírio abrindo a medo,  
 Dos lábios se destila o grato olor.  
 O colo de veludo Vênus bela  
 Trocara pelo seu, de inveja morta;  
 Da cintura nos quebros há luxúria  
 Que a filha de Cineras não suporta.  
 A cabeça envolvida em núbia trunfa,  
 Os seios são dois globos a saltar;  
 A voz traduz lascívia que arrebatava,  
 - E coisa de sentir, não de contar.  
 Quando a brisa veloz, por entre anáguas  
 Espaneja as cambras escondidas,  
 Deixando ver os olhos cobiçosos  
 As lisas pernas de ébano luzidas [...]

(GAMA, 2000, p. 243)

Essas estrofes apontam para um amor mais amadurecido e sensual em relação ao de *A cativa*, mas ambos são uma ode à mulher afro-brasileira, Luiz Gama aponta para uma nova possibilidade estética

que é a beleza da mulher negra e a sua paixão por ela, objeto de inspiração. O poeta não possuiu apenas a face satírica, mas também um lado lírico, carregado de suavidade e sentimento. O seu modo lírico de escrever poesia contribuiu para a valorização e maior visibilidade de uma estética literária que se preocupava e buscava incansavelmente a afirmação da consciência e identidade negra.

A atualidade da sátira do baiano é incontestavelmente atual, mas o traço lírico também é acentuado como em *Teu nome*, trazendo marcas do movimento artístico literário do seu tempo. Todo avanço de Luiz Gama, talvez esteja relacionado às leituras feitas das obras dos seus contemporâneos, principalmente Castro Alves, Fagundes Varela, José Bonifácio, o Moço e outros.

TEU NOME

Teu nome foi um sonho do passado;  
 Por um murmúrio eterno em meus ouvidos;  
 Foi som de urna harpa que embalou-me a vida;  
 Foi um sorriso d' alma entre gemidos!  
 Teu nome foi um eco de soluços  
 Entre as minhas canções, entre os meus prantos;  
 Foi tudo que eu amei, que eu resumia:  
 Dores... prazer... ventura... amor... encantos!  
 Escrevi-o nos troncos do arvoredo,  
 Nas alvas praias, onde bate o mar;  
 Das estrelas fiz letras – soletrei-o,  
 Por noite bela, ao mórbido luar!  
 Escrevi-o nos prados verdejantes  
 Com as folhas da rosa ou da açucena!  
 Oh! Quantas vezes na asa perfumada  
 Correu das brisas em manhã serena!  
 Mas na estrela morreu; caiu nos troncos;  
 Nas praias se apagou; murchou nas flores;  
 Só guardado ficou-me, aqui, no peito  
 — Saudade ou maldição dos teus amores.

(GAMA, 2000, p. 178)

No poema *Meus amores* Luiz Gama vêm representar a beleza da mulher negra, sua sensualidade e seus traços físicos marcantes e belos. Essas características também podem ser percebidas no poema *Maria*, de Castro Alves, em *A Cachoeira de Paulo Afonso*, ambos fazem uso das letras para valorizar formosura da mulher.

Meus amores são lindos, cor da noite  
 Recamada de estrelas rutilantes;  
 Tão formosa creoula, ou Tétis negra,  
 Tem por olhos dois astros cintilantes.  
 [...]

O colo de veludo Vênus bela  
 Trocara pelo seu, de inveja morta;  
 Da cintura nos quebros há luxúria  
 Que a filha de Cineras não suporta.  
 A cabeça envolvida em núbia trunfa,  
 Os seios são dois globos a saltar;  
 A voz traduz lascívia que arrebatava,  
 - E coisa de sentir, não de contar.  
 Quando a brisa veloz, por entre anáguas  
 Espaneja as cambraias escondidas,  
 Deixando ver aos olhos cobiçosos  
 As lisas pernas de ébano luzidas.  
 Meus amores são lindos, cor da noite,  
 Recamada de estrelas rutilantes;  
 Tão formosa creoula, ou Tétis negra,  
 Tem por olhos dois astros cintilantes

(GAMA, 2000, p. 243)

Esse poema foi publicado pela primeira vez no jornal *O Diabo Coxo* (1865), inserido em *Primeiras trovas burlescas* a partir da terceira edição em 1904, que foi a primeira publicação póstuma da obra. Assim, é injusto lembrar de Luiz Gama apenas pela sua veia irônica, e sim como um escritor que além da sátira social, declamou com lirismo e orgulho a beleza não só da mulher negra, mas de toda uma descendência africana.

### **A mãe: uma negra, africana livre, da Costa da Mina**

Tudo que se sabe sobre a mãe de Luiz Gama está na carta autobiográfica escrita em 25 de julho de 1880, para o amigo Lúcio de Mendonça, Luiz Gama revelou: — “Sou filho natural de uma negra, africana livre, da Costa da Mina (Nagô de Nação) de nome Luiza Mahin, pagã, que sempre recusou o batismo e a doutrina cristã”. A carta foi escrita e entregue sob encomenda ao amigo Lúcio de Mendonça, junto com a carta o amigo também teve o privilégio de receber uma cópia do poema *Minha Mãe*, escrito por Gama em 1861. Com isso, a carta e

o poema tornaram-se dois importantes e únicos documentos norteadores das representações elaboradas pelo próprio Gama sobre sua Mãe, aquela que teria liderado e participado de muitas rebeliões escravas no Brasil do século XIX, e a quem ele fala com tanta ternura e orgulho. Para melhor representar a doçura e a coragem de Gama ao descrever sua genitora, reproduzo abaixo o poema (conforme a edição organizada por Lígia Ferreira):

MINHA MÃE

*Minha mãe era mui bela,  
 – Eu me lembro tanto dela,  
 De tudo quanto era seu!  
 Tenho em meu peito guardadas.  
 Suas palavras sagradas  
 C’os risos que ela me deu.  
 (Junqueira Freire)*

Era mui bela e formosa,  
 Era a mais linda pretinha,  
 Da adusta Líbia rainha,  
 E no Brasil pobre escrava!  
 Oh, que saudades que eu tenho  
 Dos seus mimosos carinhos,  
 Quando c’os tenros filhinhos  
 Ela sorrindo brincava.  
 Éramos dois – seus cuidados,  
 Sonhos de sua alma bela;  
 Ela a palmeira singela,  
 Na fulva areia nascida.  
 Nos roliços braços de ébano.  
 De amor o fruto apertava,  
 E à nossa boca juntava  
 Um beijo seu, que era a vida [.]  
 Quando o prazer entreabria  
 Seus lábios de roxo lírio,  
 Ela fingia o martírio  
 Nas trevas da solidão.  
 Os alvos dentes. nevados.  
 Da liberdade eram mito,  
 No rosto a dor do aflito,  
 Negra a cor da escravidão.  
 Os olhos negros, altivos,  
 Dois astros eram luzentes;  
 Eram estrelas cadentes  
 Por corpo humano sustidas.

Foram espelhos brilhantes  
 Da nossa vida primeira,  
 Foram a luz derradeira  
 Das nossas crenças perdidas.  
 Tão terna como a saudade  
 No frio chão das campinas,  
 Tão meiga como as boninas  
 Aos raios do sol de Abril.  
 No gesto grave e sombria,  
 Como a vaga que flutua,  
 Plácida a mente – era a Lua  
 Refletindo em Céus de anil.  
 Suave o gênio, qual rosa  
 Ao despontar da alvorada,  
 Quando treme enamorada  
 Ao sopro d'aura fagueira.  
 Brandinha a voz sonora,  
 Sentida como a Rolinha,  
 Gemendo triste sozinha,  
 Ao som da aragem faceira.  
 Escuro e ledó o semblante,  
 De encantos sorria a fronte,  
 – Baça nuvem no horizonte  
 Das ondas surgindo à flor;  
 Tinha o coração de santa,  
 Era seu peito de Arcanjo,  
 Mais pura n'alma que um Anjo,  
 Aos pés de seu Criador.  
 Se junto à cruz penitente,  
 A Deus orava contrita,  
 Tinha uma prece infinita  
 Como o dobrar do sineiro,  
 As lágrimas que brotavam,  
 Eram pérolas sentidas,  
 Dos lindos olhos vertidas  
 Na terra do cativoiro.

(GAMA, 2000, pp. 150-152)

A leitura atenta dos versos escritos por Luiz Gama nas primeiras estrofes nutria uma série de sentimentos nobres por Luiza Mahin, o amor, a admiração e o orgulho, são evidente no decorrer de todo o poema. É com base nesses sentimentos que percebemos o quanto os laços identitários negros se fazem presentes, um exemplo disso é

a referência constante que o autodidata da diáspora afro-baiana faz a sua genitora.

Além disso, como bem sinaliza Oliveira (2004, p.180) o texto apresenta as filiações de Gama com Junqueira Freire e intertextualiza também com o texto de Casimiro de Abreu (“Oh, que saudades que eu tenho”...), realçando a poesia lírica tão presente e valorizada pelos poetas do Romantismo.

Muitos escritores ao se referirem ao poema *Minha mãe* trazem algumas argumentações pertinentes sobre seu conteúdo. É o caso do pesquisador Luiz Carlos Santos. Em seu livro intitulado de Luiz Gama (2010) ele afirma que:

A leitura atenta dos versos escritos por Gama revela informações instigantes sobre a fé de sua mãe, sabidamente pagã, e sobre um possível irmão, cuja existência não vai além desses versos. Poderíamos, quem sabe, creditar tais informações à licença poética, uma vez que tais informações encontram-se, até onde verificamos, apenas nesse poema (SANTOS, 2010, p. 21)

Diante do exposto sobre os versos de Gama, podemos salientar ainda que a vida do poeta em estudo sempre foi cercada de muitos mistérios, os quais até a presente data nunca foram resolvidos. Um dos mais citados por estudiosos e pesquisadores é acerca do pai o qual não sabemos sequer o seu nome, pois o próprio Gama fez questão de não revelar. Informações como as citadas no poema e tantas outras, continuam ainda sem respostas.

Da mesma forma que a carta permite fazer uma série de questionamentos, assim também acontece com a leitura do poema. Ele provoca o leitor ao trazer elementos que contradizem informações anteriormente dadas. É certo, todavia, que fazendo uso da licença poética, o escritor se farta com metáforas e conotações graças a liberdade de criação peculiar à escrita literária.

No poema, além de desenhar o retrato de uma mãe meiga, que em nada se assemelha à insofrida e vingativa Luiza Mahin descrita anos depois no relato autobiográfico. O poeta citou um irmão de quem jamais se falou novamente e que, assim como ele, viu-se desamparado frente à ausência materna (“Éramos dois – seus cuidados, / Sonhos de sua alma bela”).

A presença de contradições entre a carta e o poema permite compreender o simbolismo presente nas palavras de Gama, que



inicialmente apresenta a mãe como uma pagã que recusava a doutrina cristã a todo custo e em seguida, descreve-a penitente orando a um Deus que inicialmente recusava (“Se junto à cruz penitente,/ A Deus orava contrita,/ Tinha uma prece infinita/ Como o dobrar do sineiro”).

Em todo o decorrer do poema, vimos a voz de um filho que depois de anos sem ver nem sequer ter notícias da mãe, a descreveu com o olhar saudosos, como se buscasse na memória da infância as lembranças perdidas. Nesta poesia, Gama descreve a mãe com sendo uma mulher, que apesar da altivez, mostra-se carinhosa com os filhos, uma mãe zelosa e dedicada, que tem sua força e doçura sublinhadas pelas belas e inesquecíveis lembranças que o poeta traz da sua genitora.

### Considerações finais

No decorrer de toda a obra em estudo, deparamo-nos com um Luiz Gama que jamais renegou a sua origem. Este em todo o tempo insiste em afirmar a sua identidade negra, a fim de que esta fosse valorizada e reconhecida. Além disso, como forma de afirmação e valorização da identidade, Gama é o primeiro poeta da literatura brasileira a exaltar, em seus versos, a sensualidade e a beleza da mulher negra.

O poeta Luiz Gama é simplesmente um sujeito étnico, pois se reconhece e se afirma identitariamente como negro através da linguagem poética. É partindo da sua trajetória de vida e da sua produção escrita que Gama constrói-se como um ser negro orgulhoso da sua cor e da sua ascendência africana.

### Referências

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Tempos da literatura brasileira*. 2. ed São Paulo: Ática, 1986.
- ALVES, Castro. *Castro Alves: biografia: edição comemorativa dos 150 anos de nascimento de Antonio de Castro Alves*. Rio de Janeiro: Odebrecht; São Paulo: Nova Terra Comunicações; Brasília: Fundação Banco do Brasil, 1997.
- ANDRADE, Manuel Correia de. *O Brasil e a África*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1991.

- AZEVEDO, Elciene. *Orfeu da carapinha: a trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo*. Campinas, SP: Editora Unicamp, Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.
- BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BENEDITO, Mouzar. *Luiz Gama: o libertador de escravos e sua mãe libertária*, Luiza Mahin. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- BERND, Zilá. *O que é negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. Companhia das letras: São Paulo, 2002.
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- CÂMARA, Nelson. *O advogado dos escravos: Luiz Gama*. 2ª ed. São Paulo: Lettera.doc, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5.ed São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- CANDIDO, Antonio. *Presença da literatura brasileira: das origens ao romantismo*. 11. ed São Paulo: DIFEL, 1982.
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- CARNEIRO, Sueli. *Literatura e Sociedade*. 9ª ed. Ouro sobre o Azul: Rio de Janeiro, 2006.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidades (1500-1960)*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- COMPAGNON, *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- CRESWELL, John W. *Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto*. 3. ed Porto Alegre, RS: Artmed: Bookman, 2010.
- CUTI, Luiz Silva. *Literatura Negro-Brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* 7. ed Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DAMATTA, Roberto. *Digressão: A fábula das três*. In: *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- DEMO, Pedro. *Pesquisa e informação qualitativa: aportes metodológicos*. Campinas, SP: Papirus, 2001.

- DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura, política, identidades: ensaios*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *O negro na literatura brasileira: ensaios*. Belo Horizonte: NAVEGAÇÕES/UFMG, 2013.
- FARIA, Ana Cristina de; CUNHA, Ivan da; FELIPE, Yone Xavier. *Manual prático para elaboração de monografias: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e tese*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: Ed. Universidade São Judas Tadeu, 2007.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Da Bahia a São Paulo – Luiz Gama, o nosso valoroso “Orfeu de carapinha”*. Revista USP, São Paulo, n.58, p. 148-153, junho/agosto 2003.
- FERREIRA, Lígia Fonseca (Org). *Com a palavra Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas*. – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.
- FIORIN, José Luiz; PETTER, Margarida Maria Taddoni (Org). *África no Brasil: a formação da língua portuguesa*. São Paulo: Contexto, 2008.
- GAMA, Luiz. *Primeiras Trovas Burlescas e Outros Poemas: edição preparada por Lígia Fonseca Ferreira – São Paulo: Martins Fontes, (2000)*.
- GRADEN, Dale. *Reseña de “Orfeu de carapinha: a trajetória de Luiz Gama na imperial Cidade de São Paulo” de Elciene Azevedo y “Entre a mão e os anéis: a lei dos sexagenários e os caminhos da abolição no Brasil” de Joseli Maria Nunes Mendonça*. Afro-Ásia, núm. 23, p. 365-372, Universidade Federal da Bahia Brasil, 1998-1999.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.Tomaz Tadeu da Silva e Gracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DPLA, 2005.
- LIMA, Elizabeth Gonzaga de. *Literatura Afro-brasileira*. Brasília: Ministério da Educação. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; Salvador: Centro de Estudos Afro Orientais, 2010.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. ampl Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LIMA, Meila Oliveira Souza, PINHO, Adeíto Manoel. *Autores afro-brasileiros: a identidade POÉTIA de Luiz Gama*. Fólio - Revista de Letras, Vitória da Conquista, Ba. Vol. 8, No 1, jan.-jun. 2016, p. 215-230. ISSN: 2176-4182. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/folio/article/viewFile/5551/5402>. Acesso em 11 de julho de 2016.

- LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- MARTINS, Heitor. *Luiz Gama e a consciência negra na literatura*. Afro-Ásia. Salvador, 1996.
- MENNUCCI, Sud. *O precursor do abolicionismo no Brasil: Luís Gama*. São Paulo: Campanha Editorial Nacional, 1938.
- MORAES, Marcos Antônio (org.). *Antologia da carta no Brasil: me escreva tão logo possa*. São Paulo: Moderna, 2005.
- MOUZAR, Benedito. *Luiz Gama: o libertador dos escravos e sua mãe libertaria, Luiza Mahin*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude: Usos e Sentidos*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1988.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional Versus Identidade Negra*. Petrópolis: Ed.Vozes, 1999.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3ª ed. São Paulo: Perspectivas, 2016
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2008.
- OLIVEIRA, Klebson. *África à vista: dez estudos sobre o português escrito por africanos no Brasil do século XIX*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- OLIVEIRA, Sílvio Roberto dos Santos. *Gamacopéia: ficções sobre o poeta Luiz Gama*. Campinas, SP, 2004.
- PINHO, A. M. *A margem e o Outro, retratos de índio no Romantismo*. Instrumento (Juiz de Fora) , v. 10, p. 37-44, 2008.
- PINHO, A. M. *Entre ser negro e ser poeta: questões da crítica atual para o cânone na poesia romântica*. Revista Língua & Literatura, v. 11, p. 81-93, 2009.
- PINHO, Adeíto Manoel ARAUJO, M. C. P. (Org.); NOGUEIRA, J. de S. G. (Org.) . *Literatura, história e memória: leituras de Jacques Le Goff*. 1. ed. Ferira de Santana-Ba.: UEFS Editora, 2011. v. 1. 155p.
- PINHO, Adeíto Manoel. *Perfeitas memórias: literatura, experiência e invenção*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. v. 1. 176p.
- PINHO, A. M. *A negação da afrobrasilidade na literatura brasileira*. In: EVARISTO, C.; SILVA, D. A.. (Org.). *Literatura, história, etnicidade e educação: estudos nos contextos afro-brasileiro, africano e da diáspora africana*. 1ed. Frederico Westphalen-RS: Editora da URI, 2011, v. 1, p. 1-27.

- PROENÇA FILHO, Domício. *A trajetória do negro na literatura brasileira*. Estudos Avançados 18 (50), 2004.
- REGINALDO, Lucilene. *Os Rosários dos Angolas: Irmandades Negras, experiências e identidades africanas na Bahia setecentista*. Tese de Doutorado Campinas, SP: UNICAMP, 2005.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. In: Os Pensadores. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do Contrato Social*. In: Os Pensadores. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- RUSSELL-WOOD, A.J.R. *Escravos e libertos no Brasil colonial*. Tradução Maria Beatriz Me-dina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador: EDUFBA - PPGAU, 2007.
- SANTOS, Jair Cardos dos. *Entre as leis e as letras: escriturários negros de Luiz Gama*. Salvador: Quarteto, 2017.
- SANTOS, Luiz Carlos. *Luiz Gama*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- SODRE, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 7. ed. atual São Paulo: DIFEL 1982.
- SOUZA, Cruz e. Emparedado. In: MURICY, Andrade (Org.). *Panorama da poesia simbolista*. 2a. ed., Conselho Federal de Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1973.
- SOUZA, Florentina. *Revertendo sentidos e lugares*. Afro-Ásia, núm. 24, p. 397-404, Universidade Federal da Bahia Brasil, 2000.
- SOUZA, Florentina. *Literatura Afro-brasileira: algumas reflexões*. Revista Palmares Ano 1-Número 2. Brasília, dezembro/2005.
- SOUZA, Florentina e LIMA, Maria Nazaré, (Org.) *Literatura afro-brasileira*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- SOUZA, Marina de Mello e. *África e Brasil africano*. 2. ed São Paulo: Ática, 2007.

## Paulina Chiziane: a escrita literária como estratégia política de reconstrução da sua própria história

Márcia Neide dos Santos Costa (UEFS)<sup>1</sup>

### Introdução

Este trabalho gira em torno dos seguintes questionamentos: de que forma a escrita literária da autora moçambicana Paulina Chiziane produz diferença histórica, contrapondo os discursos oficiais eurocêntricos? De que maneira Chiziane consegue narrar a sua própria história na obra *Niketche – Uma história de poligamia* (2004)? Esses questionamentos serão discutidos a partir desse romance, *Niketche*, que tem como protagonista uma mulher negra, Rami, casada com Tony. Essa obra traz, dentre outros aspectos, a voz feminina que há muito foi silenciada. Falaremos sobre como essa voz ecoa na obra e consegue desconstruir saberes estabelecidos como verdades. Neste trabalho analisaremos ainda, o texto de Chiziane como uma escrita negra de combate, enfrentamento e ocupação de espaço na História e no âmbito literário. Os objetivos do trabalho são: Pensar sobre a escrita literária negra moçambicana como reconstrução da sua história e produção intelectual de enfrentamento social; refletir sobre a linguagem literária de Paulina Chiziane na obra *Niketche - Uma história de poligamia*, pensando na desconstrução dos discursos históricos. Paulina Chiziane nasceu no Sul de Moçambique, no ano de 1955, participou de movimentos sociais em prol das causas femininas como a OMM (Organização das Mulheres Moçambicanas); participou também da FRELIMO (Frente de Libertação Moçambicana). Chiziane vivenciou o período de colonização, lutas, guerras e libertação de Moçambique. Essas experiências fizeram com que a escritora ganhasse ainda mais força para continuar escrevendo e se fazendo presente na sociedade, através da literatura.

Paulina Chiziane

1. Graduada em Letras (UEFS), Mestra em Estudos Literários (UEFS), docente da rede municipal de ensino.

A escritora Paulina Chiziane é a primeira mulher a escrever e publicar um romance no seu país com a obra *Balada de amor ao Vento* (1990). Seus romances mais conhecidos no Brasil são *Niketche: uma história de poligamia* (2002), vencedor do Prémio José Craveirinha em 2003; e o *Canto dos Escravizados* (2017), livro de poemas, mais recente da autora.

Chiziane se considera uma escritora feminina, porque escreve pensando nas vivências, nas dores e conquistas das mulheres a sua volta. Chiziane é alguém que escreve sob o olhar de uma mulher preta que também passou por situações decorrentes dos processos de colonização.

Ela também prefere ser chamada de contadora de histórias e não romancista. Isso porque o contar histórias ao redor da fogueira é uma tradição muito forte da região e ela imprime essa tradição nas suas obras. A medida que acompanhamos lemos seu livro, percebemos marcas da oralidade, das histórias narradas pelos mais velhos. Cultura que é muito valorizada. E é por meio disso que passamos a conhecer a expressão Karingana Wa Karingana: expressão moçambicana utilizada ao iniciar o tempo das histórias orais. Quem começa a história grita Karingana wa Karinhgana e os ouvintes respondem Karingana! Em Chiziane é como se as histórias a ser contada não fossem mais aquelas europeias em que os heróis são brancos. Agora a história é outra: do povo preto moçambicano, da comunidade, dos reis e rainhas. Histórias que foram apagadas.

Nota-se que Chiziane, além de trazer a oralidade para os seus enredos, traz também metáforas, poeticidade e cria uma narrativa de sua própria história.

A literatura moçambicana de Chiziane trabalhada aqui, se apresenta como expressão artística, como de fato é, causando no leitor sentimentos variados: Comoção, angústia, sublimação e revolta. Mas também se apresenta como arte de compreensão do (des)conserto do mundo e do homem. Compreensão do sujeito fragmentado, como nos mostra Hall (2006, p. 13).

Nas palavras de Silvana Capua (2015), a literatura conduz o percurso de distâncias e adquire um novo olhar e uma nova maneira de perceber a vida:

O estudo da literatura é uma viagem [...]. Pelas linhas do texto literário, é possível descortinar as fronteiras culturais e do imaginário

humano, o que leva a refletir sobre as próprias fronteiras interiores. A viagem apaixonada e intrigante, leva a (re) pensar sobre o mundo e sobre si mesmo. (CAPUA, 2015, p. 21)

O que vemos aqui neste estudo é uma viagem de conhecimento do mundo de Paulina Chiziane, que nos conduz a um percurso crítico, reflexivo do outro e de nós mesmos. Percorreremos pelo texto de Chiziane que nos traz, por meio da narrativa feminina, as ressignificações e reconstruções no que diz respeito tanto ao próprio texto em si, a estrutura, aspectos linguísticos, quanto aos aspectos literários. Além de que essas ressignificações remetem também a uma nova forma de olhar para o passado, para a história de Moçambique, para o presente e para as mulheres na sociedade. Thais Santos (2013) explica que:

O discurso de Chiziane é pautado por uma grande preocupação com questões que permeiam os debates socioculturais no e acerca do continente africano e o texto que o traduz é condizente com essa postura ideológica. Portanto, a análise de suas obras não se pauta exclusivamente em aspectos estéticos rotineiramente elencados como pertencentes ao campo literário. (SANTOS, 2013, p. 289)

Paulina Chiziane reconta os fatos, sugere questionamentos sobre os discursos e valores enraizados, sem negá-los, apenas recontando, realizando uma (des)construção. Percebe-se que de certa forma, essa desconstrução aparece nas narrativas de Paulina Chiziane, sobretudo em *Niketche*, como um imã *inseparável da questão da literatura*, possibilitando mais uma forma de pensar sobre os acontecimentos, sobre a sociedade. “Podemos, pois, compreender a escrita de Chiziane como uma reconfiguração da memória social de Moçambique, auxiliando-nos a compreender melhor a constituição identitária daquele país” (DIOGO, 2013, p. 361-362). Segundo Salgado, Paulina “confronta o passado, presente e futuro, termina(ando) por trazer à tona práticas culturais, hipocritamente disfarçadas e clandestinas” (SALGADO, 2004, p. 302).

Em *Niketche* a personagem principal é Rami, nascida no sul de Moçambique, que recebeu uma educação cristã e é casada com Tony, um homem polígamo. Ela é quem narra a sua história, portanto, o romance possui um narrador em primeira pessoa. Rami conta como vive na sociedade patriarcal moçambicana e como encara o fato do



seu marido possuir mais quatro mulheres além dela. A prática da poligamia gera polêmica na obra porque, durante a narração, Rami impõe que seu marido assuma as outras mulheres, a fim de que elas vivam em boas condições, com assistência, direitos civis e financeiros, e não mais estejam vivendo em situações precárias.

A poligamia e a sociedade patriarcal contribuem, também, para que Rami comece a apresentar conflitos e crises de identidade. Por isso ela recorre ao espelho, objeto que se faz presente na história, fazendo com que siga em busca de sua identidade. No decorrer da narrativa, Rami encontra as amantes do seu marido e a história se desenrola com crítica, humor, lirismo, signos e imagens. Vejamos o que diz o trecho a seguir:

Mulher é linha curva. Curvos são os movimentos do sol e da lua. Curvo é o movimento da colher de pau na panela de barro. Curva é a posição de repouso [...]. Nós mulheres, somos um rio de curvas superficiais e profundas em cada palmo do corpo. As curvas mexem as coisas em círculos [...], curvos são os lábios e os beijos. Curvo é o útero. Ovo. Abóbada celeste. As curvas encerram todos os segredos do mundo. Não ter amor não é sina, é desastre. Aprende bem esta minha lição. O amor é um investimento. Nasce, morre, renasce, como o ciclo do sol. Olha, não diz que não te ensinei. O amor é pavio aceso, cabe a ti manter a chama [...] (CHIZIANE, 2004, p. 41-42)

No trecho acima do livro *Niketche*, Rami aprende, durante a “aula do amor”, o que é ser mulher e o que é o amor. Mulheres são curvas, mas não apenas as curvas do corpo e sim o seu gesto de se curvar ao homem, a fim de obedecê-lo e garantir seu amor. Pois, como diz a professora de Rami, “amor é um investimento”. Paulina Chiziane, através de sua obra, problematiza e questiona esses “ensinamentos” que a mulher aprende na escola, regida pela sociedade.

Para contar a história Paulina Chiziane, além de ter se inspirado na cultura do universo moçambicano, também foi movida pelas mulheres que ela observava da janela da varanda de casa. Em entrevista cedida em 2016 ao programa brasileiro *Justificando*, Chiziane relata que, certa vez, sentada na varanda, notou três mulheres disputando alguma coisa, insultando-se e falando de sexo. Ao ouvir melhor as histórias, percebeu que uma delas era casada e possuía um bebê. Alguém comunicou para o marido da senhora casada sobre as discussões. Esse marido chegou, mal olhou para as três mulheres e não se

importando com aquela situação, se afastou e “escapuliu”. Paulina Chiziane se incomodou com esse fato observado e, nos dias seguintes, descobriu que a mulher casada era sua vizinha, e as outras duas, eram outras mulheres do marido (da vizinha). Chiziane, sensível e paciente, foi à casa dessa vizinha e escutou suas dores e mágoas a respeito do marido. Ele também conversou com Chiziane, apresentando sua versão. Os dias se passaram e Chiziane decidiu esquecer essa história, mas sempre ao estar na janela de casa, aquelas imagens lhe vinham à mente. Quando se deu conta, já estava escrevendo os acontecimentos que contribuíram, também, para a história de *Niketche*. Dessa forma, percebe-se que Chiziane escreve, de fato, vivências e histórias de mulheres próximas a ela. A história de poligamia aflorou no romance *Niketche* por conta das observações e relatos de sua vizinha. Debruçada na janela, sua imaginação, seus sentimentos e desejos floresceram. Portanto, Lélia Almeida (2016), sobre *O retrato da artista enquanto escritora* afirma:

As janelas é que nos fazem sonhar, duvidar, imaginar. A mulher na janela é a mulher que se entrega ao devaneio, à imaginação, às grandes distâncias e que por isto duvida e não se deixa aprisionar, sua alma é livre, e a janela é uma espécie de espaço intermediário entre dois mundos [...] Uma janela é uma moldura por onde a mulher sai da clausura. (ALMEIDA, 2016, p. 86-89)

A janela é apenas uma das frestas pela qual Paulina Chiziane enxerga o universo feminino das regiões do sul e norte de Moçambique. O lugar que Chiziane se põe a observar, vai além das suas janelas. É o lugar social onde ultrapassa os limites do olhar individual, de um grupo menor. É o olhar coletivo/ universal. Maria Geralda de Miranda e Carmen Secco (2013) afirmam que:

As histórias narradas por Chiziane mexem com o inconsciente de quem as lê, constituindo-se como viagens de escrita não apenas ao mundo feminino e às tradições orais moçambicanas, mas à história de Moçambique e ao universo existencial de cada leitor. (MIRANDA; SECCO, 2013, p. 13-14)

Portanto *Niketche* é uma dessas estórias que, como afirmam Miranda e Secco, alcança o universo do leitor. O primeiro nome do título do livro traz uma curiosidade para quem lê. Dessa forma, é importante ter conhecimento de que *Niketche* representa uma expressão

cultural muito forte no norte de Moçambique. É uma dança tradicional em que as mulheres mexem o corpo e saltam ao som dos batuques ritmados. No livro, Paulina Chiziane evidencia as danças das mulheres *macua*, ou seja, da etnia da Nampula, região norte. Chiziane traz, com seu modo lírico de expressar, a definição de *Niketche*:

É a dança do amor, do sol e da lua, dança do vento e da chuva, dança da criação. Uma dança que mexe, aquece. Que imobiliza o corpo e faz a alma voar. As raparigas aparecem de tangas e misangas. Movem o corpo com arte saudando o despertar de todas as primaveras. Ao primeiro toque do tambor, cada um sorri, celebrando o mistério da vida ao sabor do *Niketche* [...]. As mulheres desamadas reencontra no espaço o príncipe encantado com quem cavalgam de mãos dadas no dorso da lua. Nos jovens desperta a urgência de amar, porque o *Niketche* é sensualidade perfeita, rainha de toda a sensualidade. Quando a dança termina, podem ouvir-se entre os assistentes suspiros de quem desperta de um sonho bom. (CHIZIANE, 2004, p. 160)

*Niketche* é uma dança sensual em que, para se conquistar um homem ou um amor na vida, é preciso “saber dançar”. Atualmente, a mulher busca “dançar” para encontrar o “ritmo” da liberdade, da emancipação, livre das regras da sociedade e do casamento. No decorrer do livro *Niketche*, as mulheres, aos poucos, vão encontrando esse ritmo. Na sociedade moçambicana, *Niketche* é a dança das mulheres recém-iniciadas. Elas a praticam no intuito de mostrar que são mulheres prontas, maduras para o amor, o sexo e a vida.

O rito de iniciação feminina é muito forte nas regiões onde são praticadas. Trata-se de cerimônias tradicionais que servem de aprendizado para que as mulheres possam lidar e ter consciência de sua fase adulta. É uma passagem da adolescência para a idade madura. É um rito que varia de região para região. Na tribo Ahirima, por exemplo, o rito feminino acontece da seguinte forma: As mulheres, chamadas de raparigas, ficam sentadas, cercadas por mulheres levemente alcoolizadas, cantando e conversando assuntos eróticos. Durante essa prática, as raparigas vão se despindo, mas com um pequeno pano para segurar atrás e na frente do corpo, com o cinto de missangas. Nestes cantos, as raparigas são ensinadas para mostrar sempre o seu conhecimento ao marido, saber agradecer quando lhe oferecem algo. Quando estiver menstruada, deve avisar ao marido e nunca pode cozinhar, bem como pegar no sal enquanto durar o

período. O ritual de iniciação também acontece quando, durante os dias da primeira menstruação, a rapariga esconde-se e nenhum homem pode vê-la sob pena de ficar cego. Em seguida, chama-se a madrinha (Moli), ficando a donzela (Namuali), completamente entregue aos seus cuidados.

Durante seis ou sete dias, ela é trancada num quarto, até passar a menstruação. Só sai acompanhada da madrinha para assistir as várias danças. Ela é ensinada a utilizar ervas medicinais durante o banho, a usar infusões de raízes para dominar as dores, ter cuidado com a sua higiene íntima, vida sexual e saber desflorar os lábios menores da vagina. Para isso, é preciso queimar rícino (conhecido como mamoná) e com as cinzas dela, fazer a dilatação dos lábios menores e do clitóris, até cobrir toda a vagina. Este ritual faz provocar a sensação no sexo masculino do marido e também tornar a mulher agradável sexualmente para o homem. Esses ritos, tanto favorecem uma integração social da mulher, quanto permitem que ela seja submissa ao marido.

O rito, enquanto manifestação de performances simbólico-místicas, seria, para Aldo Terrin (TERRIN, *apud*, OSÓRIO 2013, 158), um “ato de adoração, um momento de expressão de um todo no nível comunitário, um ato de culto que tem a sua direção meta-empírica, e como tal é capaz de unificar de maneira profunda a experiência do real”. Assim, Paulina Chiziane apresenta em *Niketche*, essa performance simbólico-mística, a dança, a tradição cultural em Moçambique para falar da mulher e de sua relação sexual e amorosa com o marido. E mais: Aborda na obra, a poligamia representada pelo personagem Tony, marido de Rami.

Tony, oficial da polícia, começa a se ausentar de casa devido ao fato de que, além de Rami, ele possui mais cinco esposas: Julieta, Luísa, Saly, Mauá e Gaby. Além das esposas, o leitor se depara com mais uma personagem: Eva, que seria mais uma mulher de Tony, e que não aceita a condição de amante, sem possuir direitos como as outras, e nega ficar com ele. Assim, Tony a troca por Gaby.

Rami, a personagem principal do romance, nascida no sul de Moçambique e educada na religião cristã, passa a conviver com a poligamia praticada pelo marido. Segundo Letícia Colleti (2008):

O sistema de poligamia é oficialmente legalizado somente ao norte de Moçambique, região que recebeu muitas influências dos países

islâmicos, próximos de sua fronteira. Enquanto que ao sul, com influência majoritariamente cristã, devido à colonização portuguesa, este sistema é legalmente proibido, embora, de maneira velada, haja este tipo de organização familiar pautada em tradições dos povos bantus que ali existiam há tempos, antes da chegada dos europeus. (COLLETI, 2008, p. 55)

Por ser do Sul do país e criada na educação cristã, Rami cresce com o pensamento de que a poligamia é proibida e por isso, seu marido Tony, não deve praticá-la. Com isso, ela, inicialmente, sofre por tentar entender porque seu marido é um homem polígamo e o que tem de errado com ela, já que não possui apenas ela como mulher, mas sim, cinco. No momento em que Rami descobre essas cinco mulheres do marido, se sente rejeitada, desprezada. Portanto ela diz:

Não consigo aceitar a ideia de ser rejeitada. Eu, Rami, mulher bela. Eu, mulher inteligente. Fui amada [...]. Como é que o Tony me despreza assim, se não tenho nada de errado em mim? Obedecer, sempre obedeci. As suas vontades sempre fiz. Dele sempre cuidei. Até as suas loucuras suportei. Vinte anos de casamento é um recorde nos tempos que correm. Modéstia à parte, sou a mulher mais perfeita do mundo. Fiz dele o homem que é. Dei-lhe amor, dei-lhe filhos com que ele se afirmou na vida. Sacrifiquei os meus sonhos pelos sonhos dele. (CHIZIANE, 2004, p. 14)

Rami, mesmo se sentindo rejeitada como é mostrada na passagem acima, acredita que, por ser casada com Tony conforme a lei e a religião cristã, ela deve ser reconhecida, tendo mais direitos e vantagens no casamento, mesmo convivendo com o sistema polígamo. Sobre a poligamia, Rami reflete:

Poligamia é uma rede de pesca lançada ao mar. Para pescar mulheres de todos os tipos. Já fui pescada. As minhas rivais, minhas irmãs, todas, já fomos pescadas (...). Poligamia é um uivo solitário à lua cheia. Viver a madrugada na ansiedade ou no esquecimento. Abrir o peito com as mãos, amputar o coração. Drená-lo até se tornar sólido e seco como uma pedra, para matar o amor e extirpar a dor quando o teu homem dorme com outra, mesmo ao lado. Poligamia é uma procissão de esposas, cada uma com o seu petisco para alimentar o senhor. (CHIZIANE, 2004, p. 91)

Refletindo sobre o trecho acima, percebemos na obra *Niketche* como a mulher é “pescada” pelos homens. Rami também fez parte dessa “pescaria” que a deixou solitária, que a fez compreender que

“poligamia é o destino de tantas mulheres neste mundo desde os tempos sem memória” (CHIZIANE, 2004, p. 92). No referido livro, Chiziane discute ainda, o que é ser homem e o que é ser mulher na sociedade moçambicana. Ela compara, ironicamente, o homem a uma árvore e a mulher, a fruta, criticando tal pensamento reinante. “O homem é a grande árvore que vive por séculos e séculos. E para manter-se precisa de seiva, de sangue novo. A mulher é apenas fruta, amadurece, apodrece e cai” (CHIZIANE, 2004, p. 320). Em *Niketche*, Chiziane discute e tenta desmistificar a ideia de mulher fruta, bagaço, que depois de apodrecida, já não tem mais “sabor”.

Paulina Chiziane, através de Rami, mostra as mentiras e falsidades do marido e a forma como as mulheres caem na armadilha da poligâmica. Notamos na obra, que a poligamia praticada por Tony está vinculada ao prazer sexual do homem. Tony possui desejos não só por Rami, sua mulher, mas pelas outras. Em algumas regiões de Moçambique, como no Sul, por exemplo, o homem “pode” ter e sentir desejos por várias mulheres. Porém, a mulher, se for casada e cobiçar outros homens, será considerada impura e pecaminosa. Rami, no decorrer da narrativa se relaciona sexualmente com um homem, o amante de Luísa. Esta que, além de se relacionar com Tony, também se envolve com outros homens, pois ela é do Norte de Moçambique, onde as mulheres são mais livres e expressam seus sentimentos com mais intensidade. Rami, depois de sentir desejos pelo amante de Luísa, sente-se ao mesmo tempo feliz e arrependida, como uma pecadora:

A presença do homem transmite-me a energia de que preciso para viver [...]. O homem traz nos lábios o sorriso que me faz vibrar. Convido o homem para se sentar perto de mim. Ele se faz de rogado e eu insisto [...]. A Luísa arrasta-me para seu quarto. Despe-me. Deita-me. Hoje não voltarei para casa [...]. Os meus braços se abrem como flores desabrochando na carícia do sol. Todas as estrelas da via láctea se estendem no meu leito e eu danço ao som do meu silêncio. Fecho os olhos e voo. Este homem tem o poder infinito de me fazer viver. E morrer. E evadir-me para outros planetas com o corpo em terra. Adormeço na lua. (CHIZIANE, 2004, p. 78-80)

É descrito no trecho acima, com doçura e leveza, as cenas de quando Rami se deita com Vitor, um homem bonito que lhe satisfaz sexualmente. Luísa, uma das mulheres de Tony, propicia, de certa forma, esse momento. Ela permite que Rami se deite com seu amante. Mas Rami se envergonha, se culpabiliza, uma vez que, para uma

mulher casada, isso não é bem visto. Porém, ainda assim, Rami se encontra mais vezes com ele:

A minha consciência censurava-me, mas o meu corpo estava lá na hora combinada [...]. Quando o Tony der por mim, o manto da fidelidade estará roído até o último fio. A moral é uma moeda. De um lado o pecado, de outro, a virtude. Silêncio e segredos unidos, no equilíbrio do mundo. (CHIZIANE, 2004, p. 89)

Em *Niketche*, notamos que Paulina Chiziane discute o fato de Rami, casada com Tony há vinte anos, agradando o esposo e os filhos a fim de se tornar a mulher “modelo” e bem casada, além de ter que suportar as humilhações do esposo, pôde realizar seus desejos, tanto sexuais quanto pessoais, apesar de viver em uma sociedade hipócrita que desfavorece as mulheres. Esse desfavorecimento vem desde as histórias bíblicas que, segundo Rami:

Até na bíblia a mulher não presta. Os santos, nas suas pregações antigas, dizem que a mulher nada vale, a mulher é um animal nutridor de maldade, fonte de todas as discussões, querelas e injustiças. É verdade. Se podemos ser trocadas, vendidas, torturadas, mortas, escravizadas, encurraladas em haréns como gado, é porque não fazemos falta nenhuma. Mas se não fazemos falta nenhuma, por que é que Deus nos colocou no mundo? E esse Deus, se existe, por que nos deixa sofrer assim? (CHIZIANE, 2004, p. 68)

A estudiosa Bojana Poljaković (2015) fala dessa intertextualidade que Chiziane realiza em *Niketche*, ao mencionar a mulher na sociedade moçambicana e a mulher na Bíblia. Ela diz que:

Em muitos capítulos Rami recorre às histórias bíblicas que servem como pequenos marcos do romance nos quais são questionados os costumes europeizados e patriarcais. Muitas vezes no romance, Rami chama a Deus, e até aos Deuses, mas também menciona o mito de Adão e Eva várias vezes para mostrar a percepção social da inferioridade feminina através do facto de Eva ter sido tirada da costela de Adão, o que dá ao homem estatuto de superioridade. (POLJAKOVIĆ, 2015, p. 22)

Portanto, como sugere o trecho acima, Rami propõe um questionamento sobre a inferioridade feminina que vem desde os mitos e as histórias bíblicas.

No romance, as outras mulheres de Tony estão, cada uma em um local do país, entre o Sul e Norte de Moçambique: Maputo, Inhambane, Zambézia, Nampua e Cabo Delgado. Rami afirma que:

As mulheres do sul acham que as do norte são umas frescas, umas falsas. As do norte acham que as do sul são umas frouxas, umas frias [...]. No norte, as mulheres enfeitam-se como flores, embelezam-se, cuidam-se. No norte a mulher é luz e deve dar luz ao mundo. No norte as mulheres são leves e voam. Dos acordos soltam sons mais doces e mais suaves que o canto dos pássaros. No sul as mulheres vestem cores tristes, pesadas. Têm o rosto sempre zangado, cansado, e falam aos gritos como quem briga, imitando os estrondos da trovoada. Usam o lenço na cabeça sem arte nem beleza, como quem amarra um feixe de lenha. Vestem-se porque não podem andar nuas. Sem gosto. Sem jeito. Sem arte. O corpo delas é reprodução apenas. (CHIZIANE, 2004, p. 36)

Na cultura moçambicana, as mulheres do Sul se diferenciam das mulheres do Norte. As do Norte são mais sensuais, vaidosas e satisfazem os homens. As mulheres do Sul, em sua maioria, possuem conflitos, são mais obedientes. A obra aponta essas diferenças e traz Rami como sendo do Sul de Moçambique e por isso veste cores pesadas, tristes, se mostra zangada e cansada com relação a vida.

Rami, inquieta e curiosa para saber quem são as mulheres do seu marido, viaja para esses lugares e encontra cada uma delas. Esse encontro simboliza a busca de si e do outro. A descoberta do ser, como é característica da maior parte das mulheres do Sul. No momento em que Rami se desloca do seu lugar, indo à região das amantes de Tony, Chiziane tenta, através da narrativa, oferecer para os leitores o conhecimento da cultura e tradições de cada região do país, bem como os conflitos e guerras, representados pelas brigas que ocorrem entre Rami e as mulheres. Dessa forma, com humor e ironia, Chiziane descreve esses encontros, como por exemplo, o encontro que acontece entre Rami e Julieta:

- Senhora Julieta ou Juliana?
- Julieta. Por favor, em que posso ajudar?
- Venho buscar o meu marido.

Invaso a casa de quarto a quarto, vasculho, sem pedir licença, a casa é do meu marido, por isso é minha, sou a esposa legítima



[...]. Explosões de raiva correm como tempestades: Lanço sobre elas todas as palavras injuriosas deste mundo. Surpreendo-me a gritar palavras que nunca antes gritei. Lanço uma bofetada à minha rival. Salto para cima dela, puxo-lhe o nariz e ela fica transbordada pela surpresa. Ela reage e defende-se com uma força mágica vinda não se sabe de onde. Esmero-me na luta e dou golpes tão valentes [...] (CHIZIANE, 2004, p. 21-22)

No trecho acima, Chiziane utiliza as palavras e expressões “invado”, “sem pedir licença”, “explosões”, “minha rival”, “reage”, “força”, “golpes valentes”. São expressões que sugerem também, a força e as lutas das mulheres pelas conquistas do seu espaço social, bem como os combates e brigas pela independência de Moçambique e a guerra civil. Assim, Paulina Chiziane, por meio de metáforas, procura demonstrar as atitudes das mulheres frente a poligamia, ao patriarcado e as guerras moçambicanas. Chiziane não procura esconder o passado histórico do país, mas apresentar uma nova forma de evidenciar esses fatos. A obra *Niketche*, traduz a forma com que as mulheres lidam com o preconceito, o racismo, as diferenças por serem mulheres e negras no país moçambicano.

O livro traz a personagem Rami que, no decorrer da história, vai se desprendendo da cultura patriarcal, machista, e percebendo que as mulheres podem se tornar independentes da figura masculina, conquistando sua emancipação. A narrativa vai aos poucos mostrando a transformação de Rami. Ela começa a apresentar uma relação amigável e harmoniosa com as suas rivais, passando a se sensibilizar com suas histórias.

A autora põe o protagonismo feminino em evidência na obra, fazendo com que as personagens femininas possam expressar suas inquietações e dores, mas também suas alegrias e conquistas. Isso representa uma evolução na literatura, uma vez que quase não havia espaço para as mulheres na escrita que traziam as mulheres para o centro da história.

Além de trazer temas como a mulher na sociedade patriarcal e seu desejo de liberdade, o romance também aborda temas fortes como a violência contra mulheres, um fato tão corriqueiro e atual, bem como a violação de mulheres no período de guerras. Vitor, o amante de Luísa, afirma:

Também fui tirano a vida inteira. Espanquei minha mulher no último mês de gravidez. Foi de urgência para a maternidade e perdeu o filho. O único filho homem que ela ia me dar. Tínhamos duas meninas. Eu ambicionava um rapaz e perdi-o. Matei-o. por estupidez. Como estou arrependido, Deus meu! (CHIZIANE, 2004, p. 87)

Chiziane, por meio da obra *Niketché*, nos comove e nos oferece a oportunidade de refletir sobre tais comportamentos masculinos que imperam ainda hoje. Essa reflexão acontece também com as violações ocorridas durante as guerras no passado histórico de Moçambique. Por isso, Rami relata que:

Há dias conheci uma mulher do interior da Zambézia. Tem cinco filhos, já crescidos. O primeiro, um mulato esbelto, é dos portugueses que a violaram durante a guerra colonial. O segundo, um preto, elegante e forte como um guerreiro, é fruto de outra violação dos guerrilheiros de libertação da mesma guerra colonial [...]. Essa mulher carregou a história de todas as guerras do país num só ventre. [...]. A minha felicidade foi ter gerado só homens, diz ela, nenhum deles conhecerá a dor da violação sexual. (CHIZIANE, 2004, p. 278)

Essa é uma das realidades moçambicanas que Chiziane não omite na obra. Através dos personagens, conhecemos o quanto sofriram as mulheres durante as guerras. Elas estavam vulneráveis a violência, cotidianamente.

Em suma, *Niketché* é uma obra escrita por uma mulher que, durante a sua trajetória de vida, teve o prazer (e o desprazer) de vivenciar situações marcantes de Moçambique como: colonização, guerra civil, democracia e independência do país. E, na leitura da obra, podemos enxergar essas experiências da autora. O romance apresenta o discurso da mulher pós-colonial e as formas de poder. Com reflexão, lirismo, delicadeza e inteligência, Chiziane constrói uma obra que descreve as histórias do passado e do presente de Moçambique, além das tradições e culturas autóctones e ancestrais.

No início do livro, Rami se mostra inferior, obediente, submissa, sem expectativas de vida, sempre subordinada, acreditando que a presença de um homem dentro de casa é imprescindível para resolver as questões familiares, para lhe dar segurança, pois o homem é considerado superior pelo discurso social. Mas, no decorrer da narrativa, Rami muda seu pensamento e começa a entender que uma casa não precisa, necessariamente, de uma figura masculina. E o livro

finaliza sugerindo que o homem, que antes possuía cinco mulheres, agora “contempla o vazio”. Ou seja, se encontra solitário. Rami e as demais mulheres dançam no ritmo da liberdade e Tony baila no deserto solitário sem exibir a força do “macho” rodeado de mulheres.

*Niketche – uma história de poligamia* apresenta uma narratividade híbrida, mesclando a tradição e modernidade. É uma obra que re- pensa e reconta uma história, sem rejeitar o passado e presente de Moçambique. Os episódios ocorrem não necessariamente de forma linear, mas isso não faz com que o leitor se perca na narrativa. Pelo contrário, é possível acompanhar todos os acontecimentos sem dificuldades. Personagens que antes eram estereotipados, desvalorizados, mas que estão agora no foco das histórias. São as figuras da metaficção historiográfica que, como afirma Hutcheon (1991, p. 150), são personagens narradores conscientes do seu processo narrativo e criativo, apresentando estrutura linguística autorreflexiva. Portanto a autoconsciência e a autorreflexividade estão presentes em *Niketche*, que nos oferta um personagem que critica, reflete e tenta subverter os discursos culturais e ideológicos que inferiorizam as mulheres.

*Niketche*, como uma obra pós-moderna, também apresenta as características da paródia, mas não no sentido de ridículo ou risível, como muitos definem a paródia. E sim, numa forma irônica de construir o texto, pensando numa nova forma de contar a História. De acordo com Cândido Rafael (2009):

A estilização, a paráfrase e a citação são recursos literários que evocam a paródia. Esta é encontrada com frequência na literatura e consiste na retomada de um texto, trabalhando-o a partir de novas formas e diferentes intenções que subvertem a versão original (...). O romance de Paulina é híbrido: usa os recursos da paródia e entrecruza-os com pequenas historietas que, africanamente, compõem o tear da narrativa, reinventando a tradição oral. (RAFAEL, p. 82-83)

A obra de Chiziane apresenta o recurso da paródia não só para enriquecer o texto, mas, como sugere Rafael, para ajudar a reinventar a história e a tradição oral. Não seria uma “imitação nostálgica do passado”, mas uma “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, *apud* ARNAUT, 2008, p. 207-208). Ou seja, segundo Hutcheon, busca-se com a paródia, a diferenciação em relação a um modelo. Em *Niketche*, pode-se perceber a forma como se apresenta a paródia que Linda Hutcheon discute.

Silviano Santiago (2002) apresenta o narrador questionando o seguinte:

Quem narra uma história é quem a experimenta ou quem vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir das experiências que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro? No primeiro caso, o narrador transmite uma vivência; no segundo caso, ele passa uma informação sobre outra pessoa. (SANTIAGO, 2002, p. 44)

Santiago discute o fato de uma história ser narrada a partir de experiências vividas pelo próprio narrador ou apenas observadas por ele. “O narrador narra a ação enquanto espetáculo que assiste da plateia, da arquibancada [...]. Ele não narra enquanto atuante” (SANTIAGO, 2002, p. 45). Ao ler *Niketche*, nos deparamos com uma narradora pós-moderna, Rami, que narra não somente as experiências vividas por ela na sociedade moçambicana, mas também, os fatos observados por ela no cotidiano familiar ou nas regiões onde estão presentes as outras mulheres do marido. Percebe-se na narrativa de Chiziane, um olhar cuidadoso e preocupado, afim de que a recepção do leitor não deixe a desejar. Ao narrar, por exemplo, as suas experiências sobre o conhecimento que teve na escola do amor, Rami diz ter aprendido muitas coisas, como veremos a seguir:

De amor, de sedução. De maternidade, de sociedade [...]. Aprendi todas aquelas coisas das damas europeias, como cozinhar bolinhos de anjos, bordar, boas maneiras, tudo coisas da sala [...]. O colonizador é cego. Destroí o seu, assimila o alheio [...]. Nestes dias aprendi coisas muito interessantes [...]. Segredos de amor e de vida. Segredos de amor e de morte. As mulheres sustentam esse ar de fraqueza, mas mordem com abelhas. (CHIZIANE, 2004, p. 43- 45)

Ao narrar essas histórias vividas durante a escola do amor, Rami transmite, para o leitor, veracidade e consciência crítica. Ela conta a história *Niketche* com um olhar autêntico e perspicaz. Seria, segundo Santiago, aquele olhar que olha nos olhos o sol. Volta-se para a luz, o prazer, a alegria, o riso, e assim por diante (SANTIAGO, 2002, p. 58). Assim é a narrativa e o narrador em *Niketche*.

A obra é pós-colonial porque problematiza, tensiona o passado histórico de Moçambique, criticando e refletindo hoje. Dessa escrita pós-colonial especificamente na obra *Niketche*, surgem alguns

questionamentos tais como: de que forma a escrita literária da autora moçambicana Paulina Chiziane produz diferença histórica, contrapondo os discursos oficiais eurocêtricos? De que maneira Chiziane consegue narrar a sua própria história na obra *Niketche - Uma história de poligamia* (2004)?

Possíveis respostas: Protagonismo feminino/ Mulheres pretas que tomam decisões. É a voz feminina que há muito foi silenciada e que agora ecoa e consegue tencionar/ problematizar saberes estabelecidos como verdades. Defende os direitos das mulheres, a liberdade, a independência social e afetiva; critica o colonizador; as tradições e as culturas de Moçambique; escrita negra de combate, enfrentamento e ocupação de espaço na História e no âmbito literário; reconstrução da sua história e produção intelectual de enfrentamento social; linguagem literária carregada de metáforas, poeticidade, mas ao mesmo tempo com muita força, potência, propondo a desconstrução dos discursos históricos hegemônicos, eurocêtricos; desconstruindo estereótipos em torno da África; narrativa pós-colonial: não nega o passado, revisita-o e traz para o presente, discursos que devem ser reavaliados, repensados. Inocência Mata afirma:

[...] julgo que os destinadores das teorias pós-coloniais pretendem que elas funcionem, também, como instrumento de análise de relações de hegemonia e desvelamento da colonialidade do saber segundo uma estratégia de resistência a sistemas de conformação da tendência hierarquizante da diferença, como seja, por exemplo, o eurocentrismo. (MATA, 2014, p. 31)

Padilha também discute:

Os projetos literários nacionais africanos usam, por um lado, da própria língua portuguesa como uma forma de enfrentamento do dominador, buscando romper a rigidez normativa e apresentando distintas soluções verbais para com elas estruturar as bases de uma produção artística em diferença. [...]. Esse sangue dos nomes africanos, que lustra tantas outras línguas e culturas do continente, em sua diversidade etno-cultural fundante, mostra a força cosmogônica da palavra africana, sempre um mais além de si mesma. Por ela se ligam o visível e o não visível; os vivos e os mortos; o passado e o futuro. (PADILHA, 2005, p. 21-3)

## Considerações finais

Com a análise do livro *Niketche*, percebemos que Paulina Chiziane consegue trazer uma escrita literária como estratégia política de reconstrução da sua própria história. Ela consegue resolver esse problema, quando ela mesma reescreve sua história sem que o branco europeu realize essa narrativa.

## Referências

- ALMEIDA, Lélia. O retrato da artista quando escritora. In: ZINANI, Cecil Jeanine; SANTOS, Salete Rosa. (Orgs.). *Trajetórias de literatura e gênero: territórios reinventados*. Caxias do Sul: Educs, 2016.
- ARRUDA, Ângela. *Representando a alteridade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- BARBOSA, Maria do Socorro B. Terra e identidade feminina: bildungsroman feminino em Alvina Gameiro. In: ZINANI, Cecil Jeanine; SANTOS, Salete Rosa. (Orgs.). *Trajetórias de literatura e gênero: territórios reinventados*. Caxias do Sul: Educs, 2016.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução. Carlos Alberto Medeiros. Jorge ZAHAR Editor. Rio de Janeiro, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.
- BAYLÃO, Raul Di Sergi. *Um conceito operacional de minorias*. UNB, Brasília, 2001.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução. Myriam Ávila. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2006.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 1980.
- CARMO, Igor Fernando: *Dimensões do herói moçambicano em As andorinhas de Paulina Chiziane*. São Paulo: USP, 2014.
- CARVALHO, Sylvania Capua; ANDRADE, Celeste Maria Pacheco de. *Narrativas da ancestralidade moçambicana: o mito feminino das águas em 'O outro pé da sereia' de Mia Couto*. Feira de Santana, Ba, 2011.

- COLLETI, Letícia Rohrer. *Poligamia, poder e representações sociais em Niketche, de Paulina Chiziane*. São Paulo: UFSCar, 2008.
- CHIZIANE, Paulina. *As andorinhas*. Maputo: Editora índico, 2009.
- CHIZIANE, Paulina.. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CHIZIANE, Paulina. *O sétimo juramento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- CHIZIANE, Paulina. *Ventos do apocalipse*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- CHIZIANE, Paulina. *Niketche: Uma história de poligamia*. São Paulo, Companhia das Letras.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- MATA, Inocência. *Estudos pós-coloniais: Desconstruindo genealogias eurocêntricas*. Civitas, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p.27-42, jan.-abr. 2014.
- NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. São Paulo: Kapulana, 2015.

## A nau dos loucos: Vasco da Gama sob a pena de António Lobo Antunes

Raquel Trentin Oliveira (UFSM)<sup>1</sup>

### Introdução

N' *As naus*, de António Lobo Antunes, romance publicado em 1988, a incorporação pelas personagens de elementos que remontam a cinco séculos da história ultramarina portuguesa, como se tivessem, sobrenaturalmente, sobrevivido ao tempo da colonização e vivenciado as suas consequências históricas, sobretudo a guerra colonial e o processo de descolonização das décadas de 60 e 70, é o que mais surpreende o leitor. O retorno de Camões, Vasco da Gama, Diogo Cão, Pedro Álvares Cabral, Manoel de Souza da Sepúlveda e outros, com seus despojos históricos, e a chegada a um Portugal em radical crise pela perda das suas colônias, lembra mesmo aquelas histórias de fantasmas que voltam para aterrorizar os vivos e cobrar pendências mal resolvidas do passado. A fascinação por esse enredo insólito, temática e criticamente tão profícuo, é tanta que muitas vezes ofusca o interesse por outros aspectos também importantes, como o próprio deslindamento dos mecanismos ativados pelo autor para dar “sobrevida” (REIS, 2015) a essas figuras históricas.

Esta análise intenta cercar, então, os dispositivos figuracionais (REIS, 2015) da personagem Vasco da Gama, em busca de desvendar o modo como Lobo Antunes se apropria e ativa uma memória em torno dessa figura histórica, ao mesmo tempo em que a subverte ao privilegiar elementos novos e disruptivos que acabam também por resultar na desconstrução dos principais alicerces da narrativa colonial.

Se a anacronia do título do romance de Lobo Antunes, *As naus*, já nos indica um diálogo indireto com *Os Lusíadas* e com um imaginário ligado às navegações portuguesas, no segundo capítulo, torna-se o próprio Camões o protagonista, e é a ele – ou melhor, ao homem de nome Luís – que está subordinada a introdução de Vasco da Gama

1. Docente dos cursos de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Possui Doutorado pela mesma Universidade e Pós-Doutorado pela Universidade de Coimbra.



no enredo: “Era uma vez um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda” (ANTUNES, 2011, p. 15). No primeiro enunciado do capítulo, já percebemos indicado o tipo de aproveitamento que Lobo Antunes faz da personagem histórica: o nome Luís e a falta da vista logo nos remetem a Luís Vaz de Camões. No entanto, a antecedência do sintagma “um homem”, vulgarizando e humanizando a imagem do vate, e a menção à vista esquerda e não à direita, contrariando a figura atribuída tradicionalmente ao poeta, conforme registrada em litografias antigas, indicam que o romancista valorizará outras faces de Camões ou mesmo promoverá a inversão da sua consagrada imagem.

Luís carrega, na sua viagem de retorno a Portugal, um caixão com os restos mortais do pai, morto em Angola, que é como dizer que cabe ao poeta épico guardar os restos de Portugal, do pai/império, aniquilado de vez nas trincheiras da guerra colonial. O sentido dessa decadência é sustentado também pela decrepitude dos cenários, tanto da embarcação contaminada por ratos, percevejos e dejetos dos tripulantes; quanto da Angola rememorada, arrasada pela guerrilha, com corpos em decomposição, esquecidos pelas praças, a mercê de cachorros vagabundos e de ladrões de farrapos. É interessante perceber que, para compor a personagem nesse ambiente decrepito e como um pária mendicante que perambulará pelas ruas de Lisboa, Lobo Antunes aglutina elementos ligados não só ao contexto devastador da guerra colonial e à situação precária dos retornados, mas também a outras versões do passado (a ambientação das naus de Lobo Antunes parece bem mimetizar o cenário de pragas e doenças das embarcações do século XV, XVI, XVII), encontradas em relatos marginais, como sói fazer a narrativa pós-moderna de cunho metahistórico; mesmo os que tocam mais particularmente na vida de Camões, que passou sua última temporada em África, praticamente como indigente. Conforme relato do amigo Diogo do Couto, “em Moçambique achamos aquele Príncipe dos Poetas de seu tempo, meu matalote e amigo Luís de Camões, tão pobre que comia de amigos” (apud MARTINS, 2019). A própria lápide do poeta salienta sua miséria em Portugal, ao fim da vida: “Aqui jaz Luís de Camões, o Príncipe dos Poetas de seu tempo. Viveu pobre e miseravelmente, e assim morreu” (apud MATOS, 1992, p. 10). Outro resquício intertextual que percebemos determinar a estrutura e o tom d’*As naus* é a *Pe-regrinação*, de Fernão Mendes Pinto (1614), uma espécie de sátira picaresca da ideologia senhorial e da epopeia das grandes navegações.

Quer dizer, António Lobo Antunes lança mão de uma série de intertextos e artifícios para alimentar a sobrevida de suas personagens históricas – assim como indica a introdução de Camões aqui realizada brevemente –, as quais se tornam híbridos ficcionais de tempos e imagens diversas, tendo ampliado seus potenciais semânticos e críticos em relação ao colonialismo português e à narrativa que ajudaram a sustentar. Ao dar protagonismo a Camões, que continua a compor oitavas no romance, é como se Antunes ousasse imaginar o desenvolvimento do mote: se Camões escrevesse hoje (fim da década de 80), que narrativa construiria para o seu Portugal?

Entre os mecanismos usados na construção das personagens, reconhecemos aqueles que se ligam mais precisamente ao nível do discurso – os “dispositivos retórico-discursivos” (no caso de Camões, o modo de designação do poeta, a caracterização dos cenários, por exemplo); aqueles que se ligam mais precisamente ao nível da fábula – de “conformação acional” – (as ações de Camões, como a de carregar e procurar enterro para o corpo do pai) e aqueles que implicam mais precisamente as disposições do autor e do leitor diante do fazer personagem – os “de ficcionalização” (os dispositivos que sustentam a transposição ontológica da personagem de um mundo a outro; ainda, o saldo semântico/crítico implicado nesse processo de transposição/transficcionalização); todos interdependentes e complementares (conforme definições de Carlos Reis, 2015). No caso da refiguração de uma personagem histórica, em parte já conhecida do autor e do leitor, os últimos dispositivos ganham ainda mais importância, pois implicam o acionamento de elementos referenciais e contextuais que dependem sobremaneira de uma memória transcendente ao texto, fundamental para a sustentabilidade da sobrevida<sup>2</sup> dessa personagem.

2. “Chama-se sobrevida de uma personagem ao prolongamento das suas propriedades distintivas, como figura ficcional, permitindo reconhecer essas propriedades noutras figurações, para este efeito designadas como refigurações [...] A sobrevida concede à personagem uma existência autônoma, transcendendo o universo ficcional em que ela surgiu originariamente [...]. Para que a sobrevida se efetive, torna-se necessário retomar, pelo menos em parte, a imagem física, bem como marcantes atributos psicológicos e sociais da personagem, que viabilizam aquele seu reconhecimento, fora do contexto original” (REIS, 2018, p. 95).

## A sobrevida de Vasco da Gama

Dar sobrevida a uma personagem clássica como Vasco da Gama é remexer em uma zona imaginária já bastante cristalizada e popular, alimentada por diferentes contributos simbólicos. Vasco da Gama não é só o grande navegador dos livros de história e o herói memorável de Camões, sua fama chega até a nomear ruas, clubes de futebol, e ainda hoje é assunto literário: ele é o “herói imperfeito” do romance histórico ou biográfico, *Índias*, de João Morgado, por exemplo, publicado em 2016<sup>3</sup>. Em outras palavras, Vasco da Gama é um ícone da tradição portuguesa colonial, inventada por um conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica que sustentam valores e normas de comportamento, através da repetição, e permitem a continuidade artificial do passado (conforme conceito de “tradição inventada”, HOBSBAWN, 2015).

O grande marco simbólico da invenção dessa tradição e do papel do navegador português nela, como sabemos, é a figuração épica de Luís de Camões, n’*Os Lusíadas* (1572), que elevou suas ações a façanhas sobre-humanas, assinaladas pelo “Fado eterno”, mediante a imitação dos modelos épicos greco-romanos e dos seus dispositivos de sublimação do herói. Entre eles, a estabilização da imagem da personagem mediante o uso de designadores de exaltação, como

3. Uma simples consulta à wikipedia dá-nos uma amostra disso. “O poema épico *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões, centra-se em grande parte nas viagens de Vasco da Gama. José Agostinho de Macedo escreveu o poema narrativo *Gama* (1811), posteriormente refundido e aperfeiçoado no poema épico *O Oriente* (1814), com Vasco da Gama como Herói. A ópera *L’Africaine*, composta em 1865 por Giacomo Meyerbeer e Eugène Scribe, inclui a personagem de Vasco da Gama, interpretada em 1989 na San Francisco Opera pelo tenor Plácido Domingo. O compositor do século XIX, Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, compôs uma ópera em 1872 de mesmo nome, baseada na vida e explorações marítimas de Vasco da Gama. A cidade portuária de Vasco da Gama, em Goa, é nomeada em sua memória, como o é a “cratera de Vasco da Gama” na Lua. Existem três clubes de futebol no Brasil (incluindo o Club de Regatas Vasco da Gama) e o Vasco Sports Club, em Goa, também nomeado em sua homenagem. Uma igreja em Cochim, Kerala, a Igreja Vasco da Gama, e o bairro Vasco na Cidade do Cabo, também o homenageiam. As três viagens de Vasco da Gama são relatadas com pormenor, no romance histórico *Índias*, de João Morgado, prémio Literário Alçada Baptista” (Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Vasco\\_da\\_Gama](https://pt.wikipedia.org/wiki/Vasco_da_Gama))

epítetos e comparações encarecedoras; o tratamento das suas ações como feitos grandiosos, marcados pelo Destino e reconhecidos mesmo nas esferas celestes; a manutenção de uma hierarquização e distinção rígidas entre as personagens que sublinham a superioridade do herói; o protagonismo do herói num enredo grandiloquente, atravessado por forças sobrenaturais ou sobre-humanas e cenários maravilhosos e terríficos; a narração pelo próprio herói de acontecimentos que o antecederam, colocando-se na posição de herdeiro de uma linhagem gloriosa, etc.

N'As *Naus*, como já assinalado pela crítica (SEIXO, 2002; REIS, 2005), Lobo Antunes rompe radicalmente com essa tradição épica, vira-a do avesso; eu diria que a dissolve em águas turvas. Para isso, precisa, entretanto, provocar o diálogo com ela, invocá-la. Assim, parece-nos natural que o aparecimento de Vasco da Gama na intriga antoniana esteja atrelado a Camões, ou melhor, ao homem de nome Luís, a quem faltava a vista esquerda. Os dois dividem com Miguel de Cervantes (e a presença do castelhano não me aparece aleatória, como indicarei) um compartimento no navio que regressa de Angola para Portugal.

É o homem de nome Luís o responsável também por introduzir, pela primeira vez, a voz de Vasco da Gama e nos permitir perceber um rastro de sua célebre identidade:

Urinei à sombra de uma camioneta de fruta [...] enquanto desabotoava a braguilha e o ar se tingia de fragrâncias de pêsego [...]. Urinei a pensar [...] a pensar no reformado de Sueca [Gama] que [...] se instalava ao meu lado no beliche a exhibir fotografias antigas coladas num caderno de escola. Aqui sou eu no cavalo de pasta aos quatro anos, O terceiro a partir da esquerda sou eu na Tropa em Tancos, Esta tirou-me o meu irmão Paulo quando descobri o caminho marítimo para a Índia. Agora, que engraçado, repare que estou com os colegas na secção de rótulos da fábrica de cerveja, por sinal que me ofereceram uma caneta com aparo de oiro e um diploma encaixilhado, com uma placa embaixo e as assinaturas de todos. Que pena, ó Gama, já não trabalhares cá, o reformado que se alongava em episódios sem fim da sua juventude de sapateiro em Vila Franca, terra que a vermelhinha do Tejo ora mostrava ora escondia consoante as cheias. (ANTUNES, 2011, p.18)

Bem evidente, neste excerto, a dinâmica de carnavalização, alcançada pela contextualização escatológica do narrador, e de vulgarização da história de Gama. Seu nome e sua principal façanha histórica

– a descoberta do caminho marítimo para a Índia – surgem em meio a uma conversa de porão e a autoridade do relato é colocada à prova por algumas imagens fotográficas coladas num caderno de escola, entre elas, uma tirada pelo seu irmão Paulo. A grande descoberta torna-se mais uma entre outras ações comuns da personagem e é pelo trabalho na fábrica de cervejas que Gama é homenageado. Aliás, é como um reformado, esperto jogador de cartas que ele entra na intriga. Assim, não aparecerá em cena a defender o seu país ou a executar atos de bravura, dignos da honraria nacional, como a tradição nos preparou para esperar. Toda a gravidade da ação histórica, os perigos da aventura além-mar, o valor das possíveis conquistas é ultrapassado pelo ócio, pela distração despropositada e displicente, num radical processo de picarização do herói épico.

Além disso, a expressão “o reformado que se alongava em episódios sem fim” – um eco, no fragmento citado, dos cantos d’*Os Lusíadas* em que o herói do ultramar narra ao Rei de Melinde sua história e a de sua terra natal – aparece como uma grande ironia, transformando-se a grandiloquente imagem da posição geográfica de Portugal, “onde a terra se acaba e o mar começa” (CAMÕES, 2003, p. 64) com que Gama apresenta Portugal, na grotesca situação de Vila Franca, ora mostrada ora escondida pelas enchentes do Tejo.

A matéria existencial de Gama é assim constituída por restos de experiências que remontam a diferentes contextos históricos, em que ocupa posições e funções sociais divergentes, e as suas lembranças individuais dessas situações distintas como que legitimam a fusão temporal insólita criada pelo autor para *As naus*: “Preparava-me para contar ao rei [Dom Manuel, que o navegador reencontra na Lisboa do fim do século XX] os meus anos de África, o embarque da Tropa, os guerrilheiros que chegavam do interior para ocupar Loanda [...] Queria dizer-lhe [...] do meu regresso à Lixboa num porão de lençóis ensopados de vômito e de enervada miséria” (ANTUNES, 1988, p. 90). O heroico Gama das navegações e das lutas pela conquista do Oriente (cujo contexto é aqui indicado pela presença de D. Manuel e pela ortografia anacrônica de Lixboa) é também o soldado português que lutou em Angola e retorna para Portugal, em condições precárias, sem reconhecimento e sem títulos. Interessante é perceber como a intenção de narrar ao Rei essa outra face, degradada, da história colonial, fica em suspenso na narrativa, como se não houvesse disposição da parte da autoridade monárquica de conhecer esse lado feio

e decadente da narrativa imperial – aliás, esse silenciamento e a falta de interesse da sociedade portuguesa pelo relato das testemunhas da guerra colonial é um tema desenvolvido por Lobo Antunes em outros dos seus romances, como em *Os Cus de Judas* e *Fado Alexandrino*.

No fragmento abaixo, essa constituição híbrida se expande para resultar na evidente paródia d'*Os lusíadas*:

E lembrou-se de quando o chamaram ao Paço, lhe entregaram uma frota e o mandaram à Índia, oferecendo-lhe, para o ajudar, um maço de mapas de continentes inventados, pilhas de relatórios mentirosos, viajantes pedestres e um capuchinho de cilício e terço em punho, investido da tarefa específica de benzer os moribundos. Lembrou-se do Restelo de manhã, à hora da partida, dos veleiros, da corte instalada num palanque com o toldo de franjas para o ver largar, das aias que beliscava às cegas nos jardins do palácio, confundindo o seu odor de pedra-pomes com a essência de passiflora da rainha [...] Lembrou-se dos corvos que recitavam o Hino da Carta nas tabernas, lembrou-se do povo, ai do povo, a acenar bandeirinhas verdes e encarnadas, da velha que me atirou uma benção angulosa de profeta... (ANTUNES, 2011, p. 84).

Nessa paródia do célebre episódio do Restelo, narrado por Camões, nada resta do “trabalho ilustre, duro e esclarecido”, das “tamanhas aventuras” de homens de “valia e de conselho [...] Todos de grande esforço” (CAMÕES, 2003, p.114-115); da “virtuosa companhia” de “religiosos diligentes” (CAMÕES, 2003, p. 117); dos graves e sofridos lamentos das mães e esposas. Aliás, o Velho do Restelo se transforma numa velha e o Hino da Carta, cuja letra exalta o rei, a Santa religião e os lusos valorosos (oficializado entre 1834 e 1910 como hino nacional português), completa a ironia.

É para Vila Franca que o navegador reformado retorna, de camioneta, com a intenção de se empregar no “comércio de solas”. A primeira impressão de Gama sobre esse lugar caracteriza-se por um sentimento comum a outras personagens de Lobo Antunes na situação de retornados: o estranhamento, a desilusão, resultantes do contraste entre a imagem idealizada, alimentada pela distância, e a realidade adversa:

encontrou em lugar das árvores e das casas e das ruas de que à noite se lembrava em África com a meticulosa precisão da saudade, uma terra de que sobrava o gume dos telhados e o pagode do

coreto, submergida pela imensa extensão de água parada do Tejo, que afogava quintas, vacas e muros, empurrada pelas chuvas de novembro. Famílias abraçadas ao topo dos álamos viam passar à deriva, em redemoinhos de lama, corpos dilatados de cómodas, mulas e cães, contrabaixos de músicos para sempre desmemoriados das pautas, mulheres de dedos imóveis em gestos de costura e canecas que diziam Recordações de Loulé, enquanto aguardavam a ajuda improvável de lanchas de Lisboa. (ANTUNES, 2011, p. 83)

O quadro, digno de um Hierônimus Bosch pela mistura aterradora de elementos materiais, animais e humanos, concentra e ilustra muito bem a fórmula grotesca de Lobo Antunes, que se estende pel’*As Naus* e é usual em outras narrativas do autor, também regidas pela anormalidade e a incongruência no tratamento das formas do conteúdo e da expressão. Inundação, afogamento, lama, tais imagens são suficientes para ressignificar e desconstruir aquele “país imaginado” pela nostalgia dos emigrantes: “idílica paz para os soldados cansados da guerra, realização de sonhos políticos para os exilados, porto seguro para exorcização de todas as humilhações passadas nas terras de emigração” (RIBEIRO, 2004, p. 235-236).

O rompimento da verossimilhança convencional resulta não só da simbiose de imagens e conteúdos de naturezas heterogêneas, como na passagem supracitada, mas, de um modo mais geral, da maneira de construir e apresentar essa espécie de fábula caduca: o enredamento da intriga introduz informações temporais desencontradas, muda aleatoriamente as vozes narrativas, não respeita a lógica natural dos acontecimentos e a coerência entre as intenções, as ações e o destino da personagem. Vasco da Gama passou cinquenta anos em África, 42 sem ver o rei D. Manuel e “meses sem conto” na sala de espera do monarca. Hospeda-se num quarto atrás da sapataria do sobrinho em Vila Franca de Xira; conquista, através de jogos de cartas, uma série de bens e, sem nenhuma explicação do narrador, aparece a morar numa vivenda decrépita do bairro econômico de Chelas, em Lisboa, que o parlamento decidiu atribuir-lhe por unanimidade pelos serviços à pátria. A certa altura, o narrador começa a contar, em registro iterativo (modo panorâmico, sumário), os passeios de Gama e do Rei Dom Manuel pelas ruas de Lisboa aos domingos ensolarados (“Aos domingos de manhã, se havia sol, o rei D. Manoel buzina-va na rua...”, ANTUNES, 1988, p. 136); conclui a narração desse hábito com Vasco da Gama no seu quarto a jogar cartas com adversários

imaginários e a pensar num desses passeios em particular (“o rei deixava-o em casa... o conde desequilibrava-se escada acima... baralhava as cartas, distribuía-as por jogadores imaginários... enquanto pensava no seu passeio ao Guincho com o rei...”, ANTUNES, 1988, p. 137). Entretanto, aleatoriamente, o narrador muda seu registro para o singulativo (modo dramático) e passa a relatar precisamente esse passeio, durante o qual as personagens são presas por uma infração de trânsito (“O polícia considerou desconfiado a coroa de folha-de-flandres com esmeraldas de plástico... – Pelo sim, pelo não sobre-me aqui o testezinho do álcool”, ANTUNES, 2011, p. 138), vão parar num Tribunal de Polícia, são julgadas e Vasco da Gama acaba, espantosamente, internado com o Rei num asilo para loucos. Em suma, não há uma lógica causal entre a sequência de ações narradas pelo modo iterativo e a sequência de ações narradas pelo modo singulativo. Há, isto sim, uma relativização total das coordenadas temporais e espaciais do relato e incoerências na coordenação dos acontecimentos, que levam a desfechos incongruentes: num primeiro possível desfecho, nosso herói dorme melancólico numa decrépita vivenda de Chelas; noutra termina trancafiado num sanatório. Nesse modo de (des) organização, a precisão de algumas demarcações, como o detalhamento do cenário ou a indicação súbita de algum dado cronológico específico (por exemplo, “o conde e o rei suportaram quarenta e oito horas uma ampolazinha acesa”, “às quatro tombava numa poltrona do Estado”) soa como absolutamente irônica, como que a debochar das convenções narrativas tradicionais. Aliás, a ironização é ainda mais explícita quando o narrador, na abertura deste capítulo, afirma sobre Gama: “Acontecera-lhe de tudo na vida” (ANTUNES, 2011, p. 135)

Nessa dinâmica de insólita hibridização de fragmentos de tempos diversos, o impacto crítico da performance das personagens e das situações por elas vividas se acentua, pois provoca a analogia do leitor entre diferentes contextos referenciais. Quando presos, Vasco da Gama e D. Manuel encontram aferrolhado nas celas do Governo Civil o judeu António José da Silva, escritor de autos de bonifrates, que jogava a batalha naval com o navegador, enquanto esperava a visita soturna dos frades da inquisição que lhe preparavam a alma para a fogueira do Rossio. Aliás, a narração da cena de aprisionamento e julgamento enfrentados por Manuel e Gama relaciona, por meio da fusão de imagens diversas, práticas dos antigos tribunais da inquisição, da ditadura salazarista, dos tribunais civis e dos hospitais



psiquiátricos, indicando que, a roda da história gira, mas as formas de imposição do poder e de funcionamento da justiça permanecem mais ou menos as mesmas. O efeito trágico-cômico dessa cena é intensificado pela deturpação radical das posições sociais, pois o Rei e o grande herói do ultramar são presos por um guarda de trânsito por uma infração simplória e tratados, ao fim, como senis e lunáticos.

A deturpação carnavalesca da imagem heroica de Gama e do Rei Dom Manuel está assinalada também no envelhecimento físico e nas vestimentas antiquadas que usam. Gama aparece aos olhos do sobrinho como um “rupestre bisavô de espada” de “suíças de neptuno vestusto” (ANTUNES, 2011, p. 86); o navegador encontra o “príncipe envelhecido afastando as moscas com o ceptro, de coroa de lata com rubis de vidro na cabeça e hálito de puré de maçã de diabético, acorocado no banco de uma janela gótica”; “a enxotar varejeiras, suando líquidos de velho sob a coroa ridícula” (ANTUNES, 2011, p. 88).

Entretanto, conservam um pensamento monárquico e expansionista, tal como no passado. Exibindo cartas e desafiando forasteiros para duelos de manilhas, Gama se torna proprietário “da maior parte dos estabelecimentos de comércio entre Tomar e Santarém” (ANTUNES, 2011, p. 87). As conversas dos dois giram em torno de descobertas e de deusas (ANTUNES, 2011, p. 89), do Oriente (ANTUNES, 2011, p. 137), de viagens e dos negócios do reyno (ANTUNES, 2011, p. 137) e por isso mesmo soam ainda mais anacrônicos e deslucados no mundo que os circunda. Esse desconcerto entre o pensamento, a imaginação das personagens e a realidade avessa nos faz lembrar da motivação dialética que fundamenta o enredo de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Dom Manuel, com seu fiel escudeiro, nos aparece como o Dom Quixote de *As naus*, com sua coroa de lata e “esmeraldas de plástico” (ANTUNES, 2011, p. 138) a vociferar que era ainda o “dono do país”, o “proprietário do universo (ANTUNES, 2011, p. 142), e a sonhar com um mundo de sereias. Também, como a dupla cervantina, são vítimas da chacota e do riso por onde passam: “a gente da cidade, que os não reconhecia, seguia estupefacta aquele casal de anciões mascarados com as roupas bizarras de um carnaval acabado...” (ANTUNES, 2011, p. 89); um “cortejo de desocupados [...] os troçava, rindo-se do ceptro e da coroa de lata” (ANTUNES, 2011, p. 89).

A face heroica, a “régia soberba”, a imponência das figuras históricas mostram-se, assim, como máscaras anacrônicas, quixotescas, em choque com o novo Portugal. Também como Quixote e Pança,

quando tiram suas máscaras, as personagens revelam-se vulneráveis e frágeis, dignas apenas da piedade do leitor: “D. Manuel, despido da coroa de lata e do manto de arminho e o marinheiro desembaraçado do peso da espada [...] sentiram-se finalmente iguais na sua decrepitude e no seu cansaço... (ANTUNES, 2011, p. 90). Ao fim e ao cabo, o que temos é a imagem patética de um Gama solitário, envelhecido e melancólico: “subia a raspar as pantufas no soalho de tacos, despiam-se conforme as juntas deixavam [...] dos adereços de nauta sem idade [...] enfiava-se membro a membro num pijama de bolinhas de criança, e ao pagar a luz, os lençóis principiavam a dançar como um pedaço de casco num Índico contraditório” (ANTUNES, 2011, p. 136).

Apesar da espantosa falta de sentido, do rompimento da lógica natural das coisas, paradoxalmente, muitas das informações que compõem a experiência de Gama fazem sentido ao leitor por remeterem a contextos reconhecíveis. Nessa relação, o leitor é muito mais solicitado do que numa narrativa tradicional a preencher lacunas, expandir e relacionar dados da personagem, ao mesmo tempo em que, para isso, se vê obrigado a abandonar consolidados paradigmas narrativos.

Nessa perspectiva, muitas das mudanças que Gama observa em suas andanças por Vila Franca ou por Lisboa são bastante coerentes com a nova realidade portuguesa: “O conde entrou na vila como os mortos nos sonhos [...] admirando-se dos bairros nascidos no decurso da sua ausência de navegador no Oriente [...] Fios eléctricos pautavam o céu, destinados às colcheias dos pássaros. E havia a novidade de negros chegados da Guiné e de Angola pedalando, de uniforme de boletineiros, nas bicicletas dos correios” (ANTUNES, 2011, p. 85); “a sapataria [...] ocupava agora um quarteirão inteiro de vitrines sobrepujadas por uma insígnia de néon, e no interior da qual dezenas de caixeiros ajoelhavam, como vassallos, defronte das peúgas dos clientes aboborados em tronos de veludo amarelo” (ANTUNES, 2011, p. 85); “Os prédios da Marginal empurravam-se uns aos outros assustados pelo perfume venenoso da água, fugindo na direção do parque e das bombas de gasolina de Santo Amaro” (ANTUNES, 2011, p. 138). “O povo abandonava os castelos e mudava-se para o Luxemburgo ou a Alemanha, à procura de trabalhos em fábricas de automóveis ou moldes de plástico...” (ANTUNES, 2011, p. 88). Ou seja, imagens aparentemente aleatórias que surgem aqui e ali conforme o movimento do olhar da personagem em deslocamento pela cidade, mas altamente sugestivas e críticas da nova configuração urbana, social e

econômica do Portugal do fim do século XX, de certo modo, tão surpreendentes, quanto a volta fantástica do herói.

## Conclusão

Alianças semânticas e estilísticas bizarras, deformações aberrantes, rompimentos drásticos de parâmetros conceituais e convenções estéticas estabelecidas – são as dinâmicas motrizes utilizadas por António Lobo Antunes para dar sobrevida ao seu Vasco da Gama. Com essa estratégia de transgressão carnavalesca que atinge todos os seus dispositivos de figuração, não só o almirante mor dos mares da Índia e o passado que ele representa, enquanto repositórios da tradição colonial portuguesa, aparecem deslocados, mas o próprio processo de invenção dessa tradição – e da personagem heroica –, de hierarquização e de ordenação que lhe é inerente. Este se revela necessariamente arbitrário, como uma tentativa de fixar, estabilizar e regular uma cultura e uma identidade.

Como bem explica Boaventura de Sousa Santos,

pelas suas características e duração histórica, a relação colonial protagonizada por Portugal impregnou de modo muito particular e intenso as configurações de poder social, político e cultural, não só nas colônias como no seio da própria sociedade portuguesa [...] Esta impregnação colonial do poder, longe de ter terminado com o colonialismo, continuou e continua a reproduzir-se. Por outras palavras, talvez mais do que em qualquer outro colonialismo europeu, o fim do colonialismo político não determinou o fim do colonialismo social, nem nas ex-colônias, nem na ex-potência colonial. (2010, p. 230)

O fato é que Lobo Antunes, juntamente com outros autores da ficção portuguesa contemporânea (Almeida Faria, José Saramago, Lídia Jorge, Mário Claudio, Helder Macedo, Gonçalo M. Tavares, Dulce Maria Cardoso, etc.), parece ter colocado a sua escrita a serviço do rompimento dessa tradição, aderindo ao “movimento de repensar a nação” que ganhou fôlego estético na senda provocada pela Revolução dos Cravos:

entre o espaço aberto pela revolução e a revisitação das ruínas do império, da guerra, do exílio, da ditadura ou da nossa própria

história, [tal movimento] tenta reimaginar o centro, já não enquan-  
to espaço monolítico de representação de uma ficção nacional uni-  
ficadora, mas no sentido em que Jacques Derrida o define, ou seja,  
com função aglutinadora de uma série de imagens diversas, poli-  
fônicas e fragmentárias que compõem o retrato precário da nação  
que se dispersou. (RIBEIRO, 2004, p. 236)

Grande parte da obra de Lobo Antunes (*Memória do elefante, Os cus de Judas, O esplendor de Portugal, Fado Alexandrino, Comissão das lágrimas, Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, só para citar alguns títulos publicados em diferentes épocas) é dedicada a problematizar as variadas facetas desse colonialismo: a violência e o trauma vivido da perspectiva dos combatentes da guerra colonial; a brutalidade do racismo sobre a psicologia daqueles que o sofrem; a herança dolorosa do passado colonial na sociedade contemporânea portuguesa, especialmente nos filhos dos colonos e nos agentes diretos da guerra colonial; a responsabilidade de diferentes segmentos da sociedade portuguesa pelas atrocidades que aconteceram além-mar, etc. Mas, se na maioria dos seus títulos, o autor valoriza a dramatização das perspectivas psicológicas – e assim uma percepção mais individualizada – das personagens a debaterem-se com esse passado que insiste em se eternizar, *n'As naus*, tira o máximo proveito do potencial da carnavalização da personagem, para abalar de tal modo a lógica e os processos de regulação da história coletiva (sobretudo, a narrativa em comemoração às conquistas imperiais) que esta parece perder toda a solidez, dissolvida num enxurro de torpezas e iniquidades.

Stuart Hall, num dos capítulos da sua obra *Da diáspora*, retoma os conceitos de carnavalização e dialogismo de Bakhtin para defender que a obra do filósofo russo, apesar de ter causado mais impacto na teoria literária, provou ser de um valor decisivo para os estudos culturais; para nós indicando também a função da carnavalização em obras como *As naus*, que dialogam com o contexto cultural contemporâneo. No carnaval de Bakhtin, afirma Stuart Hall, é precisamente a pureza das distinções binárias que é transgredida:

O baixo invade o alto, ofuscando a imposição da ordem hierárquica; criando, não simplesmente o triunfo de uma estética sobre a outra, mas aquelas formas impuras e híbridas do grotesco, revelando a interdependência do baixo com o alto e vice-versa; a natureza inextrincavelmente mista e ambivalente de toda vida

cultural, e reversibilidade das formas, símbolos, linguagens e significados culturais; expondo o exercício arbitrário do poder cultural, da simplificação e da exclusão, que são os mecanismos pelos quais se funda a construção de cada limite, tradição ou formação canônica, e o funcionamento de cada princípio hierárquico da clausura cultural. (2009, p. 211-212)

A natureza inextricavelmente mista e ambivalente da história portuguesa e dos seus significados culturais é incorporada pela figuração da personagem de Vasco da Gama, assim como de outros heróis do ultramar que retornam nas naus de Lobo Antunes. Mais que transgredir, essa fórmula grotesca de sobrevida rompe limites, leva-nos até o ponto que temos de admitir a contradição da narrativa imperial e assim relê-la como um imponente simulacro. A forma como os dispositivos de figuração da personagem trabalham, ora para despir o ilustre Gama das suas vestes de herói e sepultar definitivamente a nostalgia, ora para reclamar a falta de reconhecimento dos Gamas da decadência do império e acusar o silenciamento de suas vozes, expõe assim o exercício arbitrário do poder cultural, os mecanismos pelos quais se funda uma tradição. Ao valorizar a loucura, os paradoxos do tempo histórico, a dissolução das estruturas, *As naus*, de certo modo, pede ao leitor que se deixe mergulhar em seu caos, soltar-se à deriva – uma espécie de ritual necessário para emergir mais lúcido das águas da história.

## Referências

- ANTUNES, Antonio Lobo. *As naus*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Instituto Camões, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- HALL, Stuart. *Da diáspora*. Identidades e mediações culturais. Trad. Adelaide La Guardia Resende. 1ª ed. atualizada. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- HOBSBAWM, Eric. Introdução. A invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Trad. de Celina Cardim Cavalcante. 10ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

- MARTINS, Oliveira. *Camões: Os lusíadas e a Renascença em Portugal*. 1ª ed. Lisboa: Vercial, 2019.
- MATOS, Vitalina Leal de. *Introdução à poesia de Luís de Camões*. Lisboa: Instituto Camões, 1992. Biblioteca Breve. Vol. 50.
- MORGADO, João. *Índias*. Vasco da Gama, o herói imperfeito da História de Portugal. Lisboa: Clube do Autor, 2016.
- PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinação*. 4ª ed. Lisboa: Seara Nova, 1971.
- REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.
- REIS, Carlos. *Pessoas de Livro. Estudos sobre a Personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.
- REIS, Carlos (coord.). *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. Lisboa: Verbo, 2005.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de Regressos*. Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo. Porto: Afrontamento, 2004.
- SEIXO, Maria Alzira. *Os Romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- VASCO DA GAMA. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Vasco\\_da\\_Gama](https://pt.wikipedia.org/wiki/Vasco_da_Gama). Acesso em novembro de 2020.

## **O vento assobiando nas gruas: o horror colonial, em Lídia Jorge, e a necropolítica, em Achille Mbembe**

Dilma Beatriz Rocha Juliano<sup>1</sup>

### **Introdução**

O horror colonial e seus efeitos na diáspora não cessaram em 1974, nem para Portugal e nem para tantos outros países que, por séculos, estiveram envolvidos nas lutas coloniais. No entanto, em Portugal, a revisão histórica tem grande importância na literatura contemporânea, constituindo, inúmeras vezes, a estrutura das narrativas de ficção, quando não é a própria protagonista das memórias. São as narrativas literárias assumindo a tarefa de (re)escrever a história colonial à contrapelo, desde a retirada de Portugal do lugar de soberania na afirmação das conquistas, a partir de 1974. Refere-se, aqui, a uma literatura que vem de Dulce Maria Cardoso a Gonçalo Tavares, passando por Lídia Jorge e António Lobo Antunes, para citar apenas alguns nomes de referência. O pensamento português voltado ao exame das práticas coloniais, ao longo da história ocidental, chega à literatura pós-1974 de forma variada em enfoques, estilos e gêneros textuais. São autores retornados ou que permaneceram na metrópole que encaram a tarefa de contar a gesta de colonização portuguesa em África.<sup>2</sup>

Opta-se, aqui, no contexto deste simpósio, por mostrar uma leitura de *O vento assobiando nas gruas*, de Lídia Jorge, publicado em outubro de 2002. Uma história de múltiplos aspectos políticos e sociais, envolvendo centralmente duas famílias: uma portuguesa e outra caboverdiana – os Leandro e os Mata. Das inúmeras possibilidades de abordagem do romance, o racismo se coloca como incontornável;

1. Doutorado em Teoria Literária (UFSC), Pós-doutorado em Estudos Comparados (Universidade de Lisboa). Professora aposentada e pesquisadora independente. E-mail: dbjuliano@hotmail.com
2. Embora o Brasil seja citado lá ou cá, a história de colonização portuguesa no Brasil é muito menos abordada do que a história em países africanos. Talvez por ser mais recente, ou por estarem geograficamente mais próximos, ou ainda, por conta dos enfraquecidos vínculos entre Brasil e Portugal, desde o final do século XIX quando o Brasil prefere filiar-se à América, do Norte, afastando-se da Europa em seus processos de identificação cultural, política e econômica.

são as relações de poder étnico que saltam aos olhos do leitor naquilo que se formula como hipótese para este texto, qual seja, a manutenção e atualização da eugenia vista como dispositivo de controle à miscigenação.

A família Leandro perde a matriarca em situação pouco explicada: avó Regina é deixada pelas filhas numa casa de repouso e aparece morta na porta da fábrica de conservas de propriedade da família. Milene, a neta pouco confiável porque “meio retardada”, foi a única que permaneceu na cidade nas férias de verão e se vê, portanto, encarregada do sepultamento da avó.

Na cidade fictícia de Valmares está a Fábrica de Conservas Leandro 1908 que já não funciona como tal. No decorrer da narrativa se conhece a história da fábrica, figurando tal qual uma personagem, descrita, em sua decadência comercial, como um corpo morto, restando apenas o esqueleto. Suas portas foram definitivamente fechadas diante do estado de falência financeira, impulsionada pela morte do patriarca e em seguida pelo abandono do gerenciamento dos negócios pelo primogênito, José Carlos (anos 80, século XX). Como nada mais conserva, a fábrica é alvo da especulação imobiliária, de olho no terreno à beira mar – “próprio para um magnífico *resort*” (JORGE, 2004, p. 297).

Em profundo estado de angústia e ciente da desqualificação que recai sobre ela, Milene busca saber as circunstâncias que envolveram a morte da avó, de maneira que possa prestar contas dos fatos às tias e seus respectivos maridos. Ela vai, então, para a fábrica e conhece a família Mata, que lá residiam, pagando aluguel à avó Regina.

Os Mata se compõem de uma avó, que luta por se manter carboverdiana mesmo que deslocada de seu ambiente geográfico e cultural<sup>3</sup>, um casal de meia idade e seus cinco filhos, noras, genros e ne-

3. Oriundos de uma região africana (faixa marítima de Sahel), os Mata tinham uma relação respeitosa com a água, uma relação quase religiosa: “Os próprios escorrimentos das águas dos duches e da bacia das mãos que se reuniam no pátio, em estreitos regatos, assumiam a designação de rios. Os mais novos adaptavam-se, deixaram de pensar no assunto, achavam que água, boa para beber ou desperdiçar, tão natural como os actos da respiração, mas para os mais velhos, era diferente. Sempre que se rodava o manípulo e saía água, sabiam que estavam a abrir a foz de um rio, o leito duma constante ribeira – Pelo menos era assim que pensavam as mulheres mais velhas da família Mata” (JORGE, 2004, p. 47).



tos. Eles compõem a “terceira leva”, como os Leandro os designavam, “a quem haviam alugado ou emprestado uma parte da Fábrica Velha” (JORGE, 2004, p. 59). Janina, o filho mais novo, é cantor, Janina Mata King, e começa a fazer sucesso nas grandes cidades, renunciando a ascensão econômica da família a partir da posição de Rock Star, mas para a avó Ana o que mais importa é o canto de Janina como uma ligação com a ancestralidade da família:

Quando o Janina canta, canta toda a minha família homem. Assim que ele começa a afinar, todo o homem da minha família se põe a cantar com ele. Eu às vezes digo que ele não é dono daquilo. Que a voz dele pertence a muitos mais, mas ele não quer saber. Canta como se aquilo fosse só dele... (JORGE, 2004, p. 51).

É na volta de um grande show, de enorme repercussão nacional, realizado em Lisboa<sup>4</sup>, que a família se depara com os portões da fábrica arrombados e no pátio interno encontram Milene – “uma rapariga branca” (JORGE, 2004, p. 57), em estado de choque.

A voz narradora dá um primeiro sinal:

Ninguém estava preparado para aquele impacte. Naquela pessoa branca que acabavam de encontrar, havia alguma coisa que não sabiam se era trágica se cómica, mas cujo sentido se tornava urgente deslindar. Por certo alguma coisa ainda indefinida que vinha interceptar o caminho do sucesso que os Mata, naquele fim-de-semana, haviam alcançado. Coisa porventura cómica. Tinham pensado. (JORGE, 2004, p. 57-58)

Avó Regina encontrada morta no portão e o corpo “esbranquiçado”, “parecendo ao mesmo tempo indefesa e ameaçadora” (JORGE, 2004, p. 58), de Milene no interior da fábrica aparecem como prenúncio de algo. “A morte estava ali, o seu sinal estava dentro e estava fora, o portal quebrado, como uma navalha de dois gumes, os momentos vividos para diante e para trás” (JORGE, 2004, p. 68). Momentos-corpos que irão dividir a história das duas famílias, como assinala a narradora.

Milene se apaixona por Antonino, o filho viúvo do casal Mata, que tem dois filhos pequenos e é trabalhador da construção civil, operador de guias. Uma “branca” e um “preto”, começa uma relação de

4. Fica claro, então, que embora a cidade de Valmares seja fictícia, o país é Portugal.

amor racializado e toda a sorte de interposições racistas que isso possa conter, embora estejam envoltas em um multiculturalismo dissimulado pelo contexto pós-revolução dos cravos.

## A raça, o racismo

Difícil definir raça quando se pensa nos marcadores que biológica e simbolicamente foram construindo o racismo: cor da pele, tipo físico, condição de subalternidade econômica, posição social etc. Inequívoca, no entanto, é a necessidade de debate diante do contexto, ainda no século XXI, de racismos que se renovam em suas técnicas de exclusão e morte à céu aberto.

Sem intenção de reduzir a complexidade do debate, mas objetivando delimitar um pensamento sobre raça usado aqui para indicar a discussão, busca-se apoio em Achille Mbembe em sua noção de raça como invenção legitimadora da divisão do mundo: a raça é a diferença inventada que marca a distribuição da “humanidade” entre humanos e inumanos – os homens brancos, de um lado, os animais e as coisas de outro.<sup>5</sup> Neste sentido, negro e raça aparecem como sinônimos, ou seja, humanidade é branca e raça é negra. Em suas palavras,

Ao reduzir o corpo e o ser vivo a uma questão de aparência, de pele e de cor, outorgando à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico, os mundos euro-americanos em particular fizeram do negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura: a da loucura codificada. (MBEMBE, 2018, p. 13).

Achille Mbembe usa a expressão “loucura codificada” a partir de Gilles Deleuze, que se refere, sucintamente, aos códigos culturais para representação do ‘outro’, numa espécie de discurso delirante que opera como naturalizador, generalizador e preconceituoso sobre marcadores biológicos, no caso - a cor da pele.<sup>6</sup>

5. Para aprofundamento desta discussão vale consultar Hannah Arendt. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Cia das Letras, 1989; Jean-François Lyotard *O inumano*. Considerações sobre o tempo. Lisboa: Estampa, 1989.
6. Para consulta, Deleuze, Gilles. *Dois regimes de loucos*. Textos e entrevistas. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

Para Mbembe (2018a, p. 30)<sup>7</sup> não há como falar em “terror moderno” sem retornar à escravidão como mecanismo de “experimentação biopolítica”, quando:

(...) a humanidade de uma pessoa é dissolvida até o ponto em que se torna possível dizer que a vida do escravo é propriedade de seu senhor. Dado que a vida do escravo é como uma “coisa”, possuída por outra pessoa, sua existência é a figura perfeita de uma sombra personificada.

A atualização do debate promovida por Mbembe não perde de vista a cadeia histórica de apreensão do corpo do outro como dispositivo biopolítico presente nos processos de colonização. O poder operado sobre o corpo garantirá, ao longo da história, o exercício real e simbólico sobre o outro portador de um corpo biologicamente diferente. Assim, “o terror colonial se entrelaça constantemente com um imaginário colonialista, caracterizado por terras selvagens, morte e ficções que criam o efeito de verdade” (MBEMBE, 2018a, p. 36) – a ficção de oposição inconciliável entre brancos e negros aparece no romance de Lídia Jorge.

Já o romance vai lá pelo meio e Antonino Mata segue hostilizando Milene Leandro, sem, no entanto, deixar de estar por perto, “olhando por ela” uma vez que a família demora a voltar para a cidade e quando o faz passa a pressioná-la por respostas sobre a morte da matriarca: eles querem uma narrativa coerente, linear, exatamente o que Milene em sua angústia com a falta de palavras não consegue fornecer. Apesar de Milene logo se aperceber do amor por Antonino, é longa a tentativa dele em não se envolver amorosamente com ela; quando finalmente para de resistir, ele deixa claro que sempre soubera da guerra que iriam acionar, em ambas as famílias... “se fôssemos transparentes, se fôssemos invisíveis”, ele diz. O personagem expressa o permanente estado de terror de raça, a vida vivida por estratégias de autopreservação – o corpo negro sobrevive por refração, pôr-se em ação é risco.

7. Neste trecho, Achille Mbembe está dialogando com Susan Buck-Morss, em Hegel e Haiti, traduzido por Sebastião Nascimento e publicado em *Novos Estudos* – CEBRAP – n. 90, São Paulo, julho 2011. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002011000200010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002011000200010) Acessado em: 26/03/2018

Os encontros são furtivos, eles escolhem praias e bares desertos para estar juntos, conversar e “apenas se beijarem”, como Antonino faz questão de frisar, e isso somente quando a tarde vai se pondo à chegada da noite.

Antonino encarou-a, declarando com solenidade que teriam de emigrar para um país onde não precisassem ser transparentes. Um país distante. (...) O problema era só um – Não tinha a certeza se nesses sítios, para serem felizes, também não precisariam de ser transparentes e invisíveis. (JORGE, 2004, p. 382).

O personagem parece corresponder ao sujeito colonizado, pensado por Frantz Fanon e apontado por Mbembe como resultando do poder colonial:

Ao colonizado que recusava ser castrado, aconselhou-o [Fanon] a voltar costas à Europa, ou seja, a começar por si próprio, a erguer-se fora das categorias que o mantinham rebaixado. A dificuldade não era apenas a de estar consignado a uma raça, mas o facto de ter interiorizado os termos dessa consignação; a ponto de desejar a castração e tornar-se cúmplice (MBEMBE, 2017, p. 12).

Antonino sabe de seu pertencimento à categoria de raça e oscila entre a recusa à castração – ele quer Milene, aceita “dar costas à Europa” – e a dificuldade de “começar por si próprio”, ao pedir por transparência e invisibilidade. “Em larga medida, o racismo é o motor do princípio necropolítico” (MBEMBE, 2017, p. 65).

## **Eugenia e necropolítica**

Milene é uma figura desacreditada pela família, limitada nas condições de expressão, portadora de uma voz impedida de diálogo. Desde o início da narrativa, sua angústia é encontrar palavras que expliquem o “inexplicável” da morte da avó – ela não sabe, mas não pode não saber diante da família. Ela ensaia diálogos com as tias e os tios, liga insistentemente para o primo *João Paulo*, amigo de infância, que nunca atende o telefone ou retorna suas ligações; nesse sentido, suas conversas são sempre imaginárias ou aparecem com frases soltas, pouco explicativas e gaguejantes, à exceção de Antonino, quando a comunicação se dá de maneira amorosa e intensa.

Já estamos no último terço do livro quando sabemos que, após uma peregrinação por várias especialidades médicas, Milene foi diagnosticada como “Oligofrénica” – “Estava escrito na ficha do médico que a observara em setenta e sete, quando tinha treze anos” (JORGE, 2004, p.454). Em seguida o prognóstico: “(...) não se pode fazer absolutamente nada. Apenas se ter uma longa paciência, tão longa quanto a sua própria vida. (...) Ela bem pode vir a ser uma pessoa feliz. Quem sabe se não virá a ser mesmo uma pessoa extraordinariamente feliz?” (...). (JORGE, 2004, p. 454-455).

Ela é feliz. Milene é moça simples, que se encanta com a vida e com as pessoas, para ela parece que tudo acontece pela primeira vez. Ouve música, “cumpre seus sonhos simples de comer gelados, beber sumos e telefonar” (JORGE, 2004, p. 458); ela se enfeita com pulseiras, escolhe a saia mais bonita... A felicidade e a simplicidade são estranhas, inspiram cuidado, desconfiança.

Ângela Margarida, a tia enfermeira, sabe a origem da “doença”: “A sobrinha havia sido gerada no meio da paixão extravagante de José Carlos pela hospedeira Helena Lino, uma mulher mais velha, com rosto de Julie Andrews e temperamento de Rachel Welch...” (JORGE, 2004, p. 456).

A causa tinha a ver com a gestação da criança. Para tia Ângela Margarida, (...) como técnica de saúde, a sua experiência dizia-lhe (...), que os filhos da paixão resultam em geral nevróticos e problemáticos, talhados para a derrota como se o ser humano não suportasse uma origem demasiado exaltada. (JORGE, 2004, p. 455)

Tanto o irmão quanto a sobrinha “erram” na intersecção de classe e raça – o primeiro na paixão por uma ‘arrivista’ que o faz abandonar a família e entregar a fábrica aos empregados (“segunda vaga”), dando início à decadência do “longo corpo da fábrica velha” (JORGE, 2004, p. 13). Ele renuncia ao corpo fábrica que conservaria o “velho português” e se abre à mistura. Tal qual Milene que “...na primeira ocasião em que ficava sozinha corria a encharcar-se no lodo...” (JORGE, 2004, p. 459). Algo precisava ser feito, o amor é sempre perigoso.

A eugenia como dispositivo de biopoder é utilizada com variadas motivações, alterando-se as justificativas em épocas e contextos político-geográficos diferenciados. No Brasil, na virada do século XIX e parte do século XX, a eugenia prestava-se ao branqueamento da população como condição de desenvolvimento e, conseqüentemente,

salvação do país dos efeitos da miscigenação do branco com o negro, aos olhos dos europeus.<sup>8</sup> Nos Estados Unidos, desde meados do século XX a esterilização da população pobre, doente mental e carcerária tem como justificação a economia com gastos de bem-estar social.<sup>9</sup> No contexto português, a eugenia aparece junto à preocupação com a imigração, sendo pensada e utilizada como forma de segregação daqueles que lá chegavam a fim de não “misturarem-se” ao “genuíno português”<sup>10</sup>.

Assim que a família Leandro recebe a visita de Milene e António para participar o namoro e a intenção de casamento, o racismo aparece na sua impossibilidade de ser exposto – a sociedade portuguesa não pode mais revelar-se racista publicamente. Nas palavras do tio Afonso:

Sobre o assunto deles dois, a filha do José Carlos e esse tal António, que não tenciono conhecer mais gordo, nada há a fazer. Não se pode acusar a pessoa de sedução, nem de violação, nem de estupro, nem de dolo, porque não há, não houve. (...) se estivéssemos de acordo em intervir contra a ligação entre ambos. Mas com que cara, com que cara? Quando é pública a ligação entre eles? Aliás, era público, e nenhum de nós sabia. Em resumo – eu encontro

8. Neste sentido, é emblemático o quadro de Modesto Brocos intitulado a Rendação de Cam (Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1895), em que a tese do branqueamento é o mote da pintura. O quadro foi apresentado no I Congresso Internacional de Raças, em 1911, em Londres, pelo, então diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, João Batista Lacerda, com a seguinte legenda: “O negro passando para branco, na terceira geração, pelo efeito do cruzamento de raças” – trata-se da chamada eugenia positiva. In: Schwarcz, Lília Moritz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. 8 reim. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
9. No portal Geledés há vários artigos sobre a relação entre eugenia e esterilização a partir de pesquisas realizadas nos Estados Unidos; dentre elas destaca-se: Médicos coagem prisioneiras à esterilização, por Corey G. Johnson. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/medicos-coagem-prisioneiras-a-esterilizacao/> Acessado em: setembro/2020.
10. No artigo Aperfeiçoar a “raça”, salvar a nação: eugenia, teorias nacionalistas e situação colonial em Portugal, Patrícia Ferraz de Matos faz importante recuperação histórica da noção de eugenia em Portugal desde o século XVIII. In: Matos, Patrícia Ferraz de (2010). Aperfeiçoar a “raça”, salvar a nação: eugenia, teorias nacionalistas e situação colonial em Portugal. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, v. 50, pp. 89-111. ISSN: 0304-243X. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/6579> Acessado em: agosto/2020.

forma de agir à face da lei, mas não encontro meios para enfrentar a maledicência pública, a menos que todos em conjunto quisessem agir como se ignorássemos o assunto. (JORGE, 2004, p. 483).

A mistura segue insuportável, no entanto, não há mais, no contexto do país, a possibilidade de ação explícita contra ela, em público a única alternativa é ignorar. Na sequência, no jantar em que os três casais de tios discutem a ‘situação’, lê-se:

Falando de outro assunto, soube ontem que o cabrão dum Rottweiler impuro atacou o seu próprio dono, que era o seu próprio tratador. Quando o homem ia lhe pôr a refeição, o gajo enlouqueceu. E sabem porque enlouqueceu? Porque não era puro, era o resultado duma Rottweiler genuína, cruzada com um lobo-d’alsácia. (...) Isto dá o que pensar. Dá ou não dá? Um bicho cruzado perde a paleta de cheiros da sua raça, fica sem raça nenhuma, não reconhece o cheiro do dono. Fugir de bicho cruzado... (JORGE, 2004, p. 484).

A discussão sobre miscigenação e sua “solução” – a eugenia – só pode acontecer por metáfora. O racismo vai para baixo dos tapetes da história colonial, juntamente com a raça inventada para dispor do outro – negro – como animal. Não se trata apenas de preservação patrimonial, como é o mote da conversa familiar, mas do perigo que representa o “cruzamento”. Nas lutas colonialistas, e ainda pós-colonialistas, permanece a representação do negro como ‘perigoso’, uma ameaça para o opressor e, principalmente, o fazendo seu refém constante na suposta blindagem de seu lugar de poder.

Nesse sentido, Lídia Jorge expõe, na ficção, tanto a permanência do racismo no pensamento português, quanto o acordo tácito pós-revolução dos cravos de manter velado o ódio de raça nas relações sociais. A escrita não se faz cúmplice do embuste libertário. Ao contrário das “guerras coloniais que não estavam sujeitas a normas legais e institucionais” (MBEMBE, 2018a, p. 36), no tempo d’*O vento assobian-do nas gruas* as instituições estavam marcadas por normas de comportamento ‘civilizado’ que lhes garantia a existência soberana – a família burguesa, por exemplo.

O que a família não sabe até aquele momento do jantar é que a tia Ângela Margarida já havia operado real e simbolicamente a necropolítica. Ela “convenceu a irmã [Gininha] a convencer a sobrinha de

que seria útil passar pela Clínica, agora que tinha decidido ter uma vida de mulher normal” (JORGE, 2004, p. 463).

Milene é levada pelo namorado ao encontro da tia na Clínica, era “uma coisa simples, só um instante. Dispa essa roupa e vista esta bata” (JORGE, 2004, p. 471). Sedada, sonha que olha e vê o nada, que as pessoas que se aproximam dela em transe anestésico não têm rosto. O que se passa na Clínica nunca é dito explicitamente, mesmo quando, ao final do livro, Antonino vai buscar explicações sobre o que fizeram à sua namorada. É o “poder soberano na sua capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. (...) Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação do poder” (MBEMBE, 2018a, p. 5).

## Finalizando

Se nas guerras coloniais em África, o português, em seus gestos imperialistas, matava, invadia e dominava para apropriação do território, no romance estão todos vivendo no mesmo território, mas permanecem desiguais na posse e uso da propriedade privada, sobretudo na posse do próprio corpo. O que está em jogo é a herança em seu duplo sentido: racial, com a eugenia assegurando a ‘pureza’ portuguesa branca; e a econômica, com a garantia de não distribuição dos bens por descendência. Na metrópole, a morte do outro precisa ser “limpa”, seguir os modos “civilizados” da ciência e da vida “regrada” das sociedades “superiores” – há aqui a irônica forma de matar o útero.

Em Lídia Jorge, o útero é o inimigo a ser erradicado, numa remissão clara à biologia na raiz das relações racializadas; o que para Mbembe (2017, p. 117) passa pela

percepção do Outro como um assalto à minha vida, como uma ameaça mortal ou um perigo absoluto, cuja eliminação biofísica pudesse fortalecer a minha possibilidade de vida e segurança, não é mais do que um dos muitos imaginários característicos da soberania, tanto da pré como da pós-modernidade.

A esterilização dos indesejáveis ou doentes mentais a fim de evitar a propagação genética segue como política de morte, desde o século XIX. Nas palavras de Mbembe (2018, p. 123-124), “A violência, aqui, torna-se uma característica comportamental, como o uso do



chicote ou o assassínio do próprio escravo: um acto de capricho e de pura destruição destinado a instigar terror”. Milene é a criança malquerida, criada pela avó Regina e nunca reclamada pela mãe, criança que apesar de ter sido suportada não pode reproduzir outra criança indesejada que por paixão seria “nevrótica”, segundo tia Ângela, ou perigosa como o cão, no relato de tio Dom.

Degeneração genética sempre foi o perigo justificado pelas ciências do século XIX para implantação das teses eugênicas. A miscigenação, como seu contrário, é o horror colonialista que não deixa de assombrar, por diferentes motivações, brancos e negros na necropolítica.

É aqui que Lídia Jorge e Achille Mbembe se encontram, cada um à sua maneira, expondo as lógicas de soberania e suas “formas contemporâneas que subjagam a vida ao poder da morte” (MBEMBE, 2018a, p. 71).

Portugal é outro após a revolução de 1974, mas tal qual o Brasil mantém o racismo em sua estrutura social e política. Como construir uma democracia sem o enfrentamento do racismo estrutural?

## Referências

- JORGE, Lídia. *O vento assobiando nas gruas*. 4 ed. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.
- MBEMBE, Achille *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo; n-1 edições, 2018.
- MBEMBE, Achille *Necropolítica*. Biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018a.

## Rastros da dominação colonial em *Vermelho*, de Mafalda Ivo Cruz, e *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida

Samla Borges Canilha (PURCRS)<sup>1</sup>

### Introdução

A experiência colonial portuguesa é, à parte todo seu absurdo, um assunto que rendeu à produção literária lusitana um profícuo terreno de abordagem. A ação, criticada em diversos momentos pelos intelectuais do país (e pelos sujeitos colonizados, obviamente), é inclusive um dos principais temas de que trata a literatura portuguesa contemporânea, especialmente a que publica após 1974, ano em que se dá a chamada Revolução dos Cravos, movimento que provocou o fim da ditadura salazarista e a independência das colônias em África.

Não é, porém, apenas a geração que viveu a mudança – ou a própria colonização – que se dedica a rever esse episódio e suas consequências. Se próximo à abertura os escritores dedicavam-se a uma retomada da história com viés crítico (da próxima a eles, mas também de acontecimentos mais antigos, determinantes à cultura portuguesa), os autores hipercontemporâneos<sup>2</sup> continuam a se dedicar ao episódio a partir da consideração de suas consequências políticas, econômicas e sociais. É nesse contexto que surgem textos que trazem as figuras dos refugiados, os portugueses que tiveram que voltar ao país de origem e que se veem rejeitados pela sociedade, sofrendo com a não assimilação esperada, ou as figuras dos próprios originários das colônias que se deslocam para a metrópole em busca de oportunidades melhores de vida e encontram também a rejeição. Personagens assim são encontrados em diversas obras, mas neste trabalho trago apenas aqueles que nos são apresentados nos romances *Vermelho*, de

1. Graduada em Bacharelado em Letras – Português/Literaturas (UFMS) e Mestre em Teoria da Literatura (PUCRS). É doutoranda em Teoria da Literatura (PUCRS).
2. Penso aqui em certa produção literária a partir dos anos 2000. Os textos que nela se enquadram têm, entre suas características, refletir nossa contemporaneidade e suas mudanças em diversas facetas, como a globalização e as novas tecnologias, e os impactos disso no sujeito (BINET; ANGELINI, 2016; ARNAUT, 2018).

Mafalda Ivo Cruz, e *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida. A partir de um breve paralelo entre essas narrativas, procuro pensar como a violência entre colono e colonizado continua a atravessar as relações de portugueses e africanos, mesmo após o encerramento da dominação colonial.

Antes da análise dos romances, porém, cabe apresentar sucintamente as autoras e os romances em questão. Mafalda Ivo Cruz é portuguesa, nascida em Lisboa no final da década de 1950. Tem formação em piano pelo Conservatório de Lisboa – experiência importante por impactar sua escrita, especialmente no que tange ao ritmo de suas narrativas. Sua obra publicada é majoritariamente romanesca (mas publicou também alguns contos em algumas coletâneas), e por ela já recebeu alguns prêmios, como o PEN Club de Ficção 2002 por *O rapaz de Botticelli* e o Grande Prêmio de Romance e Novela 2003 da Associação Portuguesa de Escritores (APE) por *Vermelho* – prêmio ao qual foi indicada novamente em 2017 por *Pequena Europa*. Publica desde 1995, quando lançou *Um réquiem português*. Atua também como crítica literária, tendo contribuído para alguns periódicos de prestígio, como o jornal *Público* e a revista *Colóquio/Letras*. Sua escrita caracteriza-se pela desconstrução narrativa, pela ruptura formal e pelo entrecruzamento de tempo e espaço e de diferentes vozes.

Seu romance *Vermelho* trata da recuperação empreendida pelo protagonista narrador, Tito, da história de sua família. Ele irá retomar desde a realidade do tataravô Afonso de Amadeus, um colono português em Cabo Verde, até o presente, até ele próprio – ponto em que, na sua perspectiva, sua genealogia se encerra. Essa memória coletiva de que ele trata é mediada, transmitida por diferentes pessoas, calcada em objetos diversos, e o que dela importa aqui é a violência que a atravessa – pois, em algumas relações, essa violência é de cunho racial, calcada na opressão do colonizador sobre o colonizado.

Ao menos uma geração dista Cruz de Djaimilia Pereira de Almeida, escritora nascida em Luanda em 1982, mas que é considerada uma autora portuguesa, pois cresceu nos arredores de Lisboa, onde estudou até tornar-se doutora em Teoria da Literatura<sup>3</sup>. Apesar de recente – sua primeira publicação, *Esse cabelo*, é de 2015 –, sua obra já

3. Alguns autores vão colocá-la como uma autora que ocupa entrelugar nas literaturas de língua portuguesa. Reconhecendo a complexidade dessa discussão, opto por não entrar nela aqui.

foi reconhecida com alguns prêmios; entre eles estão, para *Luanda, Lisboa, Paraíso*, em 2018, o Prémio Literário Fundação Inês de Castro e, em 2019, o Prémio Literário Fundação Eça de Queiroz e o Prémio Oceanos (o qual talvez seja o maior prêmio literário em língua portuguesa da atualidade). Seus textos abordam questões de raça, gênero e identidade. Integram sua obra, além dos romances já mencionados, mais dois títulos, ambos publicados em 2019: *Pintado com o pé* e *A visão das plantas*.

A narrativa de *Luanda, Lisboa, Paraíso* traz a história de dois personagens, Cartola e Aquiles, pai e filho, que saem de Luanda para Lisboa, nos anos 1980, a fim de realizar o tratamento de correção de um problema no calcanhar de Aquiles. A mudança, a princípio temporária, estende-se indefinidamente, assim como o tratamento, que acaba sendo abandonado, e os protagonistas acabam estabelecendo-se em Paraíso, um bairro de periferia ficcional, mas que carrega muito dos bairros de lata que cercam a capital portuguesa. Esse romance é aqui abordado com o propósito de se pensar como esse abandono e essa marginalização das personagens reflete uma cultura que, mesmo após a descolonização, continua oprimindo os oriundos das antigas colônias.

## **Rastros da dominação colonial**

Um dos principais traços da literatura portuguesa contemporânea, especialmente a pós-25 de Abril, é o tratamento de episódios da história portuguesa, incluindo (especialmente) a questão da colonização portuguesa em África. Os autores dessa geração voltam-se para o passado, recente ou não, com um olhar crítico e questionador do discurso de Portugal como uma grande potência, dotado de uma história de grandes conquistas, dando, por sua vez, lugar às figuras marginalizadas.

Sobre o discurso de uma mitologia portuguesa, cabe lembrar as observações do professor Eduardo Lourenço. Na sua perspectiva, a identidade de um povo é determinada por elementos trans-históricos, os quais são subsistentes ao longo dos tempos:

Cada povo só o é por se conceber e viver justamente como destino. Quer dizer, simbolicamente, como se existisse desde sempre

e tivesse consigo uma promessa de duração eterna. É essa convicção que confere a cada povo, a cada cultura, pois um e outro são indissociáveis, o que chamamos “identidade”. Como para os indivíduos, a identidade só se define na relação com o outro. Como essa relação varia com o tempo – é o que chamamos a nossa história –, a identidade é percebida e vivida por um povo em termos simultaneamente históricos e trans-históricos. Mas só o que a cada momento da vida de um povo aparece como paradoxalmente inalterável ou subsistente através da sucessão dos tempos confere sentido ao conceito de identidade (LOURENÇO, 1999, p. 89-90).

Essa perspectiva concorda com a concepção de Portugal como um país cristão, característica que serviu, no contexto de formação da nação portuguesa, às lutas armadas – contra os reis de Leão e Castela, em busca da independência, e contra a presença muçulmana em territórios do que atualmente denominamos Portugal –, e que foi mantida e explorada pela ideologia salazarista. Essa caracterização se dá vinculada à ideia de povo escolhido e que, por isso, não deve ter a fragilidade vista negativamente – afinal, ela serve à mitologia de que as constantes provações tornam o povo português de existência miraculosa. É partindo dessa construção de Portugal, claramente imaginada, servindo a fins políticos óbvios, que Lourenço (1999, p. 92) se propõe a “insinuar que [o destino português] não só não é inseparável das ficções ativas com que os portugueses viveram ou vivem, como a sua leitura é impossível sem ter em conta essas mesmas ficções, quer dizer, a mitologia que elas configuram”.

Uma das questões centrais ao autor é a postura paradoxal de Portugal como um país-ilha – isto é, sempre isolado em relação a seus vizinhos, logo, à Europa – e como um descobridor e colonizador – ou seja, cujo povo desloca-se da metrópole para desbravar novos lugares. Isso serve à ideia da nação portuguesa como um grande Império (como procuraram afirmar os Descobrimentos), que não precisa dos países já instituídos e atenta àqueles que precisam se desenvolver (apesar de o seu modo de colonização não favorecer esse desenvolvimento).

É a partir do Romantismo, segundo Lourenço, que essa identidade nacional portuguesa vai começar a ser uma questão; é a partir dele que “Portugal discute-se. Por conta do que é ou foi, por conta do que não é e quer ser: um país europeu, com o mesmo ou análogo modelo político e cultural corrente na Europa. Desde então, de uma certa maneira, Portugal e sua cultura nunca mais deixaram de se discutir” (LOURENÇO, 1999, p. 104). É, aliás, por esse período que Camões vai

ser valorizado como o grande centro da cultura portuguesa – posto que ocupa até hoje –, calcando, desta forma, a grandeza do um grande texto literário, elemento importante no processo de afirmação de uma identidade nacional.

Essa instituição de um marco literário serve à inserção de Portugal no contexto europeu, acontecimento que Lourenço destaca em relação ao século XIX. Entretanto, a chamada Geração de (18)70, questiona a identificação em relação a esse exterior, defendendo Portugal como uma nação decadente e que apenas assiste à civilização a seu redor. Aos intelectuais desse grupo atribui-se um

retrato deprimente da sociedade portuguesa, o de um Portugal não apenas pouco ou nada “europeu” como essa geração o sonhava ou pretendia, ao menos nas suas classes dominantes ou instituições representativas (Igreja, Parlamento, Banca, Universidade), mas mórbida e mimeticamente fascinado por essa mesma Europa que não era mas oniricamente até imaginava ser (LOURENÇO, 1999, p. 121).

Em 1890, com o Ultimatum da Inglaterra, Portugal é reduzido a seu lugar subalterno. Isso faz com que acorde para África (já dominada, mas não colonizada) em busca de uma imagem imperial que compensasse a pouca imagem europeia, afirmando, assim, seu destino como colonizador. Dessa forma, até 1974, Portugal julga garantido seu lugar no mundo por sua presença no território africano. Após tal ano, então, sem poder afirmar-se como grande colonizador, o país tenta acompanhar a Europa – mas, segundo Lourenço, não consegue fazê-lo. Sobre esse contexto do final do século XX, Miguel Real (2001, p. 23) afirma:

o sentido histórico de Portugal está fora de Portugal, ou seja, no final do século XIX, o sentido histórico encontrava-se na imitação da “civilização” da Europa Central (Geração de 70) ou, para autores diversos, em Espanha (o Iberismo), e, para o povo-povo, em África, no Brasil ou na América Latina, para onde emigrava; no final do século XX, o sentido histórico de Portugal continua a mover-se e a ser atraído de novo pelos costumes e padrões de vida da Europa Central; porém – e como Eduardo Lourenço o provou várias vezes – encontrando-se hoje na Europa, no final do seu segundo milénio e meio, em estado de progressiva decadência face ao domínio militar, económico, político e cultural americano, o nosso sonho europeu não passa do sonho de um moribundo que, em luxúria, em insaciável avidez, em ostentação e esbanjamento, vai gozando dos últimos momentos de vida. E o romance português reflecte

este eldorado de pastiche e quinquilharia [...], cujo brilho, parecendo de ouro de lei, revelar-se-á a todo momento como do mais enrugado latão.

A nova historiografia portuguesa, segundo Lourenço, serve à recuperação da memória, a fim de dar ao povo português uma identidade, mas essa recuperação é complexa, pois implica o esquecimento, o apagamento do que incomoda, como o salazarismo e a manutenção de um poder negativo em África. Nas palavras do autor,

a cultura pós-25 de abril substitui esses modelos poético-míticos, caucionadores de um nacionalismo agressivo e cego, por um modelo de vocação não apenas revolucionária mas universalista. [...] Reinventou-se à pressa uma nova mitologia portuguesa, retemeram-se para a sombra “heróis da terra e do mar”, o próprio Épico ficou de reserva, imaginaram-se aliados que nunca tinham sido nossos, em suma, entre boas intenções a suprir o esquecimento do passado, qualquer coisa de novo parecia desenhar-se em Portugal. Era só falta de memória e, provavelmente, graças a ela, uma vez o falso e verdadeiro pânico passados, voltamos, quase sem transição, senão aos “antigos tempos”, aos mesmos caseiros e deliciosos negócios públicos, instituídos pouco a pouco como uma festa permanente. Do destino de Portugal e ainda mais de Portugal como destino, com raríssimas exceções, nunca mais se ouviu falar uma palavra. Uma palavra política autorizada, entende-se (LOURENÇO, 1999, p. 147-148).

Esse esquecimento vai ser rompido justamente pela postura questionadora adotada pelos escritores do pós-1974. Ela não é inédita, mas ganha contornos importantes em seu contexto, pois estamos tratando de um Portugal recém saído de uma longa ditadura, a salazarista, e que é enfim democrático e, portanto, permite tais perspectivas e abordagens. Margarida Calafate Ribeiro inclusive coloca que “a ficção portuguesa contemporânea do pós-25 de Abril ia mostrando a importância da memória, não só como essencial à construção da democracia, mas como seu elemento fundamental” (RIBEIRO, 2012 p. 90). Em outro texto, a professora destaca ainda:

Memória e esquecimento, silêncio, trauma, recalçamento, mas também exaltação, imaginação, invenção e novidade são assim alguns dos pressupostos sobre os quais se ergueu a jovem democracia portuguesa, nascida sobre uma revolução imaginada como pacífica, esquecendo assim, de um só golpe, todo o sangue de África

que ela continha. Resumindo, a memória – e sobretudo a memória de África – não parecia ser contemplada como um elemento essencial à construção da democracia. Ao contrário ela era permanentemente o seu elemento perturbador, pois nela tropeçávamos a cada passo, ora sob a forma dos ex-combatentes regressados, ora sob a forma de retornados de África, ora sob a forma de refugiados africanos, ora ainda sob a forma de complexas negociações diplomáticas que cada dia nos comprometiam com a rota europeia e nos desresponsabilizavam de África no âmbito do quadro geral da Guerra Fria (RIBEIRO, 2020, p. 5).

Ao tratar desse contexto, autora refere-se a escritores consagrados, mencionando António Lobo Antunes, José Saramago, Maria Velloso da Costa, Helder Macedo e Lídia Jorge, e traz também autores do hipercontemporâneo, como Valter Hugo Mãe<sup>4</sup> e Dulce Maria Cardoso, que irão continuar por essa linha, que vão tratar da ditadura e suas heranças e do colonialismo, assuntos imbricados. Nos termos de Calafate Ribeiro (2012, p. 90),

Pelas análises profundas que empreendem do Portugal contemporâneo, intrinsecamente ligado à memória da ditadura que se prolonga nos nossos gestos, pensamentos e políticas e pela leitura política e ideológica que vai fazendo do que foi o colonialismo em África, que ainda hoje assombra, de maneira fracturante, o presente pós-colonial português, estas obras questionam os protocolos de esquecimento sobre os quais se fundou e construiu a nossa democracia, mais à procura da Europa do que se de si própria, exigindo-nos uma democracia com memória.

Esses autores “assumem uma culpa transmitida, herdada, uma culpa que não se consegue resolver em responsabilidade histórica, envolta que está também, e ainda hoje, no imaginário português por uma onda nostálgica de África” (RIBEIRO, 2012, p. 91). Destaca-se a geração de escritores mais jovens – Calafate Ribeiro vai pensar especificamente em Isabela Figueiredo e seu *Caderno de memórias coloniais*<sup>5</sup> –, a literatura que vai trazer o olhar não de quem viveu a colonização, de alguma forma, mas de quem carrega as lembranças de quem os fez:

4. Acredito que a autora se refira aqui à tetralogia das minúsculas, porque sua obra posterior distancia-se em diversos aspectos do contexto português.
5. “um dos vários que têm vindo a surgir na cena literária portuguesa e que se começam a configurar como uma literatura de descendentes” (RIBEIRO, 2020, p. 10).



“a geração dos filhos da Guerra Colonial, os filhos da ditadura, os filhos dos retornados, aqueles que têm uma memória própria, mas de criança, dos eventos que levaram ao fim do império português em África” (RIBEIRO, 2012, p. 93). Sua memória não é a da experiência, mas das narrativas que lhes são transmitidas. A autora vai colocar essa produção como pertencente ao que chama “pós-memória”, isto é, “uma memória assumida pelos filhos, que cresceram submersos em fragmentos narrativos de guerras, deslocamentos, readaptações vividas pela geração dos seus pais” (RIBEIRO, 2020, p. 6) e que surge “como uma herança direta ou indireta de uma experiência individual e coletiva, que, ainda que vivida por outro, teve reflexo na esfera privada ou familiar e, portanto, pode ser assumida como um legado explícito ou mediado e pode ser reelaborada” (RIBEIRO, 2020, p. 7).

Mafalda Ivo Cruz e Djaimilia Pereira de Almeida pertencem, como já mencionado, a gerações diferentes (têm cerca de 30 anos de diferença de idade). Djaimilia está entre esses autores que carregam as lembranças dos pais e deixam isso se refletir na própria obra. Em *Esse cabelo*, de tom autobiográfico, isso é explícito. Em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, a voz narrativa não remete à própria autora, mas as questões de que trata são um reflexo óbvio dessa herança. Mafalda, por sua vez, vai trazer essa questão na voz de um narrador que se toma como herdeiro dessas lembranças. O romance não permite a leitura autobiográfica ou autoficcional, mas importa que o narrador Tito seja um exemplo dessa geração que nos lembra do que foi o discurso colonial e nos mostra como ele se mantém.

Um dos temas característicos da obra de Djaimilia é a situação do emigrante angolano em Portugal. Esse movimento migratório deu-se muito baseado no discurso de que, ao se deslocar para a metrópole, o africano se tornaria “civilizado” (o mesmo discurso-base da colonização como um todo, do Portugal responsável por, através da fé, levar a civilização a locais onde isso não existiria), seria transformado em “cidadão português”, com os mesmos direitos dos lusos (o que, apesar da ideia de províncias ultramarinas, de um único Portugal em dois continentes, nunca se aplicou à população nativa das colônias). Cartola e Aquiles deslocam-se para Lisboa pautando-se nisso. Apesar de viverem em uma Angola já independente, partem do sonho vendido no período anterior – e é essa a denúncia central do romance. Eles não têm direito ao “progresso” prometido – nem eles, nem os portugueses retornados, aqueles que viveram por gerações

em África e que, com o fim da colonização, retornam e veem-se sem espaço em um país abarrotado. E se Portugal não consegue acolher nem mesmo “os seus”, o que dizer desses que, finda a colonização, ele insiste em negar, esquecer, como uma forma de também negar e esquecer os horrores cometidos em outros tempos?

Norma Sueli Rosa Lima (2020, p. 16), em artigo sobre os romances da autora, afirma que “Djaimilia Pereira [preocupa-se em] perceber os dramas pessoais de exclusão a determinados espaços, nos quais os sujeitos que neles transitaram por quatro gerações acreditaram ou desacreditaram pertencer”. Um desses espaços de exclusão é Lisboa – tanto que a cidade, com o passar do tempo, acaba “empurrando” os protagonistas para Paraíso, para sua margem, marcando e explicitando seu não pertencimento à nação portuguesa. Outro ponto que marca esse não lugar das personagens é a caracterização de uma capital sempre chuvosa, sombria – como na chegada, quando “viram Lisboa pela primeira vez. Pareceu-lhes pequena e escura. Caía uma chuva miudinha” (ALMEIDA, 2019, p. 27) –, que Lima coloca como uma “metonímia da própria Europa fria, distanciada do sol e da luz constantes como emblemas da África” (LIMA, 2020, p. 19), ou mesmo incômoda: “Assim que pai e filho perderam a ilusão de que Lisboa os aguardava e de que ali podiam contar com alguém ou esperar alguma coisa do futuro, a cidade tornou-se uma barulheira” (ALMEIDA, 2019, p. 55). A pensão em que eles inicialmente se hospedam também é desagradável: cheira a mofo, tem paredes enferrujadas, é cercada por lixo. E não é só a cidade que vai os rejeitando e expulsando: o médico português de quem Cartola fora assistente em Luanda e que prometeu não só tratar do problema de saúde de Aquiles em Portugal, mas também fornecer os documentos que tornariam pai e filho cidadãos portugueses (e que nunca chegam), distancia-se e os evita até o ponto de, ao ser visto por Aquiles em um restaurante, fazer questão de tratá-lo como um pedinte, fingir desconhecê-lo. Para Lima, isso “é a representação do logro da antiga promessa salazarista que tentou disfarçar a relação opressora e exploratória com as suas colônias”. Cartola chega a desejar um espaço no Cemitério dos Prazeres – um desejo de ter algum lugar, qual seja, em Lisboa. Afinal, “Tinha chegado a Lisboa tarde demais, depois de lhe ser possível domesticar a cidade (ALMEIDA, 2019, p. 29).

Ainda no início do romance, uma atitude de Aquiles demonstra que a ideia de se apropriar do espaço lisboeta é uma ideia perdida:

Oitenta e quatro, ano de que não se guardou memória, foi aquele em que Aquiles gastou cinco sebatas de papel-manteiga a desenhar e redesenhar Lisboa. [...] Os rascunhos, amarrotou-os para dentro de um jerricã esquecido na varanda da cozinha, que um dia a irmã encheu de água fazendo-os assomar como barquinhos naufragados. (ALMEIDA, 2019, p. 17)

Muito cedo, portanto, pai e filho percebem não pertencer àquele espaço, sentimento reforçado ainda pelo fato de que a irmã, Justina, ao visitá-los, encontra as malas ainda fechadas, uma marca de quem não sente fixar-se, de quem se acredita em trânsito. Uma marca de quem *não tem lugar*. E é curiosamente quando perdem tudo que finalmente assumem um lugar no espaço português – um lugar de inexistência. É quando a casa em que moram incendeia e eles têm que a reconstruir que o reconhecem. De alguma forma, a partir deste ponto, a vida dos homens parece tomar algum rumo. Sentem-se, mesmo que de uma forma distorcida, pertencerem. São novos homens – o que é metaforizado pelo jogar uma cartola recém-comprada no Tejo pelo genitor protagonista: o homem deixa de ser o Cartola africano. Ele realiza, assim, um desejo anteriormente descrito: “O pai de Aquiles queria vomitar Luanda, mas ainda não conseguia; queria livrar-se da primeira vida, mas ela fazia-lhe frente; passar à próxima etapa, mas era ainda o mesmo homem” (ALMEIDA, 2019, p. 43). Arrisco dizer, porém, que com isso ele apaga qualquer vínculo identitário, pois não se vê mais como o africano, mas não existe em Portugal – e ocupar esse lugar de não existência, obviamente, não é tranquilo, confortável ou positivo, afinal, viver sem documentos é ser relegado à margem absoluta:

Ainda antes de perderem tudo, Cartola e Aquiles estavam longe de saber a razão de terem vindo parar à Quina do Paraíso. A história empurrou-os para uma margem sem que dessem conta de que tinham chegado a terra. Postos de parte, não tinham nem a dignidade dos espoliados nem a honradez redentora dos desgraçados. Tinham apenas o heroísmo insuspeito de terem ficado de lado, como ervas daninhas, querubins, migalhas de pão, e a graça de se poderem reerguer fora do campo de visão de quem os soubesse existentes, enquanto clandestinos não para os mestres das certidões, antes dissimulados no lugar escuro onde os narradores não chegam nem para se regozijarem do facto de terem visto o que mais ninguém viu nem para dizerem que ninguém lá entra.

Aquiles e o pai estavam protegidos pela bruma que era a sua existência sem documentos. E então podiam dormir descansados sem serem picados pela agulha de quem quisesse roubar-lhes a palavra, indiferente às suas dores e às variações da sua ambivalência, sem entender por que se tinham tornado incapazes de chorar, por que tinha a memória da sua terra desaparecido do seu coração, porque não se decidiam regressas e por que não se queixavam.

Era no barracão de Pepe, nas traseiras da taberna, lá onde passaram um inverno ao frio, nesse lugar de animais onde até Tristão hesitava em entrar. E aí, de olhos na gaiola de madeira da construção precária, entre uma bicicleta a motor enferrujada e vassouras de palha, um alambique, caixas de couve galega e pipas de vinho, tornados elementos das traseiras de uma estalagem, enquanto dormiam uma sesta sem saber a quem o amigo Pepe atendia ao balcão, a quantos bêbedos enviava para a cama, era aí que sem saberem que Messias lhes entraria pela porta ninguém podia ver as suas caras no momento em que o ressuscitado os visitasse – o que jamais faria, porque não saberia ir a dar a Paraíso, lugarejo demasiado distante de ser visitado por tementes, arrabalde com o seu álamo esquecido e a ladainha do seu autocarro a caminho da cidade onde tudo, visto dali, era a giz e sem contorno e a gente era sem nariz nem queixo. Estavam a salvo dos contadores e dos salvadores, sossegados mesmo que por pouco tempo (ALMEIDA, 2019, p. 148-149).

Cabe destacar como anteriormente já se tinha colocado como perder tudo era a possibilidade de enfim estar no espaço lisboeta: “Caminhava por Paraíso com a certeza de estar ali de passagem. [...] Desejava que um raio queimasse aquilo tudo sem nunca ponderar que, fosse esse o caso, não teria para onde ir. Dava desconto ao pai, que considerava ter desonrado o passado e viver numa Lisboa que apenas existia em sonhos” (ALMEIDA, 2019, p. 128-129). Como uma espécie de fênix, mas sem metade do seu esplendor.

Essa exclusão de fundo imperialista, colonizadora, pode ser ainda pensada a partir da representação metafórica que é a figura da mãe, esposa de Cartola, Glória, dentro do romance. Acometida por uma doença que lhe mantém presa à cama, “Ela não sabia quem era nem onde estava. A sua memória tinha ficado presa ao Império como uma renda esgarçada a um alfinete” (ALMEIDA, 2019, p. 13). Ela pode ser pensada como Portugal, que se acredita ainda um Império, apesar de não ter mais controle sobre suas colônias: Glória pensa que, através de suas cartas, guarda esposo e filho, acalenta-os, ajuda-os a enfrentar qualquer intempérie que atravessem na capital portuguesa – mesmo

que muito pouco saiba do que os dois realmente passam – mas, em realidade, é um vínculo já ilusório. Os homens da casa não vão voltar, assim como os países africanos não voltarão a ser domínio de Portugal, e mesmo assim este insiste em políticas de manutenção de uma hierarquia social que colocam os africanos como figuras marginais.

Em *Vermelho*, de Mafalda Ivo Cruz, a opressão está explícita na relação entre o tataravô Afonso de Amadeus e sua escrava Isaura de Jesus Maria, a amante negra com quem teve quatro filhos.

O meu avô casou com uma. Depois com outra, depois a outra, e por fim a quarta. O meu avô era um homem imponente e de cada vez ia com mais filhos ao cemitério. Quando a última irmã morreu, dizem que era um velho sereno.

Embora a razão das mortes sucessivas tenha permanecido sempre misteriosa falou-se em veneno. E que o velho as matou. Ou talvez esteja eu a sonhar. E eu adoro sonhar. Vivo disto.

Eu, a criança que gerações depois era chamado «o preto», por ter nascido escuro. Por causa da Isaura de Jesus Maria, por causa da mistura dos sangues. Porque ele, em vida, sempre recusou casar com ela por causa da mistura dos sangues que lhe repugnava. Queria varões brancos. E as holandesas só lhe deram filhas, fêmeas de má sorte, como ele dizia, enquanto que a Isaura não parava de ter filhos homens. Mulatos, cruzados, mestiços, mas homens e a ele, a mistura do sangue horrorizava-o. Nasceram quatro, quatro mulatos. Nunca quis casar com ela. Mas assim que morreu, assim que o Afonso foi desta para melhor — (CRUZ, 2003, p. 60).

Como se percebe no trecho citado, o colono tem quatro diferentes casamentos. A cada um deles, a amante fugia de suas terras e voltava grávida de outro homem. Todos os filhos fruto de tais fugas – além de um outro, gerado em momento que não coincide com os casamentos – nasceram e foram criados no território de Afonso, mas com oito ou nove anos foram enforcados no pátio da casa deste em presença da mãe. Isaura não reagia ao assassinato dos filhos no momento de sua realização, mas, quando o velho Afonso morreu, ela enfim vingou-se, em uma atitude paradoxalmente violenta e libertadora: casando seus quatro filhos do colono com as quatro filhas que este teve com as esposas.

Isaura de Jesus Maria, sozinha no mundo entrou na casa com os seus quatro filhos e de repente a casa estava cheia com o meu

destino e o destino do meu pai, a criança do coração morto, e tudo se jogou naquela noite. Velho, num amor de velhos, uma labareda triunfante a extinguir-se no curso da noite.

Entrou, não havia ninguém, subiu a escada, passou por salas e quartos silenciosos, chegou ao fundo do corredor de teca, entrou no gabinete do velho e sentou-se no cadeirão. Abriu o Livro de Assentos. Chamou o filho mais velho, já que era analfabeta, chamou pelo António e mandou-o escrever na página branca: 14 de Outubro de 1919 — Morreu sua Senhora D. Afonso. E depois: 15 de Outubro de 1919 — Casamento dos seus filhos, nascidos de Isaura de Jesus Maria, sua mulher perante Deus, sua única mulher, desde sempre e por toda a eternidade. Com Alice, Leonor, Ana Luzia e Gervázia, suas irmãs de sangue, filhas de anteriores casamentos com as Rosas. Que isto se faça em memória de Josias, Josué, José, Ismael e Saúl, de quem este Livro também consta. E que seja assim por só ter ficado sangue do mesmo sangue. E que as noivas tragam na cerimónia de casamento uma borboleta de ouro pendurada de um fio ao peito.

E assinou ela uma cruz.

A Isaura tinha dito tudo isto a meia voz. A noite estava quente. Tinham acendido um pesado castiçal de bronze e o filho de D. Afonso escrevia. Molhava o aparo no tinteiro e demorava a desenhar as letras ao mesmo tempo que ia repetindo as palavras num tom mais baixo. Escrevia de pé, curvado sobre a mesa. Quando acabou entregou o livro à Isaura e deu um passo atrás. Os olhos brilhavam intensamente. A Isaura fechou o livro e recostou-se. Declarou aos filhos que passava ali a noite e mandou-os embora.

Veio-lhe à cabeça aquele dia de primavera em que no Livro dizia: Ismael urinou-se quando o nó corredio lhe apertou o pescoço.

Levou a mão à garganta, sentiu uma opressão muito funda e suspirou. Deixou cair o braço, duas lágrimas desceram-lhe pela cara e pareceu-lhe que as retinha desde que recordava. E murmurou: que Deus te leve, meu filho.

E era uma opressão estranhamente libertadora (CRUZ, 2003, p. 163-164).

De um desses casais nasceu Leonor, a avó de Tito. Esta, para sair de África, casou-se com um militar que a levou para a metrópole portuguesa, onde mantiveram um casamento infeliz e onde nasceu seu filho, um menino albino e que apresentava diversos traços físicos dos negros. Tendo o marido negligenciado a criança por sua fisionomia, que evidenciava uma origem que lhe era vergonhosa, Leonor,

também envergonhada, trancou o menino em um quarto, onde este passou a viver, afastado do mundo.

Quando nasceu aquele, o meu pai, aquele a quem chamaram José e que foi o último, a Leonor, que só ocupava um espaço pequenís-simo na monumental cama de casados olhou para ele desfeita em lágrimas. [...]

O coronel pegou o bebê no colo, demorou-se a vê-lo e depois como se estivesse a manipular um brinquedo encostou-lhe o ouvido ao peito.

— Este é do seu sangue, Leonor.

Porque as filhas tinham nascido todas claras. Enquanto que aquele, já trazia as feições.

A Leonor saltou, minúscula como uma víbora: — É do seu também.

— Mas foi o seu lado que prevaleceu, vê-se, basta olhar. É um ca-bo-verdiano.

E entregou-lhe a criança, poisou-lha no colo com todo o cuidado. E acrescentou: — Tem o coração morto.

Ele próprio morreu um ano e meio depois.

A Leonor foi ao cemitério assistir à deposição da urna na prateleira mais alta da cripta da família. Não cabia mais ninguém. Teve um momento de angústia e arregalou os olhos. Tac-tac-tac. O futuro passou-lhe diante como um sonho. A borboleta de ouro pairou. As quatro irmãs. O resto. Fecharam a porta. [...]

Deixou a criança. Já a tinha deixado, de resto. Havia uma ama que tomava conta dele. E fechou-o de vez num quarto (CRUZ, 2003, p. 85-86).

E o meu pai, o filho da minha avó, tinha doze anos quando me fez.

Era o filho mais novo dela e o mais detestado. Uma criança negra e doentia – era um negro, mas era um negro albino e ela morria de vergonha. De tal maneira que não chegou sequer a metê-lo num colégio. A mim também não, de resto. Mas a ele escondia-o. Praticamente nunca saiu de casa. Estava sempre no quarto, deitado (CRUZ, 2003, p. 60).

O único contato que a criança tinha era com as empregadas que lhe levavam comida, dentre as quais está Dária, que, aproximando-se a cada dia mais do menino, acaba engravidando dele – e então nasceu Tito, narrador protagonista do romance.

Já se pôde entrever como a família de Tito é atravessada por uma violência racial, em diversos níveis. Na morte dos filhos de Isaura, na dominação do corpo da própria Isaura, no isolamento do filho de Leonor e ainda no tratamento dado pela avó a Tito, a quem chama de “preto”: “O preto. Era o nome que habitualmente me tratava a Leonor” (CRUZ, 2003, p. 70).<sup>6</sup> Nota-se uma negação insistente na origem africana da família. Mesmo que Isaura tenha se imposto contra essa dominação ao casar os filhos, mesmo que um quadro com sua imagem esteja pendurado na casa da infância de Tito (a casa da avó), a origem negra é uma origem a ser negada, escondida.

Ainda no que tange à relação entre Amadeus e Isaura, cabe observar como o poder e a opressão que o homem exerce sobre o corpo da amante é representativo do domínio que embasa a escravidão que, aliada ao domínio religioso, a um discurso de missão civilizadora e a um processo de imperialização da nação (JERÓNIMO, 2015), caracterizou a colonização portuguesa, tanto no contexto africano quanto no brasileiro. A ideia de supremacia racial, destaca Roberto Vecchi (2010, p. 159), é, neste caso, encoberta pela mitologia de uma “nação atlântica”, pela ideia de superioridade cultural, o que “compensa as lacunas duma identidade racial não homogênea que funciona como instrumento de fragmentação do campo político e de discriminação da sua vida”.

Amadeus, em realidade, controla todos os corpos sob seu domínio:

As mulheres do meu avô tinham o rosto coberto durante o tempo de exposição após a morte. E havia uma grande agitação entre as criadas, conversas em crioulo que iam pela noite dentro e fugas apressadas. Ameaças.

Depois de se retirar, o meu avô passava o resto da noite com uma mulata nova nos braços. Uma criança que tremia de medo enquanto ele dormia.

Antes disso tinha convocado homens ao seu gabinete. Tinha falado virado a três quartos com olhos apagados fixos no chão e sentado

6. Ou ainda em “A minha avó Leonor tinha a minha altura quando eu tinha nove anos e chamava-me preto. O preto. Porque eu. Era uma estranha e preciosa conjunção de sangues. Neto do judeu que viveu como um ogre mas que era um homem de bom senso dos negócios, o que é importante nas famílias e nas sucessões. Dele, das mulheres brancas e da amante negra” (CRUZ, 2003, p. 75-76).



atrás de uma mesa enorme, com um lápis na mão como se fosse tomar notas. Mas não ia. Era um tique. Voz baixa, profunda, indifferente como o trovão.

Tomaria notas mais tarde, quando voltasse a ficar só. O Livro de Assentos estava ali.

E os homens partiam em fila. Porque entravam e saíam em fila.

Os candeeiros a petróleo e os candelabros iluminavam as esculturas africanas. Rostos em ébano. Mulheres em poses hieráticas. O grande cadeirão vindo da Europa forrado a amasco cor de mel tinha nódoas, manchas escuras. Era sangue.

Uma grande calma, uma grande limpidez no ar. Os homens saíam sem que o meu avô se tivesse dado ao trabalho de olhar para eles e no dia seguinte de manhã encontravam-se cadáveres.

Negros, criadas negras.

Eram enterrados sem que ninguém se atrevesse a dizer nada. Os homens voltavam a partir para as quintas. Ou para outras ilhas, para as roças do café. E numa dessas quintas do meu avô. Chegou a haver enforcados no jardim.

Disso fala o Livro dos Assentos.

O velho escrevia com minúcia, mas sem se alargar. Tinha sempre intuintos práticos. Ou então procurava um efeito qualquer na maneira monótona que tinha de anotar tudo. Tudo.

«28 de Julho de 1892. Escada pequena de dois degraus. Viriato. Mandar fazer.»

[...]

«Josias, oito anos. Caixão de um metro e meio. Viriato. Mandar fazer.» (CRUZ, 2003, p. 79-80).<sup>7</sup>

Sobre a situação racial na família retratada em Vermelho, Miguel Real (2017, p. 11) acrescenta que ela é uma marca da genealogia – afinal, estende-se desde o tataravô até a reclusão a que o pai de Tito é

7. Os livros de assentos funcionavam como uma forma de registro, como são hoje os registros civis. Neles, constavam nascimentos, casamentos, óbitos e entre outras questões que coubessem. Ressalto, assim, como as mortes inventariadas por Amadeus opõem-se àquelas que constariam nos livros de assentos comuns (as naturais).

submetido e seu apagamento nominal. A tragédia familiar, nesse caso, na perspectiva do crítico, é resultado da discriminação.

Como um último aspecto, reforço com a seguinte passagem a opressão cometida em relação ao pai do narrador, que, além do isolamento, é forçado a casar-se e tem poucos registros – o narrador tem acesso apenas a uma foto pouco nítida do pai:

E a criança foi arrancada da cama e obrigada a vestir um fraque e a casar na igreja. E parecia um macaquinho de braço dado com a mulher.

Com a minha mãe.

Havia um retrato oval num sinistro cartão de tarja negra. O retrato do meu pai estava ali, algures numa daquelas gavetas, lembro-me que sim. Mas durante anos não voltei a olhar para isso. Depois desapareceu. Depois da morte dela, na confusão das partilhas. Sim, disse-te a data. Mas lembro-me desse retrato do meu pai. Era impossível decifrar-lhe a cara.

Talvez o tal amor possível estivesse nessa decifração, da cara. Da dele. (CRUZ, 2003, p. 62-63)

Aliado a isso está o fato de o pai ser geralmente chamado apenas de “ele”, o que se relaciona com o que diz Bourdieu (2006, p. 187), de que

o nome próprio é arrancado do tempo e do espaço e das variações segundo os lugares e os momentos: assim ele assegura aos indivíduos designados, para além de todas as mudanças e todas as flutuações biológicas e sociais, a constância nominal, a identidade no sentido de identidade consigo mesmo, de *constantia sibi*, que a ordem social demanda.

Essa ideia é reforçada por Candau (2016, p. 68), que defende que “Apagar o nome de uma pessoa de sua memória é negar sua existência; reencontrar o nome de uma vítima é retirá-la do esquecimento, fazê-la renascer e reconhecê-la conferindo-lhe um rosto, uma identidade”. Tito acaba nomeando o pai apenas uma vez em sua narrativa, mas nomeia todos os filhos de Isaura – e, nessas tentativas de trazer à tona essas diversas figuras apagadas, ele explicita como a família procurou apagar sua origem negra de uma forma perversa que continua a ecoar na sua própria existência.

## Considerações finais

A partir da discussão apresentada, concluo destacando como a origem de territórios antes dominados por Portugal é um elemento que provoca a marginalização dos sujeitos. Essa problemática vai além de questões sociais e políticas, afinal, a recusa à sua presença pode envolver a negação de um espaço, como é Lisboa aos protagonistas de Djaimilia, assim como, se não uma negação, um silenciamento, como acontece nas relações familiares do romance de Cruz – e tudo impacta definitivamente a identidade desses sujeitos. Tanto num quanto noutro caso, o que importa é notar o desejo de apagamento de uma memória que não serve ao discurso de Portugal como grande nação, negando ao africano um lugar na família ou na grande família portuguesa.

## Referências

- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Luanda, Lisboa, Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ARNAUT, Ana Paula. Do post-modernismo ao hipercontemporâneo: morfologia(s) do romance e (re)figurações da personagem. *Revista de Estudos Literários*, 8, 2018, p. 19-44.
- BINET Ana Maria; ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. Literatura hipercontemporânea. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 447-449, out.-dez. 2016.
- CRUZ, Mafalda Ivo. *Vermelho*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.
- JERÓNIMO, Miguel Bandeira. Colonialismo moderno e missão civilizadora. In: ROSSA, Walter; RIBEIRO, Margarida Calafate. *Patrimônios de influência portuguesa: modos de olhar*. Rio de Janeiro: Eduff – Editora da Universidade Federal Fluminense, 2015. p. 95-119.
- LOURENÇO, Eduardo. Portugal como destino. In: LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 89-154.
- Norma Sueli Rosa Lima. Esse cabelo em Luanda, Lisboa, Paraíso: Djaimilia Pereira de Almeida e a experiência do desenraizamento na tentativa de integração. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 43, p.12-24, jan.-jun. 2020.

- REAL, Miguel. *Geração de 90: romance e sociedade em Portugal contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2001.
- REAL, Miguel. Fragmentação e disseminação. In: PETROV, Petar. *O romance português pós-25 de Abril: o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (2003-2014)*. Lisboa: CLEPUL, 2017. p. 7-13. Disponível em: [http://www.lusosofia.net/textos/20170508-petar\\_petrov\\_o\\_romance\\_portugues\\_pos\\_25\\_de\\_abril.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/20170508-petar_petrov_o_romance_portugues_pos_25_de_abril.pdf). Acesso em: 30 mai. 2017
- RIBEIRO, Margarida Calafate. O fim da história de regressos e o retorno a África: leituras da literatura portuguesa contemporânea. In: BRUGIONI, Bruna et al. *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*. Braga: Húmus/Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2012.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. Arte e pós-memória: fragmentos, fantasmas, fantasias. *Diacrítica*, v. 34, n. 2, p. 4-20, 2020.
- VECCHI, Roberto. Império português e biopoder: técnicas, tecnologias, dispositivos imunitários. In: VECCHI, Roberto. *Excepção atlântica: pensar a literatura da Guerra Colonial*. Porto: Afrontamento, 2010. p. 151-162.

## Um romance histórico sobre 1974: Crónica do cruzado Osb., de Agustina Bessa-Luís

Marcos Vinicius Caetano da Silva (UnB) <sup>1</sup>

### Introdução

*Em nome do passado, Portugal há muito se outorgou uma percepção mundialista da história e integrou esse dado na sua particular imagem de povo de vocação universalista. Não está errado, e, mesmo que estivesse, essa mitologia do nosso providencial universalismo cria uma exigência que sem ela reduziria a nossa cultura à mera irradiação empírica de povo não hegemônico numa Europa também já não hegemônica. Graças a essa mitologia, sentimo-nos menos desarmados nessa batalha visível e invisível de que as identidades e as culturas particulares – mesmo as de maior espessura no passado – são o verdadeiro objeto, o que está em causa. Mas esse excesso de passado, vendo bem, não nos garante nada. Pode ser mesmo, no seu papel reconfortante, um paradoxal inimigo de nós mesmos. E a duplo título, fazendo-nos crer que em pleno triunfo da mundialização cultural nós já a tínhamos antecipado e que não há nada que possa surpreender-nos quando somos ao mesmo tempo o país de Camões e de Pessoa*

(LOURENÇO, 2001, P. 106-107).

Esse trecho de Eduardo Lourenço, escrito em 1996, traduz a reconfiguração vivenciada pelo povo português diante do evento da Revolução de 74. O novo panorama político e econômico trouxe mudanças à concepção de nação antes imaginada como inseparável da ideia de império colonial. Por isso que também se mostra uma reflexão propícia à obra *Crónica do Cruzado Osb.* (1976), de Agustina Bessa-Luís.

Dividida entre o passado rememorado pelo documento que dá título, e o presente em constante transformação em razão da revolução

1. Doutorando do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília (POSLIT/UnB). Professor de Língua Portuguesa da Secretaria de Educação do Estado do Mato Grosso (SEDUC/MT).

de 1974, se caracteriza de maneira a aproximar o passado e o presente, um ato que não só configura a forma romance (LUKÁCS, 2011a, p. 205), mas também possibilita a figuração do movimento histórico. Trata-se, pois, de um romance histórico.

Neste artigo trataremos primeiro de explorar as bases da teoria do romance histórico, formulada pelo filósofo húngaro György Lukács. As relações entre literatura e história que sustentam essa forma literária dão a ver os momentos de transformação e embates entre grupos sociais; no caso exposto na segunda parte deste trabalho, de um Portugal do passado que insistiu em permanecer paralisado na imagem de um país grandioso até a configuração propícia à Revolução dos Cravos. Na seção seguinte nos dedicaremos à análise do romance do *corpus*, o qual dá a ver a importância da dimensão pública dos eventos relacionados ao evento que figura.

É nessa concepção que foi escrita a reflexão aqui apresentada, limitando-se não somente ao conteúdo exposto no romance, mas também à eficiência com que figura a vida em sua profundidade, o que revela as profundas ligações entre o passado figurado e o presente da escrita.

## **A teoria do romance histórico**

Aristóteles (2010) postulou em sua *Poética* as diferenças entre o poeta e o historiador a partir da representação dos acontecimentos possíveis e factíveis. Com isso, o filósofo grego sugere que as ideias de arte e verdade estão dialeticamente relacionadas. De acordo com Lukács (2011a), a forma romance herdou a capacidade de figurar a vida ao seu conteúdo,

[...] a universalidade e a amplitude do material abarcado; a presença de vários planos; a submissão do princípio da reprodução dos fenômenos da vida por meio de uma atitude exclusivamente individual e subjetiva diante deles ao princípio da figuração plástica, na qual homens e eventos agem na obra quase por si, como figuras vivas da realidade externa (p. 201-202).

A ação deriva de sua necessidade primordial, refletir a realidade do modo mais adequado possível. Entretanto, a consciência do ser fundamenta as suas ações. Sendo a decadência ideológica burguesa

caracterizada pela hostilidade da classe à totalidade, o romance acaba por refletir suas contradições enquanto classe que se pretende universal quando não mais o é (LUKÁCS, 2010, p. 51).

Por ser o gênero mais típico da sociedade burguesa, o romance possui a capacidade de aproximar um contexto histórico passado com o contexto atual. O pesquisador brasileiro Pedro Brum Santos (1996) explica:

O romance, pelo fato de ser uma manifestação em prosa, de possuir cunho narrativo e de consistir num discurso que incide sobre a realidade vivida, recuperando aspectos da vida corrente, passa a dividir com a historiografia a função de organizar os fatos em uma ordem discursiva. Não que a literatura anterior não o fizesse; ocorre, entretanto, que a forma prosaica eleita pelo romance, o caráter de painel de seu enredo, a caracterização de seus protagonistas, os eventos que elege contar, tudo isso o coloca mais próximo do historiográfico (SANTOS, 1996, p. 16).

O romance pretende a totalidade, mas a constrói de maneira intensiva. Sendo um gênero comercial de excelência, é responsável pelo aumento do público leitor na Inglaterra em meados do século XVIII (WATT, 2010, p. 45). Ainda, o romance se tornou popular e acessível graças à divisão em capítulos e partes, tendo-se adequadamente aos fluxos econômicos e sociais pertinentes ao desenvolvimento das nações. Um autor que se sobressai em todos esses aspectos é o escocês Walter Scott, a quem o filósofo húngaro György Lukács (2011b) designa como pressuposto à forma clássica do romance histórico.

O caráter pós-revolucionário inglês destacou a obra de Scott por ele ter introduzido uma nova relação entre a epopeia e o romance com base nos costumes e circunstâncias passados, sem excluir o aspecto dramático da ação. A tentativa de encontrar um caminho mediano entre os extremos de luta permitem maior apreensão da totalidade figurada, o que também elege os processos de marginalização, a partir das raízes populares, como uma elevação da situação sócio histórica do presente. O herói mediano, portanto, é particular por apresentar os graus críticos da transição da história, enquanto que os personagens históricos se limitam à deriva do protagonismo.

A relação dos acontecimentos significativos aos homens figurados de maneira particular da forma romance, em termos de história nacional, torna o sentido histórico essencial à identificação da

processualidade dos eventos históricos. A figuração da história de maneira realista é um dos principais motivos que justificam a forma do romance histórico enquanto literatura social na União Soviética.

A discrepância entre os diferentes graus de desenvolvimento numa mesma sociedade tornam relevantes “o conteúdo social, os pressupostos históricos e as circunstâncias de luta” (LUKÁCS, 2011b, p. 39), conectados com a totalidade da vida e com a formação das nações a partir da vida interior do povo. A apropriação do sentimento nacional torna a reconfiguração social essencial à figuração do movimento histórico, cujos problemas no desenvolvimento econômico delineiam os contornos da realidade histórica figurada, de maneira a “apreender de modo racional e científico a especificidade histórica e a gênese do presente” (LUKÁCS, 2011b, p. 43).

À forma do romance histórico atribui-se a capacidade de figuração do tempo histórico passado, possibilitando um diálogo com o presente da escrita e a projeção de um futuro. Em suma, seria uma grande e verdadeira história do presente, a qual envolve a consciência do autor em relação ao seu tempo e à vida social (LUKÁCS, 2011b, p. 74). Não bastando as raízes sociais dos personagens, sua escolha e composição no romance histórico faz emergir a totalidade histórica em graus críticos. Os personagens ascendem da cotidianidade e voltam à mesma, um movimento que destaca elementos importantes na história dos homens, em seus momentos críticos da formação nacional. Essas mesmas forças são importantes para situar o escritor no seu tempo e numa classe social, mesmo se oscilantes quanto a sua permanência na história dos homens. Nesta, de maneira totalizante, as forças de oposição são elementos relevantes às fases da história da luta de classes em seus variados graus.

No tocante ao romance histórico português, as influências de Walter Scott e do francês Victor Hugo foram notáveis. A tendência à fuga da realidade foi propícia à estética romântica, período coincidente com a afirmação das nações. A influência de Scott na obra de Alexandre Herculano é marcante, embora não haja muita atuação por parte dos heróis, recurso recorrente na escrita de Scott (MARINHO, 1999). Camilo Castelo Branco, por outro lado, não tem tanta preocupação com o documento ao compor seus romances históricos. O escritor de *Amor de Perdição* (1861) faz com que suas obras se nutram do cruzamento da história com a fantasia. No entanto, seu mérito está na constituição da matriz social dos conflitos. De maneira diferente



ocorre com Eça de Queiroz, que, por meio de sua obra *A ilustre casa de Ramires* (1900), revela o desejo do narrador de modificar o passado, o que traz à tona a questão do nacionalismo português exacerbado pela fantasia ou pela autenticidade outorgada pela História. Essa obra de Queiroz se destaca diante de muitas obras que, após o *ultimatum* inglês, levantaram um culto à pátria de maneira a disfarçar o ‘apequenamento’ português diante de seu posicionamento na Conferência de Berlim (1885). O provincianismo se colocou crescente até o surgimento do Estado Novo em Portugal (1933).

As visões da nação mudaram conforme a consciência nacional, e a pesquisadora portuguesa Maria de Fátima Marinho identifica novas maneiras de ficcionalizar a história por meio dos romances históricos em Portugal. Nesse contexto que a autora Agustina Bessa-Luís publicou *A sibila* (1954). Em razão de seu lançamento, o teórico português Eduardo Lourenço comemorou:

Celebremos esse acontecimento cujo significado cultural mais profundo e decisivo foi, acaso, o de ter *de novo* imposto um mundo romanesco, insólito, veemente, estritamente pessoal, desarmante e tão profuso e rico, verdadeira floresta da memória, tão povoada e imprevisível como a vida, onde nada é esquecido e tudo transfigurado, mundo grave e inesquecível *soberanamente indiferente à querela literária ideológica que durante quinze anos paralisara em grande medida a imaginação nacional*. Foi como o sinal, há muito esperado, para a grande aventura que desde então tem removido, como em raras épocas passadas, o subconsciente literário português (LOURENÇO, 1994, p. 162, grifos do autor).

Essa obra anunciava uma nova produção de romances, inclusive de romances históricos cuja consequência é a frutífera geração da década de sessenta em diante. Além de Agustina, nomes como José Saramago, Fernando Namora, Mário Cláudio e outros surgem como exemplos de autores produtores de romances históricos que suscitam diferentes concepções de história e de entendimento da nação portuguesa (MARINHO, 1999). Uma delas é a ideia de Império, que vai além da tomada do cerco de Lisboa a que se refere o título da obra do *corpus*. Na realidade, as disputas familiares entre Afonso Henriques e sua mãe, D. Teresa, se estendem à ideia de expurgação dos árabes na Península Ibérica.

## Entre o passado e o presente: uma testemunha das mudanças

A caça aos infiéis muçulmanos durante o século XV foi um tempo decisivo para o início do Império Colonial Portugal, que se expandiu do oceano Atlântico para o oceano Índico e para as Américas. O capitalismo mercantil se estruturou como a soberania do país, que adquiriu contorno messiânico em razão do ideal cristão.

As expedições lusas nesses territórios alimentaram o imaginário português diante do desconhecido no século XVI, e um senso de aventura tomou ares exóticos sucedidos pela exploração colonial e a obediência ao colonato. A escravidão foi o meio adotado para a dominação de nativos. A interferência de Marquês de Pombal durante o século XVIII foi decisiva para a modernização de seus métodos, o que levou a um rompimento com a Companhia de Jesus e Roma. As dinâmicas atlânticas em torno do tráfico escravo aproximaram Angola, Brasil e o Oriente.

A fuga da família real ao Brasil conferiu inesperada autonomia ao Brasil, da qual foi resultante a sua independência. Seu rompimento, entretanto, foi postergado até D. Pedro I ter voltado a Lisboa para reclamar o trono diante de D. Miguel. Os conflitos internos enfraqueceram o país, que perdeu domínio de suas colônias também em razão do uso de métodos colonizatórios 'desatualizados'. Em 1884 a Conferência de Berlim foi realizada sem Portugal, que reclamou sua presença na conferência do ano seguinte. Ao tentar estabelecer conexões entre Angola e Moçambique, a Inglaterra se opôs e, em caso de resposta, ameaçou declarar guerra. Portugal cedeu, e o episódio ficou conhecido como *ultimatum* inglês. O abismo entre o império português e os impérios inglês e francês fez com que o império luso fosse tomado como um sub-império.

Houve um grande movimento de exaltação da cultura portuguesa como índice de força patriótica. Seu sistema simbólico criou uma grande ilusão com o seu passado, que era alimentado com o messianismo. Ainda assim, em 1910 foi instituída a República como uma forma moderna de governo, mudança que resultou na partida do rei D. Manuel II para o exílio na Inglaterra. A instabilidade provocada pela Primeira Guerra Mundial realçou a falta de maturidade histórica do país para com a figura do Estado. A reação da elite provinciana e dos militares foi a instauração de uma ditadura civil-militar a partir de um discurso de Marcelo Caetano em 1926. O integralismo e

o cooperativismo eram os valores dessa nova iniciativa, ainda associados à ideia de um regime autoritário católico (MAXWELL, 2006). António de Oliveira Salazar foi conhecido por balancear a economia portuguesa, e desde então se tornou figura representante da ditadura portuguesa. A utilização de instrumentos de repressão como a polícia política (PSP – Guarda Republicana e a Polícia de Segurança Pública) e a Legião Portuguesa tornaram possível a espionagem e a inibição de protestos públicos. Junto aos intelectuais e aos grupos familiares monopolistas que também apoiaram o regime, a ideia de um regime fechado havia se consolidado. O alto atraso social, no entanto, fez com que o governo fosse incapaz de disfarçar sua falta de tato para com a modernização do país. O congelamento dos padrões sociais e econômicos era insustentável, e isso se tornou mais evidente com a doença de Salazar, que acabou afastado. Marcelo Caetano assumiu um regime prestes a explodir, isto porque as insurreições em África eram cada vez mais nítidas e politizadas de acordo com os polos dispostos no contexto da Guerra Fria. A luta anticolonial foi possível em razão da desilusão causada pela falsa democracia estabelecida entre portugueses e colonos, o que aumentava cada vez mais os problemas com que o Estado deveria lidar. A crise no campo desfacelou o sistema latifundiário, vitimado não só pelas pequenas safras mas também pela grande fuga de trabalhadores para as colônias e para o Brasil.

A classe média portuguesa ocupou a cidade, e com isso “vivia o sonho de ser ‘europeia’” (MAXWELL, 2006, p. 47). O surgimento de novas empresas e a atração do capital estrangeiro, no entanto, colocaram em evidência os indícios do atraso português e de que o seu isolamento é mais espiritual do que econômico. Sua dependência em relação ao antigo sistema, no entanto, era óbvia, e os altos gastos com as guerras coloniais em África agravaram a crise. O Estado Novo era irreversivelmente atrelado à ideia de Império, que era sustentado por um sistema histórico e simbólico falido.

Caetano não era mais convincente como ditador, e sua visão legalista não bastava: os recuos do governo e as crises hierárquicas no exército português estavam explícitas, e a sua insatisfação era crescente. Em relação ao acontecimento da revolução, ocorrida no dia 25 de abril de 1974, somente a polícia secreta mostrou resistência. Uma grande maioria dos portugueses participou do levante, que também passou despercebido pela inteligência estadunidense atuante no

país. Os impactos da Revolução dos Cravos, no entanto, geraram incertezas quanto ao futuro de Portugal. A esquerda, mesmo dividida entre comunistas e socialistas, tomou a frente política junto ao Movimento das Forças Armadas (MFA). O governo provisório ainda era ligado ao antigo regime, mas não possuíam um eixo comum para estabelecer as bases para os próximos passos do país. Havia discussões difusas sobre a descolonização, mas a política esquerdista em Portugal se revelava disposta a negociar os termos das independências em África. Os apoios vindos da capital portuguesa alimentaram a emancipação nacional, o que contrariou qualquer esforço de descolonização que mantivesse algum vínculo com África por parte de Portugal. Os exilados retornaram a Portugal e ajudaram a construir o novo governo. Os fatos que sucederam a revolução foram rápidos, o que deu a impressão de um novo país.

*Crónica do cruzado Osb.* foi publicada nesse contexto, mas se trata de um romance histórico que revisita um passado recente – o período antes, durante e depois da Revolução de 74 –, e dedica-se às experiências e hipóteses vividas com os personagens presentes no contexto do acontecimento, “e o próprio termo revolução desde muito cedo na narrativa deixa de estar associado exclusivamente ao universo político-ideológico” (CARDOSO, 2009, p. 299).

### **Uma crónica do passado, um romance sobre o presente**

A percepção da mudança de um povo em seus pontos decisivos permite o conhecimento da história em sua estreita conexão com a base ontológica dos acontecimentos (LUKÁCS, 2011b, p. 62). Trata-se de história viva, em que o passado continua repercutindo no presente em sua maneira totalizante e dialética.

A presença de três famílias, os Jeremias, os Aurelianos e os Silva, permite visualizar as várias etapas de percepção da própria mudança pelo viés português. No caso da família dos Jeremias, que vive no campo, o viés proeminente das descobertas promovidas em uma viagem do campo à cidade permite, no viés do professor Jeremias, o pai, o conhecimento da vida real. A crise no campo não deixava de ser sentida, mas era disfarçada pelo regime de Caetano. A ciência alimentava as fantasias do imaginário do pai, algo que tem grande conexão com a teorização de maneiras a justificar a relação entre Portugal

e suas colônias africanas. Sua mulher, Isabel Jeremias, assim o fazia de maneira que sustentava suas leituras solitárias. O casal, de aparência um tanto artificial, manifestava certo desconhecimento um do outro ao exilarem-se em suas lógicas trabalhistas e provincianas. A estrutura da família, no entanto, mantinha cultura comum desde Isabel e Jeremias, costumes que não permitiam a liberdade interior de seus integrantes. Numa fala de Jeremias é possível verificar: “Já a vossa mãe se aborrecia comigo. Acho que sempre fui colonizado pelas mulheres, à maneira portuguesa. Descubrem-me e depois abandonam-me” (BESSA-LUÍS, 1976, p. 10). Trata-se de uma figuração não somente dos tempos áureos do império português, movidos pelas descobertas em terras estrangeiras, mas também de um elo de dependência familiar que permaneceu até o 24 de abril. Por isso que a descrição do ato sexual como algo violento e obscuro (MAXWELL, 2006, p. 12) traduz o anseio pela transformação, mas a consciência, carente de experiências, não lhes permitia enxergar isso; ou, como coloca o teórico Eduardo Lourenço, a impossibilidade dos portugueses se compreenderem enquanto realidade histórica tem grande conexão com a autoimagem de Portugal. Outro exemplo nítido se dá no núcleo dos Jeremias. O confronto de um genuíno Jeremias, Antenor, e o afilhado de seu pai, Camilo, dá a entender a submissão que traduz a revolução como uma afronta. Assim considera Antenor:

Eu dormi sempre em lençóis lavados e comi nas horas certas. Tu não. Tu usavas os meus fatos velhos, e mesmo isso já era uma regalia, pois eu podia vende-los a um adelo ou oferece-los a outro. A revolução feita por ti está ameaçada de ficar cristalizada na reivindicação. Se a maioria se exprimir pela reivindicação, chega depressa a acordo pela satisfação dos seus prejuízos. E a revolução acaba por aí. Por isso as revoluções são breves enquanto dependerem da oportunidade de se fazer justiça. O ressentimento é um mau condutor do espírito revolucionário, inclui-se até na sua inibição. Sabes uma coisa? O verdadeiro revolucionário não se preocupa com uma sociedade mais justa, mas em mudar as estruturas. [...] isso tudo deve ter começado por uma carência de conflitos normais de culpa. A culpa, se não é distribuída nos pequenos fachos quotidianos, torna-se obsessiva, produz um acesso tão irresistível como um culto. Os homens que se aliaram num processo prático e doutrinal, quem são eles? Intelectuais e activistas românticos. Instrumentos de proteção duma transição administrativa, não exatamente subversivos, mas apenas desobedientes.

O espírito militar prevalece por cima do desafio revolucionário. E repara: todo o *complot*, seja qual for a técnica política e a doutrina de fila, baseia-se numa língua-mãe que é uma mensagem de culpa (BESSA-LUÍS, 1976, p. 26-27).

A relação entre colonizados e colonos, traduzida pela secção de cidadanias, pode ser compreendida pela suspeição de Antenor de que Camilo iria, na ocasião da revolução das relações, inverter o jugo a seu favor, o que é uma forma de desqualificar a importância da revolução em si. Essa era a estratégia para perpetuar a dependência entre Portugal e colônias, fato que atrasou a descolonização (MAXWELL, 2006, p. 39). A cultura provinciana, invocadora dos valores tradicionais portugueses, foi propícia a essa paralisia de padrões sociais e econômicos portugueses, como pontua Kenneth Maxwell (2006, p. 37). Por isso a cidade é o grande palco para os efeitos da Revolução de 74, se em comparação ao provincianismo que deu tom ao início do Estado Novo de Salazar. Essa premissa é verificada pela seguinte passagem: “Havia flores à beira do caminho, flores um pouco caídas em estado selvagem, mas que Isabel preservava sempre, guardando as velhas sementes de ano para ano. De repente, a atmosfera fizera-se tensa, a política ocupava todo o horizonte humano” (BESSA-LUÍS, 1976, p. 28).

A narração em meio natural e pitoresco é interrompida, dando lugar aos rumos da história a partir da ação política. Porém,

Toda essa gente cometeu a vulgaridade de se incomodar com a revolução, mais pelo facto de ela os ignorar, do que porque realmente ela os podia perder. Tinham levado muito tempo a compreender que toda a mansidão anterior não passava duma anemia intelectual e moral; e a pressa que se seguiu em desenvolver uma acção que se proclamava original queria exatamente dizer que o continente se achava esgotado e que estava a braços com uma civilização vazia e desproporcionada (BESSA-LUÍS, 1976, p. 26).

A debilidade histórica se torna perceptível, como nesta fala de Jeremias: “Estava tudo podre – disse o pai, com uma entonação despeitada. – Um regime em ruínas, onde os velhos se tinham tornado caricatos à custa de serem prudentes. Ninguém nos garante que a situação se deteriore” (BESSA-LUÍS, 1976, p. 23). Nessa parte é possível entender o fluxo histórico que a revolução ocasionou – o velho e o novo se consolidam: Jeremias reconhece a decadência do modo

como Portugal se pensou até então e Antenor reconhece a modernidade, cujo paradigma contrasta a idealização do mundo, em visão masculina, com a realidade.

Se a crença de um império alimentada pelas paixões do passado ilustrado pode ser percebida na família dos Jeremias, é na família dos Aurelianos que ela se consolida na forma de estado. Também habitantes do perímetro rural, os Aurelianos, de ascendência fidalga, assumiam cargos no funcionalismo público e tinham grande relevo social. Além de serem conhecidos como cultos, eram lembrados por comporem o exército e o judiciário. Orgulho e soberania eram valores que ligavam os Aurelianos a Portugal.

Porém, dentro do projeto do Estado Novo, o militarismo é uma outra forma de extensão da subalternização que reforça o papel do projeto. O domínio do Estado Novo em Portugal, possível pela recuperação econômica proposta e efetivada por Salazar, tinha como célula social de base a unidade familiar, relacionada à moral e aos costumes (PROENÇA, 2015, p. 672). Além disso, também o apoio dos demais setores da economia e sindicatos. Se em 1960 os movimentos de libertação na África estavam atuantes, o investimento no contra-ataque português nas colônias era um dos maiores problemas de uma época em que a liberalização da economia não estava correspondendo com a modernização requerida ao país (PROENÇA, 2015, p. 699-700). O domínio ultramarino havia se tornado uma ameaça, e o conhecimento desta verdade era possível pelo conteúdo televisado, que, apesar da censura, permitiu o contato com outras realidades e as guerras pela libertação das ex-colônias. Outro golpe foi realizado pelas forças armadas contra o regime ditatorial, e elas regeram o país nos dois anos seguintes, até a formulação da nova constituição de 1976. Ao ganhar força popular, o movimento adquiriu caráter de revolução.

Em meio às lutas de libertação, o personagem Agostinho Aureliano migra para a África de modo a provar desse sentimento:

Ao fechar-se em África, como ele dizia, Agostinho estava a viver a autêntica censura da sua primeira juventude, e que era não resistir ao medo que a mãe lhe inspirara com toda a sua tremenda respeitabilidade. A África representava o mundo da infância com o qual tinha de explicar-se. Havia nele ofensas, explorações, combinados favores e alguns vícios – mas nada que pudesse representar-se pelo

sentimento do vergonhoso. Colonialismo correspondia à ideia verbalizada de obscenidade. O conceito de obscenidade tinha mudado; Sófocles não poderia fazer uma tragédia do seu Édipo, mas um português também não do seu complexo colonial (BESSA-LUÍS, 1976, p. 152).

A vida longe da mãe, Piedade Aureliano, se mostra um modo de desfrutar de um ambiente livre do desejo de acúmulo dela:

Piedade Aureliano, ocupada como andava sempre com a sua grande casa, cheia de coisas que precisavam de cuidados, como as pratas, os cobres, os móveis indo-portugueses, não reparava na extrema escassez em que vivia a gente da povoação, à sua porta. Era esmoler, certo. Mas isso fazia parte de seu capricho de agir, e não exatamente dum dever cívico e humano. Com a revolução, não logo ao princípio, mas reflectindo os seus próprios sustos e responsabilidades, pareceu-lhe estranho estar tão isenta de sofrimentos miseráveis, por direito da sua classe (BESSA-LUÍS, 1976, p. 153).

O sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2003) declara que o desequilíbrio português em seu colonialismo se dá pelo excesso de colonialismo e pelo *déficit* de capitalismo. Sendo os Aurelianos um grupo genuinamente burguês, a sua matriarca pratica a lógica aqui mencionada mas sentia, a longo prazo, a realidade das transformações. Quando se pergunta:

‘O que é uma senhora?’ Aquilo que se dissera dos nobres, que tinham criado uma sensibilidade desconhecida do povo, lentamente formada no ardente desejo de exceção, dizia-se dos portugueses. Divididos da sua classe, usando a injustiça para com o seu próprio sangue, suportando as ideias falsas e os governos viciosos, para engrandecerem a sua herdade, eles tinham-se tornado funestos, apesar da sua pequena integridade laboriosa (BESSA-LUÍS, 1976, p. 154).

A ideia de uma senhora no seio da sociedade portuguesa, no viés da personagem Piedade Aureliano, era inspirada nos livros do autor inglês Samuel Richardson, em especial na obra *Pamela; ou, a virtude recompensada* (1740). A figura feminina do título é caracterizada da seguinte maneira pelo narrador:

A sua virtude triunfava de maneira mais apologética, mais económica do que outras eram capazes utilizando o vício. Piedade



Aureliano achava que Pamela merecia bem o nome e a fortuna, e que, ao tornar-se mulher considerada, produzia a única liberdade que podia ser-lhe outorgada; a de medir-se com as forças patriarcais por meio da subvenção que ela lhes concedia (BESSA-LUÍS, 1976, p. 161).

A real condição da mulher na sociedade patriarcal portuguesa é revelada a Piedade após a revolução, na qual a mulher assume importante papel na organização das massas, de acordo com a obra aqui analisada. Por ser viúva e pertencer a um grupo privilegiado, a Aureliana se vê submissa à relação de dominação e submissão.

A seguir, ao tratar do jornalista Josué Silva, que se intitula imagedicamente como defensor das mulheres, o narrador revisita as origens da guerra dos sexos de maneira a verificar sua conexão com a história da humanidade e da organização econômica. Dotada de razão mágica em suas origens, o caráter sagrado da mulher é referido como elemento que é capaz de reconhecer a vida como força criadora. Diz Josué, ao conversar com Antenor Jeremias, que “a ação política pertence à razão mágica” (BESSA-LUÍS, 1976, p. 166), enquanto que associa argumentos de razão prática ao sexo masculino. A disputa dialética entre colonizador e colonizado pelas margens da alteridade fez com que o processo de colonização portuguesa tornasse a penetração sexual, territorial e racial ligados entre si (SANTOS, 2003, p. 27-28). Registrar tais impasses de maneira singular em *Crônica do Cruzado Osb.*, que também é o título do livro a ser escrito pelo jornalista Josué, consiste numa forma de repensar o passado ao destacar esses aspectos particulares da colonização portuguesa.

O título remete à “Carta do Cruzado Osb.”, escrita no ano de 1147. O documento tratou da tomada de Lisboa pelos cruzados contra os mouros, um dos eventos significantes para a afirmação da nação portuguesa em razão das subseqüentes frentes de expansão do território.

A pesquisadora brasileira Márcia Valéria Zamboni Gobbi reconhece que não há certeza diante do documento de que Osb. seria o destinatário ou o remetente da carta, o que poderia alterar o seu sentido. Por isso que a proposta do título do romance de Agustina é pertinente pois

[...] crônica (submetida a Cronos, à marcação temporal) designa um registro de eventos, arrumados conforme a seqüência linear do tempo. Sem a necessidade de deter-se na interpretação dos

atos ou de buscar relacioná-los segundo o princípio da causalidade, a crônica primitiva talvez possa ser tomada como uma proto-historiografia.

Mas este sentido primeiro alterou-se radicalmente, já com Fernando Lopes, no século XV, e hoje, sabemos, a crônica designa uma manifestação literária híbrida onde o dado inegável é o da ‘personalidade’ do registro, que se aproxima, assim, de um comentário *necessariamente interpretativo* lançado por um ‘eu’ e o mais das vezes espectador de acontecimentos mais ou menos relevantes do cotidiano (que a recriação alça ao estatuto de um ‘acontecimento’ estético significativo).

Pois Agustina irá justamente jogar com esta duplicidade de sentido da crônica: se o título associa o romance ao significado primitivo do termo, em consonância com o ‘tempo de Osb.’, o que o romance manifesta é, na verdade, um *comentário* interpretativo, ideologicamente muito bem marcado, sobre a Revolução de 1974 (GOBBI, 2000, p. 147).

Esse caráter duplo de comentário por meio da escrita do romance pode ser averiguado também nas palavras finais do personagem Agostinho, que datam de 7 de Maio de 1976: “Se quando eu morrer não tiver convencido ninguém, é porque a vida foi um êxito” (BESSA-LUÍS, 1976, p. 205). A breve figura de João Daniel Aureliano, apresentado como mentiroso durante a infância, e célebre diante da sociedade durante a vida adulta, é narrada do seguinte modo:

Estava agora célebre, isto é, tornara-se mais dispensável para a maioria das pessoas. Como falava com severidade numa altura em que mais ou menos todos eram lesados pela licença, ganhava o aplauso dum público, o que é diferente de ganhar a sua confiança. A confiança não se dá a quem nos promete afinidades de opinião, mas a quem serve as circunstâncias particulares de cada crise. A verdade é que, nessas condições, não havia muito a quem demonstrar confiança (BESSA-LUÍS, 1976, p. 168).

O dilema entre a verdade e a ficção vem à tona quando seu manuscrito, em 25 folhas e 50 páginas, revela-nos as palavras finais de Agostinho:

Ninguém é eternamente dócil. A liberdade está, não no desespero dessas duas proporções, mas na constância da paixão pela igualdade dos homens que resiste à influência dos acontecimentos. A

influência é sempre um rebaixamento do destino humano (BESSA-LUÍS, 176, p. 212).

Fazer com que “a vitalidade duma consciência superior capaz de alargar os seus conteúdos pessoais na *psyché* colectiva” (BESSA-LUÍS, 1976, p. 212), fomentada pelos militares, foi o intuito de Agustina Bessa-Luís. Na recente biografia da autora, redigida por Isabel Rio Novo (2019), é dito que, apesar das discordâncias de Agustina, ela reconhecia a inegável mudança na sociedade portuguesa que a Revolução dos Cravos causou. A necessidade de famílias burguesas se adaptarem “à filosofia dos novos tempos” (NOVO, 2019, p. 288) é o que diferencia a obra aqui analisada.

### **O elemento político como afirmador da vida: considerações finais**

Esses detalhes, que incidem na psicologia das personagens, resultam na fidelidade histórica nos moldes do escocês Walter Scott, de acordo com Lukács (2011b, p.80). As reflexões do narrador não são poupadas, de maneira a convergir teoria e prática em sua efetividade estética. O período da tomada de Lisboa pelos cruzados, em 1147, foi um dos momentos decisivos para que a autonomia portuguesa fosse concretizada diante do mundo. O processo de desmilitarização, por outro lado, parece despir o português, como Oswald de Andrade traduz em relação ao processo de formação nacional brasileira no seu poema “Erro de Português”: a política tomou todo o horizonte novo e desvelou as novas relações de um tempo que requer um novo sentido à portugalidade.

O personagem balzaquiano Josué, reconhecedor do elemento político como que de origem feminina e dotado de tendência afirmadora de crítica, confere à autoria do romance um caráter realista e longe de ser somente “uma sátira muito viva e espirituosa e também mal-intencionada, e que principiava com o pacto de D. Afonso Henriques e os Cruzados para a conquista de Lisboa” (BESSA-LUÍS, 1976, p. 213). Discernir entre o bom e o pior realismo é o que torna latente esse processo de queda, ao figurar as transformações históricas em Portugal. Uma nação é percebida a partir dos erros dos que governam, com as opressões, as vantagens e as máximas dessas experiências. A negação desses fatores desrespeita a opinião, que reconhece

não uma nação, mas uma classe (BESSA-LUÍS, 1976, p. 127-128). E certamente o espírito público esteve presente em sua diversidade, manifesta na percepção real da História.

Na verdade, Bessa-Luís deu “a estes dois anos de Revolução portuguesa a dimensão que o artista não dispensa, a da ficção que envolve toda a verdade” (BESSA-LUÍS, 1976, p. 213), como numa grande e verdadeira história do presente capaz de discernir dentre as circunstâncias históricas um futuro para Portugal após os eventos de uma paisagem florida, mas prenunciadora de um processo necessário de descolonização.

## Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Traduzido por Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Crónica do cruzado Osb*. Porto: Babel, 1976.
- CARDOSO, Patrícia da Silva. Crônicas de fúria: a revolução dos cravos segundo Agustina. In: Isabel Ponce de Leão (Org.). *Estudos Agustonianos*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2009, p. 297-302.
- GOBBI, Mária Valéria Zamboni. A História: fonte de fato ou de ficção?. *Itinerários*, Araraquara, 15/16: p. 141-149, 2000.
- LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LOURENÇO, Eduardo. Sobre Agustina. In: *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994, p. 158-171.
- LUKÁCS, György. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Organizado, apresentado e traduzido por Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2011a.
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Traduzido por Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011b.
- LUKÁCS, György. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Traduzido por José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000.
- MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- MAXWELL, Kenneth. *O império derrotado: revolução e demoracia em*

- Portugal. Traduzido por Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NOVO, Isabel Rio. *O poço e a estrada*: biografia de Agustina Bessa-Luís. Lisboa: Contraponto, 2019.
- PROENÇA, Maria Cândida. *Uma história concisa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2015.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade. *Novos estudos*, n. 66, p.23-52, jul. 2003.
- SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance*: relações entre ficção e história. Santa Maria: UFSM, 1996.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*: estudos sobre Dafoe, Richardson e Fielding. Traduzido por Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

## **A publicação de literatura sul-coreana no Brasil: o caso de *Pepino de Alumínio***

Vitória Ferreira Doretto (UFSCar)<sup>1</sup>

### **Introdução**

Neste texto apresentamos uma breve reflexão sobre a literatura sul-coreana no Brasil, ou melhor, sobre a publicação de obras da literatura sul-coreana no país num estudo de caso focando a obra *Pepino de Alumínio*, de Kang Byoung Yoong, traduzida para o português brasileiro e publicada pela editora Topbooks em 2018.

Analisamos os vestígios dos ritos genéticos editoriais da publicação da obra e nos debruçamos sobre seus desdobramentos, de forma a visualizar o funcionamento da publicização depois da publicação da obra.

### ***Pepino de Alumínio* e a publicação de literatura sul-coreana no Brasil**

“Se há algo remoto para o brasileiro é a literatura sul-coreana”. Esta é a primeira frase de uma matéria de Lauro Jardim (2019) para *O Globo* sobre a chegada de três escritores sul-coreanos ao Brasil para eventos culturais promovidos pelas editoras TopBooks e 7Letras em conjunto com o Instituto de Tradução Literária da Coreia (LTI Korea). Este “algo remoto” a que Jardim se refere talvez não seja assim tão remoto, uma vez que se observarmos os catálogos das editoras nacionais voltadas às publicações para o público jovem, encontramos cada vez mais títulos de autores coreanos ou com dupla nacionalidade ou descendência coreana — ainda que muitas vezes sejam traduções do inglês por esses autores escreverem em inglês ou publicarem primeiro

1. Graduada em Letras – Português/Inglês (UFSCar), Mestra em Estudos de Literatura (UFSCar), doutoranda em Estudos de Literatura (PPGLit/UFSCar), professora de Português Língua Estrangeira. Integrante do Grupo de Pesquisa COMUNICA – inscrições linguísticas na comunicação. E-mail: vitoriaferreirad23@gmail.com.

em países de língua inglesa. No entanto, sua afirmação talvez possa ser explicada pela ainda escassa mão de obra no país para traduzir obras do coreano para o português brasileiro, conforme nos indica Park em artigo de 2019:

a falta de tradutores literários do coreano é uma dura realidade. Isso nos faz lembrar que o primeiro bacharelado em Língua e Literatura Coreana do Brasil foi estabelecido somente em 2013, na Universidade de São Paulo (USP), tempo insuficiente para formar tradutores profissionais (PARK, 2019, p. 5).

Deve-se frisar, no entanto, que o interesse do público leitor brasileiro por obras de autores sul-coreanos ou que tenham personagens coreanos tem se mostrado em crescimento nas redes sociais, principalmente por aqueles que consomem cultura popular coreana, como música, séries, programas de entretenimento e culinária — podemos citar aqui, como vetores de influência para este crescimento, além de tantos outros, o trabalho de divulgação desenvolvido por Babi Dewet e Érica Imenes, que além de publicar livros sobre k-pop (*K-pop – Manual De Sobrevivência: Tudo o que você precisa saber sobre a cultura pop coreana* (Gutenberg, 2017) e *K-Pop – Além da sobrevivência: Tudo o que você ainda precisa saber sobre a cultura pop coreana* (Gutenberg, 2019)) em conjunto com Natália Pak, no caso do primeiro livro, e *Sol Paik*, no segundo livro, participam de palestras e eventos sobre o assunto, além de também serem as responsáveis pelo Kpapo (2019-2021), primeiro podcast brasileiro produzido pelo Spotify Studios<sup>2</sup> sobre k-pop e cultura coreana para “explorar e explicar este fenômeno tanto pra quem já ama e acompanha a cena como para quem (ainda) não foi cativado pela música pop coreana”<sup>3</sup>. O interesse crescente pela cultura coreana se dá quicá pelo fato desta cultura ser atraente por ter uma Diversidade Dinâmica, termo cunhado pelo escritor Kang Byoung Yoong para descrever o movimento de constante mudança na cultura pop coreana que, segundo ele, deixa entrever e abre espaço para que a filosofia ou literatura coreana seja aprendida caso haja interesse (SPARSBROD, 2020).

2. Fundado por Daniel Ek e Martin Lorentzon em 23 de abril de 2006, o Spotify é um serviço de streaming de música, podcast e vídeo.
3. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/11c5EmqSQAzixjqekNnb54>. Acesso em: 15 nov. 2020.

[...] sou chefe de estudos coreanos na Universidade de Liubliana, Eslovênia. Como você pode imaginar, o curso de Estudos Coreanos é o mais popular na Faculdade de Artes da Universidade de Liubliana, atualmente. Isso se deve ao fato da cultura coreana ser muito popular na Europa atualmente pelo que eu chamo de DD (Diversidade Dinâmica). Os europeus há muito tempo não viam uma cultura tão dinâmica e variada. Mas, como em todos os lugares, os jovens estão ansiosos para ver e conhecer várias coisas. Então, nada mais propício que o DD da Coreia.

Eu mesmo que inventei esta expressão – DD. Como você deve saber, a expressão mais famosa da Coreia é “Ppalli-ppalli (rápido-rápido)”. Quando eu era jovem, as pessoas falavam sobre “Ppalli-ppalli” negativamente. Mas agora funciona positivamente. A cultura coreana contém quase todas as culturas, incluindo a cultura brasileira. E isso muda muito rapidamente na cultura pop, haja visto o desenvolvimento do K-Pop ou dos K-Dramas. Mas por trás ou sob a cultura pop você também aprende muito, por exemplo, filosofia coreana ou literatura coreana se você quiser se aprofundar (YOONG apud SPARSBROD, 2020).

No Brasil temos ao menos 16 obras literárias sul-coreanas traduzidas e publicadas (PARK, 2019) voltadas ao público jovem, jovem-adulto e adulto (não iremos nos ater às publicações infantis e infanto-juvenis neste texto, mas devemos apontar que, segundo a autora, há pelo menos 73 títulos publicados no país). Destas, em sua maioria houve o financiamento do Instituto de Tradução Literária da Coreia (LTI Korea), entidade governamental ligada ao Ministério da Cultura, Esportes e Turismo da Coreia do Sul, que é responsável por promover a literatura e a cultura coreana em todo o mundo e que privilegia a publicação de contos, poesias e romances, não incluindo, porém, literatura infantil e romances infanto-juvenis e juvenis em seus editais de patrocínio.

O Literature Translation Institute of Korea (LTI Korea) tem como missão o desenvolvimento e globalização da literatura coreana e faz isto disseminando mundialmente seus valores, expandindo seu número de leitores, estabelecendo um sistema para globalização de suas obras e treinando tradutores profissionais de literatura coreana. Suas metas a serem alcançadas até 2023 incluem a publicação de 2300 obras sul-coreanas ao redor do mundo. Fundado em 1996 como Korean Literature Translation Fund (Fundo de Tradução Literária da Coreia) pelo governo da Coreia do Sul, seu objetivo sempre foi promover a literatura e cultura coreana ao redor do mundo de forma a



contribuir com a cultura global. Segundo seu site<sup>4</sup>, hoje o LTI Korea patrocina traduções e publicações para promover traduções de literatura coreana de alta qualidade e promove diversos programas de intercâmbio no exterior para fortalecer a base de exportação da literatura coreana e estabelecer uma rede para editores coreanos e estrangeiros, além de trabalhar para fomentar a formação de tradutores profissionais para aumentar a capacidade de tradução de sua literatura. Além disso, mantém a Korean Literature Now (KLN), uma revista em inglês que apresenta obras e autores de literatura sul-coreana que foram traduzidos para outros idiomas através de entrevistas, reportagens, excertos, notas de tradução e resenhas das obras patrocinadas pelo Instituto e publicadas pelo mundo — o envio destas revistas é feito de forma gratuita aos inscritos e a KLN tem mais de 5000 inscritos espalhados em diversos países, incluindo editores, autores, leitores, bibliotecas universitárias, agentes literários, centros culturais e demais lugares.

Nosso livro em questão, *Pepino de Alumínio*, romance de Kang Byoung Yoong que foi publicado no Brasil em 2018 pela editora TopBooks — foi publicado pela primeira vez em 2013 —, também faz parte das obras patrocinadas pelo LTI Korea. Mas antes de falarmos sobre seu lançamento, devemos nos deter em seu autor.

Kang Byoung Yoong nasceu em Seoul em 1975, ele possui graduação, mestrado e doutorado em Escrita Criativa pela Myongji University e doutorado em literatura russa pela Moscow State University. Trabalha na Universidade de Liubliana, na Eslovênia, desde 2013 como professor assistente de Estudos Asiáticos. Para o ano acadêmico de 2016 e 2017, foi premiado pela Faculdade de Artes da Universidade de Liubliana com um Reconhecimento Especial por Realização Única pela aplicação dos Estudos Coreanos na Eslovênia. Atualmente ele é o Chefe de Estudos Coreanos no Departamento de Estudos Asiáticos da mesma universidade. Estreou como escritor ficcional quando sua história curta *The Winning Bid* foi selecionada na premiação para novos autores Spirit and Expression de 2002. Recebeu um prêmio no oitavo concurso para novos tradutores de literatura coreana em 2009, organizado pelo Instituto de Tradução de Literatura da Coreia e publicou mais de 10 livros.<sup>5</sup>

4. Conferir: [www.ltikorea.or.kr/en/pages/about/history.do](http://www.ltikorea.or.kr/en/pages/about/history.do).

5. Conferir: [www.fdv.uni-lj.si/en/library/earl/people/kang-byoung-yoong](http://www.fdv.uni-lj.si/en/library/earl/people/kang-byoung-yoong).

*Pepino de Alumínio* (*Aluminum Cucumber*) foi publicado pela primeira vez em 2013 e é também o título (Алюминиевые огурцы) da terceira faixa do primeiro álbum, “45” (gravado em 1982), da banda de rock russo Kino (em russo: Кино) — e também a metáfora com que seu cantor, Viktor Tsoi, se referia a mísseis nucleares, e este é um dado importante que se relaciona com a obra, pois, sua trama homenageia o cantor e mistura fatos sobre a vida de Tsoi enquanto segue o personagem Choi Vitório, que nasceu no dia em que o cantor sofreu um acidente de carro que causou sua morte, na jornada de descoberta de sua identidade em meio ao *bullying* que sofre na escola.

No dia 15 de agosto de 1990, no exato momento em que um acidente de carro numa estrada de Riga, na Letônia, matava Viktor Tsoi, líder da banda de rock Kino, nascia na Coreia do Sul um menino, Choi Vitório, cuja vida viria a se entrelaçar à do roqueiro — um descendente de coreanos que morreu sem realizar o sonho de conhecer a terra de seus ancestrais. Assim, misturando realidade (Viktor) e ficção (Vitório), o autor montou um enredo envolvente, capaz de fazer rir e emocionar. Ele usa a estrutura de uma fita cassete — com lado a e lado b, além de faixas ocultas — para contar como um garoto tímido e problemático, que não fala direito e é espancado por colegas de escola, encontra redenção após conhecer a música do roqueiro russo, até hoje um ídolo no panorama musical por conta da morte precoce, aos 28 anos. Além das letras de canções da banda Kino, cujos títulos nomeiam os capítulos, o livro traz entrevista de Kang Byoung Yoong (1975, Seul) e a cronologia de vida do músico, que agora ganhou os cinemas do mundo: o cineasta Kirill Serebrennikov acaba de lançar *Verão* (2018), sobre Viktor Tsoi (1962-90) e seu amigo Mike Naumenko (1955-91), também personagem deste romance (ТОРBOOKS, 2018).

O ano de publicação de *Pepino de Alumínio* no Brasil coincidiu com o lançamento de *Verão* (2018), filme que conta um pouco sobre a vida de Viktor Tsoi, o que poderia ter sido um aspecto a ser utilizado em sua divulgação, mas as principais notícias e matérias sobre a obra não citam o filme. Publicado em dezembro de 2018, o livro recebeu poucas indicações em jornais e revistas de grande circulação, como “O Globo” e “Veja”, mas o que realmente lhe rendeu alguma visibilidade foi a visita do autor ao país, em 2019, para participar de eventos culturais promovidos pela LTI Korea — é a partir dos relatos destes eventos que pode-se vislumbrar alguns dos ritos genéticos editoriais

(SALGADO, 2016)<sup>6</sup> envolvidos na publicação da obra, ou seja, o “trabalho que é feito sobre os textos autorais que se preparam para ir a público” (p. 167), os processos que antecedem o lançamento da obra (como compra dos direitos de publicação, tradução, preparação, revisão, diagramação etc.). Esta é uma noção que “trata dos ritos de uma gênese discursiva, ou seja, sem perder de vista que o trabalho do coenunciador editorial, assim como o do autor e de todos os que lidam com seu texto, é feito de um dado lugar discursivo” (*Ibidem*, p. 167) — os ritos genéticos editoriais empenhados no processo de produção que formalizam os materiais que constituem uma obra e também a influenciam.

Em 2019, o estabelecimento de relações diplomáticas entre Brasil e Coreia do Sul completou 60 anos e para marcar a data o LTI Korea organizou uma agenda de encontros para bate-papo e lançamento de livros com três escritores sul-coreanos no Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo. Nesta ocasião, os escritores Kim Ki-taek, autor do livro de poesias *Chiclete* (7Letras, 2018) e Kang Byoung Yoong, autor do romance *Pepino de Alumínio* (TopBooks, 2018), lançaram seus títulos em um encontro com Park Min-gyu, ficcionista ainda inédito no nosso país, e debateram junto com escritores brasileiros, como Adriano Espínola, Evandro Nascimento e Godofredo de Oliveira Neto, questões sobre literatura, nacionalismo e globalização. Enquanto em São Paulo e Brasília os encontros foram em livrarias com a presença de blogueiros, jornalistas e leitores, no Rio de Janeiro os autores participaram de eventos dentro da programação da XIX Bienal Internacional do Livro do Rio de Janeiro e estenderam sua visita para também participarem de um bate-papo com outros autores brasileiros em uma livraria.

Estes eventos no final de 2019 renderam entrevistas e matérias para Kang Byoung Yoong sobre o lançamento de sua obra no Brasil. Por exemplo, é neste momento que ele escreve para o Estadão contando sobre como se sentiu tocado pela história do Chapecoense e seu desejo de “mostrar não só a literatura, mas algo além dela” (YOONG, 2019), e também é nesta época que outras revistas on-line passam a falar sobre sua carreira.

6. A definição de ritos genéticos editoriais é proposta por Salgado a partir da noção de Maingueneau (2018) de ritos genéticos como os atos conjuradores, os comportamentos feitos por alguém para produzir um enunciado, as práticas que constituem o único aspecto da criação que um autor pode controlar.

Em busca dos vestígios do processo de publicação da obra, partimos para o site da editora, seus perfis nas redes sociais e as entrevistas com sua equipe feitas durante os eventos com a presença do autor. É necessário, antes de nos determos nestes vestígios, mencionar que a Topbooks foi fundada por José Mario Pereira nas “vésperas das eleições de 1990 com a publicação de três economistas em campanha — Roberto Campos, Delfim Netto e César Maia” e, segundo seu texto de apresentação, “vem realizando um trabalho que tem recebido a consideração dos especialistas”. Além de “tirar do esquecimento grandes obras do pensamento ocidental”, outro objetivo da editora é recuperar a memória cultural do país e isso se expressa em seus nichos de publicação — entre eles literatura, poesia, política, jornalismo, religião, artes e biografia.

Recuperar a memória cultural do país é um dos objetivos da TOPBOOKS, e não só em história. Ensaístas literários do porte de Otto Maria Carpeaux, Franklin de Oliveira, Othon Moacyr Garcia, Wilson Martins, José Paulo Paes e Maria José de Queiroz estão entre os autores reeditados. Além de Machado de Assis, José Veríssimo, Joaquim Nabuco, Oliveira Lima, Ribeiro Couto, Herberto Salles José Guilherme Merquior, Roberto Campos, Geraldo França de Lima, Roberto Marinho, Miguel Reale, Afonso Arinos de Mello Franco, Lêdo Ivo, Ivan Junqueira, Luiz Paulo Horta, Evaristo de Moraes Filho e Dom Lucas Moreira Neves, membros já falecidos da Academia Brasileira de Letras, a TOPBOOKS editou livros de outros importantes “imortais”, como Nélida Piñon, Antonio Carlos Secchin, Murilo Melo Filho, Carlos Nejar e Evaldo Cabral de Mello.

A boa poesia, nacional e estrangeira, é outro nicho em que a TOPBOOKS vem investindo. Entre nomes novos e consagrados, publicamos Raul de Leoni, Augusto Frederico Schmidt, Gerardo Mello Mourão, Bruno Tolentino, Marcus Accioly, Dora Ferreira da Silva, José Chagas, Jorge Wanderley, Álvaro Pacheco, Adriano Espínola, Pedro Lyra, Sérgio Lemos, Alexei Bueno, Felipe Fortuna, Albertus Marques, José Enrique Barreiro, Wilson Rocha, Thomas Albornoz, Weydson Barros Leal, João Carlos Teixeira Gomes, Antonio Fantinato, Rodrigo Petronio, Sylvio Back, Antonio Ventura, Frederico Gomes, além de uma antologia de poetas brasileiros da prolífica geração de 1960. Fora isso, publicamos no Brasil a poesia completa do português Luís Filipe Castro Mendes (ex-cônsul no Rio de Janeiro e hoje ministro da Cultura de Portugal), e belas edições bilíngues de poetas estrangeiros fundamentais, como Torquato Tasso, Dante Alighieri, Lawrence Durrell, Georg Trakl, Rainer Maria Rilke, Omar

Khayyam, Gerard de Nerval e Arthur Rimbaud, cuja obra completa em três volumes — a poesia, a prosa poética e a correspondência — faz parte de nosso catálogo) (TOPBOOKS, [2020])<sup>7</sup>.

Quando nos voltamos aos conteúdos publicados pela editora sobre o livro e seu lançamento, encontramos em torno de vinte publicações em seus perfis no Instagram<sup>8</sup> e Facebook<sup>9</sup> sobre o título ou seu autor. Nestas ocasiões postam a foto da edição com *hashtags* que se relacionam à obra, com uma média de dez *likes* — que podem ou não ser consideradas como uma categoria de valor, a depender do viés analisado, mas também indicam, no meio digital do tempo presente, um certo engajamento para possível consumo pelo público (seguidores) da editora. É necessário, então, lembrar que as diversas atividades de marketing de uma editora, segundo Thompson (2013, p. 28), “procuram *construir um mercado para o livro*” e torná-lo “conhecido do público, visível para ele e atraindo um *quantum* suficiente de sua atenção para encorajá-lo a comprar o livro”. E neste sentido, as publicações da TopBooks parecem também almejar este objetivo, tentando também angariar o barulho de mídia, ou seja, aquela “conversa entusiasmada daqueles que têm interesse em gerar entusiasmo a respeito de certos livros” (THOMPSON, 2013, p. 211). Mas nos parece, em primeira análise, que isso só é alcançado quando o autor participa das atividades promovidas pela LTI Korea que, com o barulho de mídia resultante, consegue gerar burburinho, ou seja, a conversa sobre o livro feita por aqueles que receberam o barulho de mídia e reagiram se interessando por *Pepino de Alumínio* — e possivelmente comprando exemplares da obra.

Sobre a publicação do livro, a editora Cristine Ajuz (apud BRITES, 2019) conta o que consideramos as primeiras (e únicas) indicações sobre os ritos genéticos editoriais da publicação:

A equipe da LTI Korea veio ao Brasil para conversar comigo sobre a possibilidade de fazer a tradução para o português do livro '*Pepino de Alumínio*', de **Kang Byoung Yoong**. Eles tinham estabelecido contato com a tradutora Woo Young Sun, que é também casada com **Felipe Fortuna**, poeta, escritor, diplomata, crítico literário e hoje representa o Brasil na Coreia do Norte. Pela iniciativa deles,

7. Conferir em: [https://topbooks.websiteseuro.com/N\\_A\\_Editora.asp](https://topbooks.websiteseuro.com/N_A_Editora.asp).
8. Conferir em: [www.instagram.com/topbookseditora](http://www.instagram.com/topbookseditora).
9. Conferir em: [www.facebook.com/topbooks.editoraeditada](http://www.facebook.com/topbooks.editoraeditada).

houve um acordo para patrocinar uma parte da produção do livro, além de realizar tradução. A LTI Korea fomentar [sic] workshops de tradução, em parceria com instituições acadêmicas como a **Universidade de São Paulo (USP)** e **Universidade de Brasília (UNB)**, onde apresentam departamentos especializados no estudo e na tradução de obras literárias coreanas (AJUZ, 2019 apud BRITES, 2019, grifos originais).

Vê-se aqui que é formada uma rede de contatos para que a publicação da obra se torne realidade, tendo o LTI Korea como o principal elemento da cadeia de produção, pois além de financiar parte da produção, também estabeleceram contato com a tradutora e seu marido, que acabou por ser o responsável pela revisão da obra. Por ser o instituto governamental que fomenta traduções de obras sul-coreanas pelo mundo, não é de se surpreender que o contato com a tradutora do coreano para o português tenha sido feito por eles, o que mostra também a extensão da parceria entre editora e Instituto.

Se a iniciativa de publicação partiu do LTI Korea, qual seria então o interesse da editora em sua publicação, além do financiamento? Possivelmente ampliar seu capital simbólico (THOMPSON, 2013), que é também um dos propósitos de toda editora:

As editoras procuram acumular capital simbólico da mesma forma que procuram acumular capital econômico. Isso significa muito para elas, em parte porque é importante para a sua imagem, para a maneira como elas se veem e querem ser vistas como organizações que publicam trabalhos de alta qualidade, não importa como isso possa ser definido (e há muitas maneiras de fazê-lo (THOMPSON, 2013, p. 14).

Como observado no trecho de sua descrição apresentado nos parágrafos anteriores, o catálogo da TopBooks busca estabelecer uma imagem de alta publicação, com resgate de títulos da literatura nacional e publicações de obras e autores já considerados clássicos e de renome, o que passa a ideia de qualidade e confiabilidade para agentes, livreros e leitores – imagem que é reforçada, por exemplo, por ela ter sido convidada em 2002, “pelo Liberty Fund, de Indianápolis, Estados Unidos, para editar as traduções de 10 livros do catálogo desta prestigiosa fundação americana”, cujos “primeiros títulos da coleção LIBERTY CLASSICS começaram a chegar ao mercado brasileiro em novembro de 2003; um segundo programa, de mais 10 títulos, foi aprovado em

2005, e já são 19 os livros editados” (TOPBOOKS, [2020])<sup>10</sup>. O estabelecimento de uma boa reputação pode ser refletido em vendas e novos contratos de publicação, então o estabelecimento de uma parceria com o LTI Korea com resultados considerados satisfatórios ou positivos faz da editora uma empresa atrativa para parcerias com outras empresas e até mesmo para novas parcerias com o próprio Instituto — como parece ser também um desejo da editora:

Estas parcerias são de extrema importância e eu gostaria muito de poder ter mais projetos como estes em especial no futuro. Gostaria de lançar a obra de Park Min Gyu, que apresenta um realismo fantástico com crítica social bastante interessante. E também gostaria de ver a literatura brasileira mais presente na Coreia, onde o público ainda tem pouco acesso. Acho que ambos [os] países só têm a ganhar impulsionando eventos como este e promovendo suas literaturas em ambos os mercados (AJUZ, 2019 apud BRITES, 2019).

Neste caso, é importante mencionar que possivelmente foi por ser considerada como uma editora com publicações de qualidade e com boa reputação que o LTI Korea a escolheu como casa editorial de uma de suas obras patrocinadas — seria então um movimento duplo de reafirmação e acréscimo de capital simbólico para as duas partes.

Também deve-se apontar que parece haver interesse de alguns editores brasileiros na literatura coreana como um novo segmento de investimento, especialmente depois que *A Vegetariana* de Han Kang recebeu o Prêmio Internacional Man Booker em 2016 (PARK, 2019, p. 5). Outro ponto, indicado recentemente por Kang em uma entrevista ao Koreapost, é o crescente interesse dos fãs de k-pop pela cultura coreana, ainda na chamada *Hallyu* — termo cunhado pela imprensa chinesa ao perceber o impacto cultural que os produtos sul-coreanos tinham em sua sociedade e que se refere à popularização da cultura popular sul-coreana ao redor do mundo a partir dos anos 1990. Nas palavras do autor:

No início, era o interesse crescente pela cultura coreana. Fãs de K-Pop começaram a se interessar por outras áreas da cultura, como a literatura. E segundo, o esforço do governo coreano. O governo sabe que a caneta (conteúdo cultural) é mais poderosa que a espada

10. Conferir em: [https://topbooks.websiteseuro.com/N\\_A\\_Editora.asp](https://topbooks.websiteseuro.com/N_A_Editora.asp).

(poder militar). Assim, a LTI Korea (Literature Translation Institute of Korea) e a ARKO (Arts Council Korea) oferecem várias promoções culturais a fim de difundir a literatura e a cultura coreanas para o mundo. E, claro, em terceiro lugar, a Internet se tornou o divisor de águas (KANG apud SPARSBROD, 2020).

Ainda que, de acordo com Park (2019, p. 16), “quando se fala de literatura coreana no Brasil, as possibilidades apontam para um mercado potencial na literatura infantil, já testado; e a juvenil, a ser prospectado”, estes são gêneros não contemplados pelos editais de apoio da LTI Korea. Nos parece que a publicação de *Pepino de Alumínio*, que não se encaixa nas categorias infantil e juvenil, mas sim em “ficção coreana”, apostou que havia interesse por parte do mesmo público que se interessou por títulos sul-coreanos publicados no Brasil anteriormente, como *Por favor, cuide da mamãe*, de Kyung-sook Shin, publicado pela Intrínseca em 2012; e *Sukiyaki de Domingo*, de Bae Su-ah, publicado pela Estação Liberdade em 2014, ambos também classificados como “ficção coreana”. O que o diferencia de *Por favor, cuide da mamãe* (de Kyung-sook Shin) — sem considerarmos os demais aspectos que envolvem sua publicação, como sua vendagem mundial na casa do milhão antes de ser publicada no Brasil e o fato de Shin ser uma das escritoras mais “mais lidas e aclamadas da Coreia do Sul” (de acordo com a orelha do título publicado pela Intrínseca), o que a torna mais conhecida e com maior apelo ao público de outros países —, por exemplo, é a condução de sua divulgação. Enquanto a Intrínseca enviou exemplares de sua obra para seus blogueiros parceiros, construindo assim uma rede de pessoas que fizeram o assunto (a publicação da obra de Kyung-sook Shin) render e se espalhar pelas diversas comunidades discursivas destes blogueiros parceiros, a TopBooks apostou nos eventos culturais com Kang Byoung Yoong, que também contaram com a presença de blogueiros que receberam exemplares do livro, para que se formasse o burburinho ao redor da obra e a notícia de sua publicação alcançasse outros indivíduos (os que, por exemplo, visitam os sites destes blogueiros que compareceram aos eventos). É interessante notar que em ambos os casos os blogueiros foram buscados porque eles são os responsáveis por fazer o assunto render ao resenham ou mencionarem as obras, mantendo a conversa acesa “e, como tudo isso está on-line, tudo fica indexado; portanto, quanto mais um escritor for objeto de conversa, tanto melhor” (THOMPSON, 2013, p. 276).



Nesta primeira análise, consideramos que títulos como *Pepino de Alumínio*, que tiveram divulgação pontual, mas são fontes de interesse para aqueles que querem saber mais sobre cultura e literatura coreana, podem se tornar obras com vida na *backlist* do catálogo das editoras, ou seja, cujas vendas ainda ocorrem com certa sazonalidade depois do seu primeiro ano de lançamento. Isto, é claro, depende de vários fatores, como as tendências de mercado e ampliação do número de profissionais habilitados a traduzir diretamente do coreano para o português, que não me debruçarei neste momento.

## Considerações

Vimos aqui que a publicação de *Pepino de Alumínio* tem uma série de detalhes — incluindo a aproximação da editora pelo LTI Korea para a viabilização de sua edição no Brasil — e que nem todos são conhecidos do público. Dos ritos genéticos editoriais que conseguimos encontrar vestígios nas entrevistas concedidas durante a visita de Kang Byoung Yoong ao país, como a própria proposta do Instituto para a publicação e a rede de contatos estabelecida para a viabilização de sua tradução, podemos observar que a publicação da obra acrescentou ao capital simbólico da editora, com ou sem muito burburinho gerado a partir dos eventos realizados.

Importa mencionar, como o efeito de fechamento desta reflexão, que com ou sem financiamento a publicação de literatura coreana no Brasil tem crescido, ainda que lentamente, com obras como *A Vegetariana*, de Han Kang (Todavia, 2018); e *O Bom Filho*, de You-jeong Jeong (Todavia, 2019); e também com títulos de literatura juvenil de autores, temáticas ou ambientes sul-coreanos, como *Shine*, de Jessica Jung (Intrínseca, 2020), que é uma estadunidense que cresceu na Coreia do Sul e fez parte do grupo feminino de k-pop Girls' Generation (SM Entertainment, 2007–2017) atualmente em *hiatus*; *Nasci para Brilhar*, de Lyla Lee (Plataforma 21, 2020); *Um lugar só nosso*, de Maurene Goo (Seguinte, 2020); e *K-pop confidential*, de Stephen Lee, previsto para publicação em 2021 pela Editora Alt, e devemos acompanhar este crescimento para entender não só os rumos do mercado editorial nacional no tempo presente, mas também a interculturalidade que este fenômeno ajuda a consolidar.

## Referências

- BRITES, A. S. Escritores sul-coreanos e brasileiros destacam a necessidade de traduzir mais obras para o público. *Revista Intertelas*, 15 set. 2019. Disponível em: <https://revistaintertelas.com/2019/09/15/escritores-sul-coreanos-e-brasileiros-destacam-a-necessidade-de-traduzir-mais-obras-para-o-publico-de-ambos-os-paises/>. Acesso em: 20 out. 2020.
- DEWET, B.; IMENES, É.; PAIK, S. *K-Pop - Além da sobrevivência*. Tudo o que você ainda precisa saber sobre a cultura pop coreana. São Paulo: Gutenberg, 2019.
- DEWET, B.; IMENES, É.; PAK, N. *K-Pop - Manual de sobrevivência*. Tudo o que você precisa saber sobre a cultura pop coreana. São Paulo: Gutenberg, 2017.
- EMBAIXADA DA REPÚBLICA DA COREIA NO BRASIL 주브라질한국대사관. “Até o dia 11 de outubro...” *Facebook*, 11 de setembro de 2019. Disponível em: [www.facebook.com/EmbaixadaCoreia/photos/a.190611387632842/2922418894452064/?type=3&eid=ARAJKOagwLaXvt-ft9md76GZ4ub5WjrbQwm7\\_l4eaKBdbtIgmXze aUsHEPw2kOo-Fq-ZFaYM-I4Aa1b-](http://www.facebook.com/EmbaixadaCoreia/photos/a.190611387632842/2922418894452064/?type=3&eid=ARAJKOagwLaXvt-ft9md76GZ4ub5WjrbQwm7_l4eaKBdbtIgmXze aUsHEPw2kOo-Fq-ZFaYM-I4Aa1b-). Acesso em: 20 out. 2020.
- GOO, M. *Um lugar só nosso*. Tradução de Lígia Azevedo. São Paulo: Seguinte, 2020.
- JARDIM, L. A literatura coreana chega ao Brasil. *O Globo*, 5 de setembro de 2019. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/lauro-jardim/post/literatura-coreana-chega-ao-brasil.html>. Acesso em: 20 out. 2020.
- JEONG, Y.-J. *O Bom Filho*. São Paulo: Todavia, 2019.
- JUNG, J. *Shine: Uma chance de brilhar*. Tradução de Giu Alonso. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.
- KANG, H. *A Vegetariana*. São Paulo: Todavia, 2018.
- KI-TAEK, K. *Chiclete*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.
- LEE, L. *Nasci para brilhar*. Tradução de Regiane Winarski. Cotia: Plataforma21, 2020.
- LITERATURE Translation Institute of Korea - LTI Korea. Disponível em: [www.ltikorea.or.kr/en/pages/about/history.do](http://www.ltikorea.or.kr/en/pages/about/history.do). Acesso em: 15 nov. 2020.
- MAINGUENEAU, D. *Discurso Literário*. Tradução de Adail Sobra. 2. ed. 2. reimp. São Paulo: Contexto, 2018.
- NOUBEL, F. Viktor Tsoi: o eterno ícone do rock dissidente soviético.

- Tradução de Mikhail Oliveira. *Global Voices*, 2020. Disponível em: <https://pt.globalvoices.org/2020/06/28/viktor-tsoi-o-eterno-icone-do-rock-dissidente-sovietico/>. Acesso em: 15 nov. 2020.
- PARK, Y. J. I. A literatura coreana no Brasil: quadro atual e desafios. *Criação & Crítica*, n. 24, out. 2019. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 20 out. 2020.
- ‘PEPINO de Alumínio’: retrato da adolescência com melancolia e humor. *Veja*, 22 de fevereiro de 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/veja-recomenda/pepino-de-aluminio-retrato-da-adolescencia-com-humor-e-melancolia/>. Acesso em: 20 out. 2020.
- SALGADO, L. S. *Ritos genéticos editoriais*: Autoria e textualização. Bragança Paulista: Margem da Palavra, 2016.
- SHIN, K.-S. *Por favor, cuide da mamãe*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.
- SPARSBROD, S. R. Kang Byoung Yoong, o escritor apaixonado pelo Brasil [Entrevista]. *Koreapost*, 10 de agosto de 2020. Disponível em: [www.koreapost.com.br/entretenimento/literatura/kang-byoung-yoong-o-escritor-apaixonado-pelo-brasil-entrevista/](http://www.koreapost.com.br/entretenimento/literatura/kang-byoung-yoong-o-escritor-apaixonado-pelo-brasil-entrevista/). Acesso em: 20 out. 2020.
- SU-AH, B. *Sukiyaki de Domingo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2014.
- THOMPSON, J. B. *Mercadores de Cultura*. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2013.
- TIMOFEITCHEV, A. Tsoi, o roqueiro que cantou a perestroika. *Russia Beyond*, 2017. Disponível em: [https://br.rbth.com/arte/musica/2017/06/23/tsoi-o-roqueiro-que-cantou-a-perestroika\\_788690](https://br.rbth.com/arte/musica/2017/06/23/tsoi-o-roqueiro-que-cantou-a-perestroika_788690). Acesso em: 10 dez. 2020.
- TOPBOOKS. Pepino de Alumínio. *Sinopses*, [2020]. Disponível em: <https://topbooks.websiteseuro.com/sinopses1.asp?chave=418&topico=Pepino%20de%20alum%EDnio>. Acesso em: 20 out. 2020.
- TOPBOOKS. A editora. *TopBooks*, [2020]. Disponível em: [https://topbooks.websiteseuro.com/N\\_A\\_Editora.asp](https://topbooks.websiteseuro.com/N_A_Editora.asp). Acesso em: 20 out. 2020.
- YOONG, K. B. *Pepino de Alumínio*. Tradução de Woo Young-Sun. Rio de Janeiro: Topbooks, 2018.
- YOONG, K. B. O sul-coreano Kang Byoung Yoong fala de sua paixão pelo Chapecoense. Traduzido por Yon Joo Yeo. *Estadão*, 5 de setembro de 2019. Disponível em: <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,o-sul-coreano-kang-byoung-yoong-fala-de-sua-paixao-pelo-chapecoense,70002998804>. Acesso em: 20 out. 2020.

## **Azul corvo, de Adriana Lisboa: uma leitura dos Estados Unidos pelo ângulo de uma jovem imigrante**

Giséle Manganeli Fernandes (UNESP - Ibilce) <sup>1</sup>

Clara Carolyne Fachini Zanirato (USMA) <sup>2</sup>

### **Introdução**

*I seek new images of identity, new beliefs about ourselves, our humanity and worth no longer in question.* <sup>3</sup>

O movimento migratório do Brasil para os Estados Unidos deu-se bem antes de seu *boom* (em 1980). Milhares de famílias deixaram sua “pátria amada” (legal e ilegalmente) em busca de um novo “El Dorado” nos EUA e depararam-se com dificuldades de aclimação ao novo ambiente cultural. Algumas das adversidades estão nos fatos de eles precisarem aprender uma nova língua, serem “forçados” a encarar sua etnia de uma maneira diferente do Brasil, a sensação de não-pertencimento nem à nova cultura e nem à antiga. Consequentemente, estes imigrantes foram impelidos a passar por um processo de re-definição da sua identidade. Partindo da afirmação de Paul Ricoeur, “(..) não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou *antes* que declarássemos nos lembrar dela” (2007, 40), percebemos que a resignificação de eventos que de alguma forma são traumáticos é importante para nos fazer lembrar de nossa identidade, seja ela brasileira, estadunidense ou *in-between* (entre-lugar) <sup>4</sup>, como afirma Edward Said. Assim sendo, nesse trabalho analisamos como, no romance de Adriana Lisboa, *Azul corvo*,

1. Graduada em Letras (USP), Mestre em Letras (UNESP), Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (USP), é docente na UNESP, Câmpus de São José do Rio Preto.
2. Graduada em Letras com Habilitação de Tradutor (Unesp - Ibilce), Doutora em Português (The Ohio State University), é docente na Academia Militar de West Point (USMA).
3. Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera; The New Mestiza*. 2nd ed. San Francisco: Aunt Luke, 1999, p.109.
4. Said, Edward (2000). *Reflection on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press.

publicado em 2010, Vanja (Evangelina, a personagem principal) processa as suas próprias memórias, e algumas memórias alheias em busca da composição da sua própria identidade.

Adriana Lisboa é uma escritora brasileira, autora de seis romances, e de livros de poesia e contos para crianças. Seus livros foram traduzidos para mais de doze línguas. Ela fez mestrado em literatura brasileira e doutorado em literatura comparada na UERJ. Foi pesquisadora visitante no Nichibunken (International Research Center for Japanese Studies), em Kyoto (2006), na Universidade do Novo México (2007), e na Universidade do Texas, em Austin (2008-2009).

O romance de Lisboa, *Azul corvo*, apresenta uma personagem principal em busca de uma parte da sua identidade por meio da (re) vivência de memórias próprias e alheias (memórias de sua mãe, do Rio de Janeiro, do padrasto e de sua imigração para os Estados Unidos). Evangelina (Vanja) é uma adolescente de 13 anos que, após perder sua mãe, muda-se para os Estados Unidos com seu pai de registro em busca de seu pai biológico. Ao longo da sua jornada, Vanja enfrenta questões culturais e identitárias. A menina retoma sua experiência de imigração para os EUA e suas lembranças do Rio de Janeiro por meio de memórias de traumas desconectados<sup>5</sup>. Assim, a obra será analisada à luz de uma das dificuldades enfrentadas por imigrantes (sejam legais ou ilegais) nos Estados Unidos: sua identidade de entre-lugar. Finalmente, foco em como Vanja decide compor sua identidade multifacetada para que ela se torne completa.

Vanja, ao trabalhar com suas memórias do Brasil, retoma sua identidade brasileira (a qual está sempre comparando com sua identidade de imigrante nos EUA). Por meio de uma narração contínua, iniciada *in media res*, o leitor entra em uma linha narrativa na qual não há divisão entre a voz da Vanja, de outros personagens e da narradora onisciente. Esse *streamline* de consciência é o primeiro ponto em que vemos a identidade misturada da personagem/narradora. Ao não diferenciar as narrações e histórias, Vanja também representa seu entre-lugar identitário quando não consegue se identificar nem brasileira nem americana: “Também era americana, segundo

5. Um dos meios pelos quais a comunidade migrante brasileira (não só nos Estados Unidos, mas pelo mundo) mantém-se ligada a sua identidade nacional é por meio do uso da memória e da narração comparada de eventos entre o país atual e a pátria amada (Sheila Couto Caixeta, 2014).

meus papéis, mas em essência era mesmo um produto latino, estava na cara – e no resto – com aquele monte de melanina insistente na pele” (LISBOA, 2010, p. 55). O choque identitário que já acontece no início do romance e permanece até o final pinta o quadro identitário não só da personagem principal, mas também de vários outros brazucas e imigrantes presentes nos Estados Unidos.

### **O entre-lugar brazuca**

Os primeiros estudos sobre a imigração brasileira para os Estados Unidos abordam uma perspectiva analítica de dados com foco, principalmente, nos imigrantes de Governador Valadares, Minas Gerais, que migraram para Nova Iorque e Boston (Framingham) e estabeleceram residência (Siqueira, 2008). A saída em massa de brasileiros do país com destino a outras culturas (não só com destino aos Estados Unidos, mas também Japão, Portugal, Itália, América Latina, etc) data de bem antes de 1980. Sueli Siqueira afirma, em seu capítulo *Immigrants from Governador Valadares: Project of Return and Investment*, que os primeiros contatos dos brasileiros de Governador Valadares com americanos deram-se por volta de 1940 com o ciclo de extração de mica na região. Deslumbradas pelo poder de compra do dólar e as histórias contadas por esses americanos, as pessoas de Valadares foram levadas a ver os EUA como um novo El Dorado, o que incentivou o começo da migração da população local. As histórias de sucesso contadas por cartas ou quando estas pessoas retornavam ao Brasil motivou e instigou outros a embarcarem na mesma aventura por volta de 1960. Já em 1980, houve um *boom* de valadarenses que decidiram mudar-se para “tentar a vida” nos EUA e vários foram os fatores que os levaram a essa decisão, tais como: as histórias de sucesso daqueles que migraram em 1960; a visão dos Estados Unidos como um símbolo de progresso e desenvolvimento, onde era possível acumular grandes montantes de dinheiro; o estabelecimento de uma rede de informação sobre os procedimentos de imigração; e, também, a crise econômica que assolava o Brasil dos anos 80.

Conforme aponta Yuval Harari, podemos pensar em imigração em “três condições ou termos básicos”:

TERM 1: The host country allows the immigrants in.

TERM 2: In return, the immigrants must embrace at least the core norms and values of the host country, even if that means giving up some of their traditional norms and values.

TERM 3: If the immigrants assimilate to a sufficient degree, over time they become equal and full members of the host country. “They” become “us”. (2018, p.141).

O autor também convida-nos a refletir sobre a seguinte pergunta: “But exactly how much time needs to pass before the immigrants become full members of society?” (HARARI, 2018, p.146).

A obra de Lisboa trabalha esses termos, por meio de uma narrativa não-linear, alternando as memórias de Vanja, de Fernando, de Elisa e de sua mãe constantemente dentro de um único capítulo sem distinção de vozes, porém com o filtro dos olhos da narradora. Quando pensamos na construção da memória humana, é comum associarmos uma linearidade, entretanto essa linha condutora na realidade serve mais como uma rede de conexões do que um enquadramento temporário. Isto é, apesar de comumente associarmos a representação da memória com a linha historiográfica, nem sempre o fazemos na realidade. É isso que o romance de Lisboa mostra: a constante alternância entre memórias recentes, distantes, próprias e alheias, o que pinta um quadro de conexões atemporais, desconexas como uma teia de aranha ao invés de uma reta histórica.

A personagem trabalha não somente com suas próprias memórias e discurso, mas também com as memórias de seu padrasto, de sua mãe, de seus amigos, e se posiciona em um entre-lugar tanto identitário quanto da sua memória. Ou seja, seu entre lugar de memórias é refletido na sua composição identitária. Por exemplo Vanja afirma:

Depois que você passa tempo demais longe de casa, vira uma intersecção entre dois conjuntos, como aqueles desenhos que fazemos na escola. Pertence aos dois, mas não pertence exatamente a nenhum deles. Você passa a ter memória sempre velha, sempre ultrapassada de casa. As pessoas estão escutando sem parar tal música no Brasil, toca na novela, toca na rádio. Seis meses depois você descobre a música por acaso, gosta dela, e a imensa popularidade prévia parece uma espécie de traição, é como se as pessoas estivessem trocando segredos, e você sempre se surpreendendo com notícias velhas. (LISBOA, 2010, p. 97)

Nessa fala, a personagem deixa claro seu sentimento com relação ao seu eu e o entre-lugar. Como explica Said: o sentimento de exílio não deixa o sujeito voltar a uma condição anterior e mais estável de “estar em casa”, e, ao mesmo tempo, não o deixa chegar por completo ao destino da sua nova casa ou situação identitária (SAID, 1990, p. 61). Vanja, ao transitar constantemente entre as memórias do Brasil, entre as memórias do seu padrasto e suas vivências atuais, acaba demonstrando que não pertence a nenhum mundo no início do romance. Em sua constante busca por uma solidez entre as memórias que lhe estão disponíveis, a personagem acaba fragmentando ainda mais sua identidade.

Ela continua:

Conheci imigrantes brasileiros que tentavam esquecer que eram brasileiros. Arranjavam parceiros americanos, filhos americanos, empregos americanos, guardavam a língua portuguesa dentro da garganta num lugar de difícil acesso e só se orgulhavam de suas origens quando alguém mencionava de modo elogioso o samba ou a capoeira . . . Ou o *Brazilian Jiu Jitsu* dos irmãos Gracie. Fora isso, o Brasil era um lixo. (LISBOA, 2010, p. 95)

A condição de Vanja reflete, também, a condição de muitos outros brasileiros (ou brazucas) estabelecidos nos Estados Unidos. Como descreve Adriana Lisboa em seu romance, a identidade imigrante é uma batalha entre (re)descobrir-se brasileiro/latino e o querer ser estadunidense. Os traumas de Vanja comparam-se a muitos outros vividos não somente na literatura como na realidade: a busca pela identidade perdida de Evangelina pode ser vista, aqui, como uma metáfora dos brasileiros que vivem no entre-lugar que os EUA lhes impõem. Eterna busca por ser o que não é (*American Way of Life*, filhos nascidos nos Estados Unidos) ilustra a dificuldade do entre-lugar. Por não poderem ser totalmente brasileiros, muitos desses imigrantes tentam desvencilhar-se da faceta do Brasil e adotam uma vida americana, às vezes por força, as vezes por osmose. Como afirma Fernando: “A gente só vai se acostumando com as coisas. Vai se adaptando” (LISBOA, 2010, p. 84).

Vanja continua: “Talvez, uma outra hipótese, essa fosse a doença do imigrante latino-americano no Primeiro Mundo: o desespero de abraçar com toda força o país rico e dizer quero um pedaço. Minha história não é só minha. É sua também” (LISBOA, 2010, p. 95). Essa



frase dita por Vanja contém uma representatividade interessante do ponto de vista imigrante. Ela vai ao encontro do que afirma Edward Said: “the realization that cultures are always made up of mixed, heterogeneous and even contradictory discourses” (1990, xv). O imigrante brasileiro nos EUA é obrigado a confrontar tudo o que lhe servia como base sólida para a construção da sua identidade/realidade para poder pertencer a outra cultura (e no final, não acabar pertencendo a nenhuma).

Ao retomar as memórias de sua mãe e de Fernando, retoma em parte, também, a história de seu país; e, ao retomar suas experiências de adaptação nos EUA, a personagem procura definir sua identidade como imigrante no novo país. Vanja precisa lidar com temas como a saudade de casa, o sentimento de não-pertencimento, e sua negociação entre Brasil-Estados Unidos-América Latina.

### **Performance identitária**

Outro desafio encarado por imigrantes brasileiros ao chegarem nos Estados Unidos é a pressão sofrida por esses grupos em definirem sua identidade segundo o enquadramento da sociedade estadunidense. Segundo Bernadete Beserra (2008), um dos maiores choques sofridos por esses brazucas é o fato de eles serem forçados a encarar sua própria condição étnica segundo padrões desconhecidos ou ignorados pela sociedade brasileira. Durante entrevistas conduzidas em seu artigo, Beserra percebe que seus entrevistados se mostram incomodados ao tentarem encaixar-se nos estereótipos raciais existentes nos EUA. Não se consideram latinos, tampouco “brancos” ou “negros”; mas, sim, brasileiros. De acordo com Luciano Tosta (2004), devido a essa “pressão”, há uma tentativa de singularização da identidade brasileira em oposição à identidade latina, o que leva à criação de comunidades brazucas (como, por exemplo a *Little Brazil* em NY). Por causa da grande estereotipação existente sobre a comunidade latina nos EUA, os imigrantes brasileiros tendem a se afastarem deste “rótulo”, uma vez que há uma ideia derogatória ligada a comunidade latina. Sendo assim, os brasileiros preferem opor-se a este conceito de latinidade (Teresa Sales, 2004).

Vanja comenta sobre o distanciamento do imigrante brasileiro das comunidades latinas no novo país. A narradora descreve:

Se bem que os brasileiros sempre se colocaram de um modo bem claro nessa história: alto lá, não somos imigrantes hispânicos. Pode olhar para o nosso rosto, a gente inclusive é bem diferente em termos de biotipo e não falamos espanhol, falamos português. POR. TU. GUÊS. (Na escola, eu tinha que preencher um papel com o meu grupo étnico. As opções eram: CAUCASIANO. HISPÂNICO. AMERICANO NATIVO. ASIÁTICO. AFRO-AMERICANO. Onde é que eu ficava nessa história?) Talvez, hipótese final, tudo fosse apenas cordialidade. (LISBOA, 2010, p. 94)

A batalha contra a classificação geral e a estereotipação latino-americana procede do conceito explicado por Sales sobre o *status quo* da comunidade latina nos Estados Unidos. Vemos nesse trecho nitidamente refletido o sentimento de muitos brazucas que são forçados a encararem sua etnicidade de uma maneira nunca feita e, ao mesmo tempo, vemos também esse desejo de distanciamento do estereótipo derogatório da comunidade latina nos Estados Unidos. É importante correlacionar esse sentimento expresso na narração de Vanja com o trecho já mencionado sobre o “pertencer” dos brazucas. Quando ela comenta sobre o fato e muitos brasileiros imigrantes arranjam famílias americanas, filhos americanos, esquecerem o português, é importante notar que nesses eventos há uma certa performance quase ritualística na qual o brasileiro se dissocia da sua identidade nativa para adotar uma outra identidade. Além de constantemente transitarem em um entre-lugar, os imigrantes brasileiros nos EUA também precisam cumprir papéis performáticos que os distanciem da identidade latina estereotipada, do “lixo” brasileiro, e que os coloque em par/análogos aos americanos.

A escritora brasileira Tereza Albues, em seu romance *O berro do cordeiro em Nova York* (1995), também focaliza o desejo presente em imigrantes brasileiros de se distanciarem do Brasil, de falarem que se esqueceram da Língua Portuguesa. Eles sentem vergonha da própria cultura e querem se “americanizar”. Os imigrantes brasileiros não têm uma identificação com os outros latinos, pois eles não se veem como parte dessa comunidade latina que fala espanhol. Os brasileiros não querem ser confundidos com outras nacionalidades latinas da América do Norte, Central e do Sul

A importância da performance identitária, na qual o imigrante brazuca se distancia de padrões que são considerados derogatórios tanto brasileiros quanto latinos para adotar uma performance de

identidade americana, vai ao encontro do que Peter Burke afirma sobre as identidades como formações autônomas decorrentes de situações particulares e organizadas hierarquicamente para a produção do eu. Ele ainda discorre sobre o significado das identidades ser, em parte, o produto de oportunidades particulares e demandas características de situações sociais e que elas dependem das suas relações com papéis similares, diferentes ou contrários à sua identidade (BURKE, 1981, p. 84). Deste modo, ao considerarmos identidades imigrantes como decorrentes dos processos de interação social desses sujeitos, percebemos que as ações ritualísticas de encontrar uma “família americana”, de “não falar português”, de se dissociar da comunidade latina são processos fundamentais para a formação da identidade brazuca como autônoma.

Continuando sobre a performance identitária presente no livro de Lisboa, o último destaque que quero fazer é sobre Carlos, amigo mexicano de Vanja. O sonho do menino é finalmente conseguir seus *papeles* para poder tornar-se “nativo” nos EUA:

Era isso que Carlos sentia no fundo do estômago, dos ossos, por trás das unhas, em tudo aquilo que nele fazia as vezes de raiz. No Colorado, algumas pessoas usam adesivos nos carros com a palavra NATIVO. Uma vez Carlos havia jurado que ao crescer e conseguir seus *papeles* e ter um carro ia comprar um adesivo daqueles. Porque era assim que ele se sentia: NATIVO com montanhas ao fundo. (LISBOA, 2010, p. 210).

No decorrer de toda a narrativa, Carlos é mencionado por Vanja como um colega que sonha em conseguir seus documentos legais para poder pertencer ao país. Entretanto, percebemos na narração de Vanja que Carlos já sente e já performa sua identidade como pertencente ao Colorado. A compra ritualística do carro com uma placa de NATIVO é a concretização performática da identidade que o personagem já adotou no romance. Ao decidir deixar, mesmo que parcialmente, o campo do entre-lugar, Carlos adota e performa sua identidade nativa, pois era assim que ele se sentia: “nativo com montanhas ao fundo” (LISBOA, 2010, p. 210).

Cabe salientar que Vanja teve de enfrentar questionamentos repletos de ideias pré-concebidas a respeito do Brasil, como a noção de que os brasileiros moram na selva, que a violência, a corrupção dos políticos e os traficantes imperam no nosso país.

A contrapartida é verdadeira. A autora também aborda a imagem que os brasileiros têm dos Estados Unidos. As amigas de Vanja escreviam-lhe e-mails com perguntas totalmente baseadas em estereótipos, abordando assuntos bastante correntes, tais como se ela irá visitar a Disney, Hollywood, se os americanos têm olhos azuis, se as mulheres têm seios volumosos. Episódios de violência nas escolas, por exemplo, servem para as amigas de Vanja pensarem que as crianças vão para as escolas armadas e saem atirando quando desejam. A ideia de uma alimentação baseada em carboidratos e açúcar também domina a imaginação de suas amigas no Rio de Janeiro. Obviamente, a visão das meninas é limitada aos seriados que assistem, aos filmes e aos noticiários da TV, que geralmente trazem aspectos a respeito das grandes cidades dos Estados Unidos, sem uma análise mais profunda das significativas diferenças que há no país. Muito longe da Disney e de Hollywood, a autora aponta como sua vida é marcada por um cotidiano de aprendizado e uma existência que busca um “pertencimento” ao lugar onde se encontrava.

### **A mudança da identidade e a importância das performances ritualísticas**

A diferença entre Vanja e os outros sujeitos brazucas descritos na sua narrativa é que após certo tempo nos Estados Unidos, Vanja vê sua identidade mudar. Especialmente depois do episódio no qual ela vê a neve pela primeira vez. A personagem descreve seu deslumbre frente ao fenômeno que é tão comum nos EUA: “Eu era o menino do interior que vê o mar e se pergunta como é que aquilo não entorna. Eu era o caipira que se depara com os arranha-céus e se pergunta como é que aquilo não cai” (LISBOA, 2010, p. 184). A partir desse ponto, vemos que a narrativa de Vanja muda. Ela tira o foco da descrição dos outros brasileiros e seus problemas identitários e passa a se analisar, a querer pertencer. Nas páginas seguintes a narradora afirma seu ritual de autobatismo na América dentro da neve:

Eu abri a boca na descida e engoli neve suficiente para promover uma espécie de autobatismo. Dali em diante eu era um deles. Era igual. Era mais uma menina acolchoada num casaco impermeável violeta, e botas pretas de borracha forradas com pelo sintético.

...

E de modo o que importava era que agora eu era um deles, sim, análoga, comparável a, semelhante. Numa confraria prosaica de corpos encasacados descendo encostas lisas, brancas, entre tombos reverentes e gritos de guerra. Eu também gritava, eu também levava tombos, eu também” (2010, 186-187)

Aqui é importante destacar a palavra autobatismo. Nesse segmento vemos que a personagem toma a sua identidade e seu destino em suas próprias mãos e se auto determina semelhante, análoga, comparável. Assim como Carlos, Vanja não espera o aceite de uma sociedade que lhe é externa ou estrangeira; ao contrário, ela determina que daquele ponto em diante ela será igual. Se anteriormente, ela analisava e contrastava identidades (tanto a sua quanto a das pessoas ao seu redor), a partir desse momento ela determina a integridade do seu eu e só então consegue partir a busca do seu pai biológico.

Pode-se dizer que a história de Vanja começa *in media res*. Por seu discurso desconexo e pela reiteração de informações na narração da personagem, não se descobre muito sobre ela até o meio do romance. Por exemplo: somente descobrimos o nome da mãe da personagem na página 70 do livro, mas sua presença narrativa vem desde a primeira página. O mesmo com o pai biológico da narradora, somente descobrimos depois de lermos mais ou menos 2/3 do livro. Dessa forma, somente após a menina se firmar identitariamente através do seu auto batismo na neve é que ela começa a descobrir os pedaços da sua história que lhe faltam.

Após sua consolidação identitária, onde a personagem se declara igual, “comparável, análoga, semelhante”, Vanja descobre uma família que não sabia que tinha: uma avó, o pai, amigos da mãe e um lado humano do padrasto. A narradora afirma: “nós quatro éramos, de repente, essa grande família improvável, multinacional, cheia de línguas diferentes e sotaques diferentes para as mesmas línguas” (LISBOA, 2010, p. 213). Já no final do romance, ela também afirma: “E éramos tão diferentes uns dos outros que as diferenças se anulavam, éramos uma grande uniformidade multiforme” (LISBOA, 2010, p. 285). Aqui é possível vermos o reflexo da composição da identidade de Vanja, que de fragmentada por um trauma passado (a morte da mãe) se reconstitui por pedaços e memórias alheias, apresentando uma configuração multiforme.

## Considerações finais

Finalmente, cabe-nos chamar a atenção para o processo dessa composição identitária multiforme. Vanja apresenta na sua narração um objetivismo interessante. Ela afirma: “Quem procura algo ou alguém tem, basicamente, dois resultados possíveis no horizonte: encontrar ou não encontrar” (LISBOA, 2010, p. 88). Assim, ao procurar pela consolidação da sua identidade, ela acaba encontrando e desencontrando pedaços que a fazem inteira. No final, ela afirma que se reconstruiu por osmose:

A casa de Fernando na Jay Street em Lakewood, Colorado, foi aos poucos se tornando a minha casa também, por hábito. Por costume. Por osmose.

...

Num belo dia eu me dei conta de que não tinha importância o país onde eu estava. A cidade onde eu estava. Outras coisas tinham importância. Não essas. (LISBOA, 2010, p. 292-293)

O processo pelo qual Vanja transita para chegar a essa conclusão é interessante o suficiente para ser reflexo de outros brazucas que também passam por isso. Ser imigrante brasileiro (ou de qualquer outra nacionalidade) é se confrontar todos os dias a respeito de quem você é, como você se construiu e se reconstruiu. No final, a narradora conclui que as interferências externas não a afetavam muito, pois ela se adaptou ao ambiente ao seu redor.

Diferentemente de autoras latinas de origem hispânica que expressam sua resistência e sua luta em seus textos, Adriana Lisboa mostra sua adaptação ao meio e não há grandes conflitos em relação a um opressor. Albuês tece comentários sobre seu choque cultural e suas dificuldades com a língua, mas não lhe foi imposta uma qualidade de ser inferior por ser nativa de outra língua.

Ao estudarmos autoras brasileiras como Lisboa e Albuês e autoras de origem mexicana ou de outros países de fala espanhola, verificamos que elas têm questões distintas norteadas seus escritos.

A problemática situação da fronteira, por exemplo, não tem lugar nas narrativas de Lisboa e de Albuês, pois não há a perspectiva de um território que foi perdido, como o México perdeu o Texas, o Colorado, o Novo México, o Arizona e a Califórnia para os Estados Unidos

na guerra de 1846, e esse sentimento de perda aparece na obra de Gloria Anzaldúa, intitulada *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, publicada em 1987. Para Anzaldúa, “The U.S.- Mexican border *es uma herida aberta* where the Third World grates against the first and bleeds” (1987, p.25). Ademais, a autora apresenta a diferença entre *border* e *borderland*:

*Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish us from them. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is a constant state of transition.* (ANZALDÚA, 1999, p.25).

Assim, Anzaldúa não está preocupada apenas com a fronteira física, mas com a questão sentimental que todo o tipo de fronteira representa, podendo ser uma fronteira linguística, econômica, cultural e essas representam obstáculos a serem transpostos pelos imigrantes.

Segundo Walter Mignolo, “*Anzaldúa looks at borders as the places where the distinction between the inside and the foreign collapse; the borders themselves become the location of thinking and releasing the fears constructed by national intellectuals toward what may come from the outside.*” (MIGNOLO, 2000, p.260). Anzaldúa, como outros escritores chicanos escreverem em inglês e em espanhol, mostrando sua divisão, sua luta interior entre duas culturas e a busca de superação de preconceitos, sua resistência a uma assimilação total.

Dana Cole oferece-nos a seguinte definição de chicano,

*The term Chicano being politicized in the 70's, now refers to those of Mexican descent born in the U.S, generally in these southwestern states, the border zone.*

*The border for Chicanos is both a geographic reality as well as a metaphoric site of struggle.* (COLE, 2011, p. 79).

Anzaldúa também discute a dominação masculina, questões de gênero e de raça, as quais não são prioritárias para Lisboa e Albuês, pois estas concentram-se em problemas históricos brasileiros, como a ditadura de Getúlio Vargas, o confisco de dinheiro na época do Presidente Collor. Anzaldúa trabalha a história em seu texto, desde os Astecas, passando pela colonização espanhola e pedindo que as tradições não sejam esquecidas.

Outro aspecto abordado por escritores de fala espanhola, é a hifenização, o fato de ser *Mexican-American*, *Cuban-American*. Julia Alvarez, escritora Dominicana-Americana, em seu texto “*Entre Lucas y Juan Mejía*”, discute este ditado que, segundo a autora, é de difícil tradução. Ao explicar o significado de “entre Lucas e Juan Mejía”, Alvarez esclarece que a história a respeito do Lucas e do Juan, os sujeitos originais do ditado, foi perdida, mas, ao perguntarmos a um(a) dominicano(a) como ele/ela está, a pessoa poderá dizer “entre Lucas e Juan Mejía”, tanto se estiver sentindo-se bem quanto se não for esse o caso. A partir desse ditado, a autora apresenta reflexões acerca da situação dos escritores Hispânicos que moram nos Estados Unidos, enfatizando sua própria experiência: “*I am a Dominican, hyphen, American. As a fiction writer, I find that the most exciting things happen in the realm of that hyphen – the place where two worlds collide or blend together*” (In: STAVANS, 2011, p.1748).

Assim, qualquer que seja a perspectiva, para um imigrante em busca de sua identidade ou identidades no plural, escrever é uma forma de tentar encontrar seu lugar, de tentar se entender ou se adaptar. Como afirma Adorno: “for a man who no longer has a homeland, writing becomes a place to live” (1999, p. 568).

## Referências

- ADORNO, Theodor. *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*. Translation by E. F. N. Jephcott. London and New York: Verso, 1999.
- ALBUES, Teresa. *O berro do Cordeiro em Nova York*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995
- ANZALDUA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. 2nd. ed. San Francisco: Aunt Lute, 1999.
- BESERRA, Bernadete. In the Shadow of Carmen Miranda and the Carnival: Brazilian Women in Los Angeles. In: Clemence Jouet-Pastre; Letícia Braga. (Org.). *Becoming Brazuca: Brazilian Immigration to the United States, Impacts on Economies, Identities, and Cultural Practices*. Cambridge - USA: David Rockefeller Center for Latin American Studies, 2008.



- BURKE, Peter J., and Donald C. Reitzes. The Link Between Identity and Role Performance. *Social Psychology Quarterly*. 1981. Disponível em: <www.jstor.org/stable/3033704>. Acesso em: 14 dez. 2020.
- COLE, Dana. A Linguistic journey to the border. *Apples – Journal of Applied Language Studies*. University of Jyväskylä, Finland, v.5, 1, 2011, p.77-92.
- JOUËT-PASTRÉ, Clémence., and BRAGA, Leticia J., eds.. *Becoming Brazuca: Brazilian Immigration to the United States*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARARI, Yuval N. *21 Lessons for the 21st Century*. Spiegel & Grau: New York, 2018.
- LISBOA, Adriana. *Azul Corvo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- MIGNOLO, Walter. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- MOSER, Robert H., and TOSTA, Luciano A. *Luso-American Writings: Writings by Portuguese-Speaking Authors in North America*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2011.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SALES, Teresa e LOUREIRO, Márcia. “Imigrantes brasileiros adolescentes e de segunda geração em Massachusetts, EUA”. *Revista brasileira de estudos de população*, v. 21, n. 2, p. 217-239, 17 set. 2013.
- SIQUEIRA, Sueli. Imigrants from Governador Valadares: Project of Return and Investment. In: Clemence Jouet-Pastre; Leticia Braga. (Org.). *Becoming Brazuca: Brazilian Immigration to the United States, Impacts on Economies, Identities, and Cultural Practices*. Cambridge - USA: David Rockefeller Center for Latin American Studies, 2008.
- STAVANS, Ilan (General Editor). *The Norton Anthology of Latino Literature*. New York: W. W. Norton & Company, 2011.

## Geração *Granta*: escritores brasileiros contemporâneos na vitrine internacional

Lilia Baranski Feres (UniRitter/CAPES)<sup>1</sup>

### Introdução

Em 1983, Bill Buford, editor responsável (no período 1979-1995) da renomada casa editorial britânica *Granta*, publicou uma edição de 320 páginas dedicada aos “vinte abaixo dos quarenta”, volume que passou a ser conhecido mais tarde como *Os melhores jovens escritores britânicos*. Essa publicação foi a primeira de seu tipo. À época, Buford defendia que aqueles escritores que preenchem as páginas da edição representavam o futuro da literatura.

A primeira versão do periódico *Granta* a chegar em solo brasileiro foi a versão em língua portuguesa de *The best of young American novelists 2*, em 2007. Desde então, são publicadas também edições que apresentam temáticas como viagem, família, sexo e trabalho. Também são selecionadas obras originalmente publicadas pela *Granta* inglesa e material de autores brasileiros. Já nas edições mais recentes da *Granta* em português há publicação de material original das versões espanhola e italiana da revista, “expandindo as possibilidades de traduzir novos e interessantes autores de outras línguas”<sup>2</sup> (GRANTA, 2012b, p.10). A publicação brasileira já se encontra em sua décima edição.

No ano de 2012, foi publicado no Brasil o volume 9 da revista literária *Granta*, chamado *Os melhores jovens escritores brasileiros*. A publicação é creditada ao selo Alfaguara da editora Objetiva e é resultado do chamado ‘Projeto *Granta* em português’, que consistiu em uma espécie de concurso. Seu início oficial se deu em julho de 2011, momento em que as inscrições foram abertas para escritores de prosa, nascidos depois de 1972 e com pelo menos um trabalho de ficção publicado no Brasil. De acordo com informações oriundas da seção introdutória

1. Graduada em Letras (UniRitter), Mestre em Letras (UniRitter/FAPERGS) e Doutoranda em Letras pela UniRitter (CAPES).
2. “Thus expanding the possibilities of translating new and exciting authors from other languages” (GRANTA, 2012b, p.10).

da revista (GRANTA, 2012a, p. 8), o cumprimento dessas prerrogativas sugeriria a construção de uma promissora carreira no cenário literário. Os candidatos deveriam submeter um trabalho inédito para avaliação. O volume de submissões chegou a 247 obras/autores.

Encerrado um ano de triagem, o volume é apresentado aos leitores. Reino Unido e Estados Unidos receberam sua versão em língua inglesa; e Espanha e países da América Latina receberam sua versão em língua espanhola. É possível que o volume chegue também em outros países como Itália, Noruega, Bulgária, China e Suécia (GRANTA, 2012a, p.5).

O apanhado de obras/autores foi selecionado por um júri composto por sete pessoas: Beatriz Bracher, “escritora que atuou por muitos anos na área de edição da Editora 34” (p.8) e também autora de quatro romances (*Azul e dura*, 2002; *Não falei*, 2004; *Antonio*, 2007; e *Anatomia do paraíso*, 2015) e de duas coletâneas de contos (*Meu amor*, 2009; e *Garimpo*, 2013), muitos dos quais são vencedores de prêmios literários; Cristovão Tezza, ex-professor universitário, autor de obras como *O filho eterno*, vencedor dos mais importantes prêmios literários brasileiros e finalista do International IMPAC Dublin Literary Award em 2012; Samuel Titan, editor e tradutor de Flaubert, Canetti e Capote, entre outros autores clássicos e contemporâneos, e professor de literatura comparada da USP; Manuel da Costa Pinto, jornalista, crítico e colunista do jornal *Folha de São Paulo*; Italo Moriconi, editor, professor de literatura comparada e brasileira na UERJ, crítico literário e poeta; Benjamin Moser (o único estrangeiro), norte-americano, biógrafo de Clarice Lispector, tradutor e escritor; e Marcelo Ferroni, editor da Alfaguara, escritor e um dos coordenadores no projeto *Granta* em português. A revista justifica que a presença de um jurado estrangeiro “enriqueceu o processo de escolha dos autores”, com sua “visão ‘externa’” (GRANTA, 2012a, p.9). Antes mesmo de detalhar o currículo dos vinte autores elencados pela *Granta*, já é possível notar que os jurados são pessoas com enorme influência no polissistema literário, o que está de acordo com a política da *Granta* de “recusar-se a ser marginal”<sup>3</sup> e, de certa forma, tentar inserir e reforçar o papel da literatura no cenário cultural. Os avaliadores sustentam que os “textos compõem um mosaico surpreendente de estilos

3. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2007/dec/30/culture.features>> Acesso em 15 out. 2018.

e temas e chama a atenção pelo vigor e apuro estilístico – o acerto nos detalhes, a busca por uma linguagem coesa, o desenvolvimento cuidadoso de personagens” (GRANTA, 2012a, p.6). Apesar de nem todos os vinte escritores terem nascido no Brasil, eles foram tomados como autores brasileiros por terem pai ou mãe brasileiro, terem vindo morar muito cedo no Brasil e/ou por terem se radicado nesse país e construído uma trajetória literária aqui.

Os livros da série “Os melhores jovens escritores [...]” são publicados a cada década e apresentam os nomes ditos mais promissores de cada geração. Já foram lançados títulos com os melhores jovens escritores da Inglaterra, da América (do Norte) e da Espanha. A revista alega que suas edições têm “definido os contornos do cenário literário desde 1983”<sup>4</sup>.

Levando-se em conta a relevância e o caráter determinante de discursos instaurados e veiculados como o da *Granta*, o objetivo deste trabalho é analisar o currículo dos “melhores jovens escritores brasileiros” e discutir sobre seus perfis, já que podem nos fornecer pistas significativas sobre nossa literatura, sobretudo a contemporânea.

### **Quem são os autores dessa vitrine?**

Os vinte jovens escritores apontados pelo júri da *Granta* em português são: Antonio Prata, Antônio Xerxenesky, Carol Bensimon, Carola Saavedra, Chico Mattoso, Cristhiano Aguiar, Daniel Galera, Emilio Fraia, Javier Arancibia Contreras, João Paulo Cuenca, Julián Fuks, Laura Erber, Leandro Sarmatz, Luisa Geisler, Michel Laub, Miguel Del Castillo, Ricardo Lísias, Tatiana Salem Levy, Vanessa Barbara e Vinicius Jatobá.

As obras selecionadas representam uma fatia significativa dos escritores contemporâneos em atividade no país. Alguns deles até receberam premiações por seus trabalhos. É o caso de Michel Laub, que, em 2011, ganhou o Prêmio Bravo! de Literatura; Tatiana Salem Levy, que foi agraciada com o Prêmio São Paulo de Literatura por seu romance inaugural que foi posteriormente traduzido para seis países; Luisa Geisler, nascida em 1991, que venceu o Prêmio SESC

4. “Defining the contours of the literary landscape since 1983” (<http://granta.com/about/> Acesso em 02 de julho de 2018).

de Literatura; e Daniel Galera que já recebeu o prêmio de melhor romance da Fundação Biblioteca Nacional. No rol da *Granta* em português há vários autores ainda pouco conhecidos (à época da publicação da edição *Granta* aqui em questão, ou seja, 2012), mas que foram escolhidos por mostrarem um “trabalho consistente” (GRANTA, 2012a, p.6). É o caso de Miguel Del Castillo, Vinícius Jatobá e Cristhiano Aguiar.

### **Currículo e afiliações**

Antonio Prata nasceu em São Paulo, em 1977. É escritor (filho dos também escritores Mário Prata e Marta Góes) e roteirista. Autor de *Douglas e outras histórias* (2001); *Escola viva* (2002); *As pernas da tia Corália* (2003); *O inferno atrás da pia* (2004); *Estive pensando* (2003); *Adulterado* (2009); *Meio intelectual, meio de esquerda* (2010); *Felizes quase sempre* (2012); *Nu, de botas* (2013); e *Trinta e poucos* (2016). É colunista da Folha de São Paulo, roteirista contratado da Rede Globo, onde atuou como colaborador nas novelas *Bang Bang* (escrita por seu pai, Mário Prata, e Carlos Lombardi); *Avenida Brasil*; e *A regra do jogo*. Foi roteirista também das séries televisivas *Os experientes*; *Sob pressão*; e *Pais de primeira*.

Antônio Xerxenesky nasceu em Porto Alegre, em 1984. Formou-se em Letras, é mestre em Literatura Comparada pela UFRGS e doutorando em Literatura Comparada pela USP. Colabora com resenhas e críticas para jornais e revistas. Fundou a Não Editora em 2007, dedicada a jovens autores gaúchos. É autor de *Entre* (2006); *Areia nos dentes* (2008); *A página assombrada por fantasmas* (2011); e *F* (2014), do qual o conto *F para Welles* faz parte. Traduziu mais de vinte livros para inglês e o espanhol. Foi redator no Instituto Moreira Salles e também na editora Cosac Naify.

Carol Bensimon nasceu em Porto Alegre, em agosto de 1982. Formou-se em Comunicação Social pela UFRGS, fez mestrado em Escrita Criativa na PUCRS e é Doutora pela Sorbonne Nouvelle em Paris. É autora de *Pó de parede* (2008); *Sinuca embaixo d’água* (2009), finalista do Prêmio São Paulo de Literatura e do Prêmio Jabuti; *Todos nós adoramos caubóis* (2013), ao qual pertence ‘*Faixas*’; e *O clube dos jardineiros de fumaça* (2017), finalista dos prêmios Jabuti e São Paulo de Literatura. Teve seus livros publicados na Argentina, Espanha e Estados

Unidos. Colaborou com contos e ensaios para o Estado de S. Paulo, O Globo, Folha de S. Paulo, Superinteressante, Piauí e para a editora norte-americana McSweeney's. Escreveu algumas crônicas para o jornal Zero Hora e para o Blog da Companhia das Letras, que foram reunidos no livro *Uma estranha cidade* (Dublinense, 2016).

Carola Saavedra nasceu no Chile, em 1973, mas vive no Brasil desde os três anos de idade. Morou na Espanha, na França e na Alemanha, onde concluiu um mestrado em Comunicação. Atualmente, vive no Rio de Janeiro. É autora dos romances *Do lado de fora* (2005); *Toda terça* (2007); *Flores azuis* (2008), vencedor do Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte como melhor romance e finalista dos prêmios São Paulo de Literatura e Jabuti; *Paisagem com dromedário* (2010), vencedor do Prêmio Rachel de Queiroz na categoria jovem autor e finalista dos prêmios São Paulo de Literatura e Jabuti; e *O inventário das coisas ausentes* (2014). Seus livros estão sendo traduzidos para o inglês, francês, espanhol e alemão.

Chico Mattoso nasceu em Paris, em 1978, mas foi criado no Brasil (em São Paulo). É formado em Letras pela USP, é mestre em Escrita Dramática pela Northwestern University (EUA), onde também atuou como professor. Foi editor da revista literária *Ácaro*. É autor de *Cabras* (1999), em parceria com Antonio Prata e outros autores; *Parati para mim* (2003), em parceria com João Paulo Cuenca e Santiago Nazarian; *Longe de Ramiro* (2007), finalista do Prêmio Jabuti; e de *Nunca vai embora* (2011). Iniciou a carreira como roteirista integrando a equipe de colaboradores da novela *Bang-Bang* (2006), da TV Globo. Desde então já trabalhou em diversas produtoras, tais como Gullane, Pródigo e O2 filmes. Colaborou no roteiro do filme de Lais Bodanzky, uma cinebiografia de D. Pedro I. Atualmente, trabalha como roteirista-chefe na criação de uma nova série de ficção para a HBO.

Cristhiano Aguiar nasceu em Campina Grande, na Paraíba, em 1981. Formou-se em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. É professor da Universidade Presbiteriana Mackenzie e concluiu seu doutorado em Letras pela mesma universidade. É autor de *Ao lado do muro* (2006) e *Espaços e narrativas ficcionais: uma introdução* (2017). Foi vencedor do Prêmio Osman Lins de contos (2007). Publicou, em 2007, o folheto de narrativas intitulado *Os justos*. É colaborador do suplemento literário *Pernambuco*, além de ter sido editor das revistas *Eita!* e *Crispim*. Tem textos publicados na Inglaterra, Estados Unidos e Argentina. Atualmente edita o site Vacatussa.

Daniel Galera nasceu em São Paulo, em 1979, mas sua família é gaúcha e, por isso, foi criado em Porto Alegre. Publicou diversos contos e textos na internet entre 1996 e 2001 e foi colunista, por três anos, do *mailzine* Cardosonline (COL). Lançou seus dois primeiros livros pelo selo independente Livros do Mal, criado por Galera, Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla em 2001. Galera é escritor de prosa e ficção e tradutor de língua inglesa. É autor de *Dentes guardados* (2001); *Até o dia em que o cão morreu* (2003), adaptado para o cinema em 2007 (como *Cão sem dono*); *Mãos de cavalo* (2006), publicado na Itália, França, Portugal e Argentina e incluído na lista de leituras do vestibular da UFG por três anos consecutivos; *Cordilheira* (2008), vencedor do Prêmio Machado de Assis de Romance 2008, terceiro lugar no Prêmio Jabuti 2009, categoria romance; *Cachalote* (2010), em parceria com o desenhista Rafael Coutinho, com edições estrangeiras para França e Portugal; e *Barba ensopada de sangue* (2012), vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura 2013, terceiro lugar no Prêmio Jabuti 2013, categoria romance, com edições publicadas na Alemanha, Portugal, Catalunha, Holanda, Espanha, Reino Unido, Suécia, Finlândia, Noruega, Israel e Estados Unidos. O conto *Apneia* (publicado na *Granta*) é parte desse romance. Em 2016, lançou seu mais recente romance, *Meia-noite e vinte*. Seus contos e livros foram adaptados para cinema, teatro e história em quadrinhos. No exterior, os direitos de suas obras foram vendidos para países como Inglaterra, Estados Unidos, França, Itália, Argentina, Portugal, Romênia e Holanda.

Emílio Fraia nasceu em São Paulo, em 1982. É escritor, editor e jornalista. Atuou como editor de literatura na revista *Trip*, editor de artes visuais na revista *Bravo!*, colaborador na revista *Piauí*, editor de ficção contemporânea na editora Cosac Naify e como editor na revista literária *Givago*. Autor, em parceria com Vanessa Barbara, de *O verão do Chibo* (2008), finalista do Prêmio São Paulo de Literatura; do *graphic novel* intitulado *Campo em branco* (2013) e do livro de contos *Sebastopol* (2019).

Javier Arancibia Contreras nasceu em Salvador em 1976, mas é filho de chilenos que migraram para o Brasil durante a ditadura militar no Chile. Desde sua adolescência, Contreras vive em Santos. É autor de *Imóvil* (2008), finalista do Prêmio São Paulo de Literatura; *O dia em que eu deveria ter morrido* (2010), premiado com uma bolsa literária do estado de São Paulo; *Soy loco por ti, América* (2016); e *Crocódilo* (2019). Também atua como roteirista de cinema e, enquanto

trabalhava como repórter policial, publicou um livro-reportagem/ensaio biográfico a respeito do dramaturgo Plínio Marcos intitulado *A crônica dos que não têm voz* (2002).

João Paulo Cuenca nasceu no Rio de Janeiro em 1978. É autor dos romances *Corpo presente* (2003), publicado também na Suécia e na Argentina; *O dia Mastroianni* (2007), publicado também em Portugal, Itália e Alemanha; *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (2010), publicado também em Portugal, Espanha, Alemanha França, Estados Unidos, Finlândia e Romênia; e *Descobri que estava morto* (2015), publicado também na Argentina, no México e na França, eleito o melhor romance do ano pelo Prêmio Literário Biblioteca Nacional e finalista do Prêmio Jabuti. Suas obras foram traduzidas para oito idiomas. Escreveu crônicas semanais para os jornais Tribuna da Imprensa, Jornal do Brasil, O Globo, Folha de S. Paulo, The Intercept Brasil e DW Brasil. Tem publicado um livro de crônicas intitulado *A última madrugada* (2012). Em 2007, foi selecionado pelo Festival de Hay como um dos 39 jovens autores mais destacados da América Latina. Direitos autorais de seus livros foram vendidos para Estados Unidos, França, Alemanha, Portugal, Espanha, Itália, Finlândia, Suécia, Argentina e Romênia. Escreveu um seriado para a TV Globo – *Afinal, o que querem as mulheres?* – exibido em rede nacional de TV aberta. No ano de 2016, dirigiu seu primeiro longa-metragem, intitulado *A morte de J. P. Cuenca*, selecionado para o Festival do Rio e para a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (em 2017). O filme participou de eventos cinematográficos como os da Dinamarca, Espanha, Argentina, Polônia, Coreia do Sul, Rússia, Canadá e Berlim. Participou como escritor convidado em eventos de diversas universidades: UFRJ; Sorbonne Nouvelle – Paris; Columbia University; Salzburg University; Yale University, entre outras. Também foi convidado para diversos eventos literários: Feira do Livro de Frankfurt (2012, 2013, 2018); London Brazilian Festival (2010); Americas Society Symposium on Brazilian Literature (Nova Iorque, 2011), entre outros.

Julián Fuks nasceu em São Paulo, em 1981. É filho de pais argentinos. Possui graduação em Jornalismo, mestrado em Letras e doutorado em Teoria Literária e em Literatura Comparada, todas etapas concluídas pela USP. Foi repórter da Folha de São Paulo e crítico da revista Cult. Compõe a antologia *Primos: histórias da herança árabe e judaica* (2010) e é autor de *Fragmentos de Alberto, Ulisses, Carolina e eu*



(2004), ganhador do Prêmio Nascente da USP; *Histórias de literatura e cegueira* (2007), finalista do Prêmio Jabuti e do Prêmio Portugal Telecom; *Procura do romance* (2011), finalista dos Prêmios Jabuti, Portugal Telecom e São Paulo de Literatura; e *A resistência* (2015), traduzido para cinco idiomas e vencedor dos prêmios Jabuti de Livro do Ano de Ficção e Melhor Romance (2016), Prêmio Literário José Saramago (2017) e Prêmio Anna Seghers (2018). Seu último romance publicado é *A ocupação* (2019).

Laura Erber nasceu no Rio de Janeiro em 1979. É artista visual, escritora de contos, ensaios e poesia, e professora do departamento de teoria do teatro da Unirio e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da mesma universidade. Formada em Letras, com doutorado em Literatura, foi escritora residente na Akademie Schloss Solitude de Stuttgart e no Pen Center de Antuérpia. Publicou contos e ensaios em inúmeras revistas, além de quatro obras de poesia, entre elas *Insones* (2002); *Os corpos e os dias* (2008), finalista do prêmio Jabuti na categoria Poesia; e *A retornada* (2017). É autora também de *Körper und tage* (2006); *Celia misteriosa* (2007); *Vazados e Molambos* (2008); *Bénédictie vê o mar* (2011); *Ghérasim Luca* (2012); *Esquilos de Pavlov* (2013); *Bénédictie não se move* (2014); das obras infantis *Nadinha de nada* (2016); e *O incrível álbum da pulga Picolina* (2014), em parceria com Maria Cristaldi. Participou de exposições da Fundação Miró, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Centre International D'Art et du Paysage de Vassivière, Jeu de Paume, Le Fresnoy, Maison Européenne de la Photographie, Skive Ny Kunstmuseum, entre outros. Em 2015, juntamente com o crítico Karl Erik Schollhammer, criou a editora digital Zazie Edições, voltada para teoria e crítica de Arte.

Leandro Sarmatz nasceu em Porto Alegre, em abril de 1973. É descendente de imigrantes judeus que chegaram ao Rio Grande do Sul na década de 20. Além de escritor, é jornalista e dramaturgo. Atuou como editor nas revistas *Superinteressante* e *Vida Simples* e nas editoras Abril, Ática e Companhia das Letras. É mestre em Teoria Literária pela PUCRS e foi colaborador do jornal Zero Hora. É autor da peça *Mães e sogras* (2000), que foi depois publicada pelo Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul; dos romances *Logocausto* (2009); e *Uma fome* (2010). É um dos fundadores da editora Todavia.

Luisa Dalla Valle Geisler nasceu em Canoas, RS, em 1991. É contista e romancista. Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e com mestrado em Processo Criativo

pela Universidade Nacional da Irlanda. Aos 19 anos foi ganhadora do Prêmio SESC de Literatura de 2010 na categoria ‘conto’ por seu livro inaugural *Contos de Mentira*. O mesmo título foi finalista do Prêmio Jabuti. No ano seguinte, ganhou novamente o Prêmio SESC de Literatura com sua obra *Quiçá* (2011), na categoria ‘romance’. Geisler também assina o romance *Luzes de emergência se acenderão automaticamente* (2014); *De espaços abandonados* (2018); *Enfim, capivaras* (2019); e *Corpos secos* (2020), em parceria com Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polesso e Samir Machado de Machado.

Michel Laub nasceu em Porto Alegre em 1973. É escritor e jornalista. Foi editor-chefe da revista Bravo, coordenador de publicações e internet do Instituto Moreira Salles e colunista da Folha de São Paulo. Publicou oito romances: *Musica anterior* (2001), que recebeu o prêmio Érico Veríssimo da União Brasileira de Escritores na categoria Revelação; *Longe da água* (2004); *O segundo tempo* (2006); *O gato diz adeus* (2009); *Diário da queda* (2011), que recebeu o prêmio Brasília de Literatura na categoria romance durante a 1ª Bienal do Livro e da Leitura, em 2012, além do prêmio Bravo/Bradesco de melhor romance e uma indicação ao prêmio Portugal-Telecom em sua edição de 2012; *A maçã envenenada* (2013); *O tribunal da quinta-feira* (2016); e *Solução de dois estados* (2020). Suas obras foram publicadas em 13 países e para 10 idiomas. Duas de suas obras tiveram os direitos vendidos para o cinema: *Diário* (para a RT Filmes) e *O tribunal* (para a 1001 Filmes). A obra *O segundo tempo* virou um dos episódios da série documental *Viagem de Bolso*, da Mira Filmes. Recebeu os prêmios Jewish Quaterly-Wingate (Inglaterra, 2015); Transfuge (França, 2014); Jabuti (2014; segundo lugar); Copa de Literatura Brasileira (2013); Bravo Prime (2011); Bienal de Brasília (2012); e Érico Veríssimo (2001). Foi finalista dos prêmios Correntes de Escrita (Portugal, 2014); São Paulo de Literatura (2012 e 2014); Portugal Telecom (2005, 2007 e 2012); e Zaffari & Bourbon (2005 e 2011).

Miguel Del Castillo nasceu no Rio de Janeiro, em 1987. É filho de pai uruguaio e de mãe carioca. É escritor, tradutor, editor e curador. É formado em arquitetura pela PUC-RJ. Foi editor da Cosac Naify (2010-2015), do site da ZUM e da revista *Noz* (2007-2010). É autor dos contos *Carta para Ana* (2010); *Violeta* (2012); *Cruzeiro* (2012); e do livro de contos *Restinga* (2015), que teve seus direitos vendidos para o cinema (RT Features). Em 2018 foi escritor residente na Fondation Jan Michalski (Suíça), onde trabalhou em seu primeiro romance, *Cancún* (2019),

cujos direitos foram vendidos para a diretora Carolina Jabor. Ainda em 2019, foi um dos autores convidados da programação principal da Flip.

Ricardo Lísias nasceu em São Paulo em 1975. Autor de *Cobertor de estrelas* (1999), traduzido para o espanhol e o galego; *Capuz* (2001); *Dos nervos* (2004); *Duas praças* (2005), terceiro colocado no Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira de 2006; *Anna O. e outras novelas* (2007), finalista do Prêmio Jabuti de 2008; *Os livros dos mandarins* (2009), finalista do Prêmio São Paulo de Literatura de 2010, com tradução para o italiano; *O céu dos suicidas* (2012); *Divórcio* (2013); *Concentração e outros contos* (2015); *Inquérito policial: família Tobias* (2016); *A vista particular* (2016); *Diário da cadeia* (2017); e *Diário da catástrofe brasileira: I- transição* (2018). Também é autor das obras infantis *Sai da frente, vaca brava* (2001) e *Greve contra a guerra* (2005).

Tatiana Salem Levy nasceu em Lisboa, em 1979, durante a ditadura militar, quando sua mãe estava exilada em Portugal. É romancista, contista, tradutora, ensaísta e autora de histórias infantis. Formou-se em Letras (Português e Literatura, e em Francês) pela UFRJ, é mestre e doutora em Estudos Literários pela PUC-RJ. Teve contos publicados nas coletâneas *Paralelos* (2004); *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2005); *Recontando Machado* (2008); *Dicionário amoroso da língua portuguesa* (2009); entre outros. É autora dos romances *A chave de casa* (2007), vencedor do Prêmio São Paulo como autora estreante de 2008, finalista do Prêmio Jabuti e Zaffari & Bourbon. A obra foi publicada em Portugal, França, Itália, Espanha, Turquia, Romênia e Austrália. Também publicou os romances *Dois rios* (2011); *Paraíso* (2014); e *O mundo não vai acabar* (2017). Em 2012, estreia na literatura infantil com a publicação de *Curupira Pirapora*. Em seguida, publica (também infantil) *Tanto mar* (2014).

Vanessa Barbara nasceu em São Paulo, em 1982. É jornalista, escritora, tradutora, cronista e colunista. É autora das obras *O verão do Chibo* (2008), em parceria com Emilio Fraia; *O livro amarelo do terminal* (2008), vencedor do prêmio Jabuti de reportagem; do livro infantil *Endrigo, o escavador de umbigos* (2010); da novela gráfica *A máquina de Goldberg* (2012), em parceria com Fido Nesti; do romance *Noites de alface* (2013); do livro de crônicas *O louco de palestra e outras crônicas urbanas* (2014); e do romance *Operação impensável* (2015), vencedor do prêmio Paraná de Literatura. Foi colaboradora da revista *Piauí* e da Folha de São Paulo. Atualmente, escreve para *O Estado de São Paulo* e para o *International New York Times*.

Vinicius Jatobá nasceu no Rio de Janeiro, em 1980. É romancista, ensaísta e escritor de teatro. É mestre em Estudos de Literatura pela PUC-RJ, doutor em Literatura Comparada e estudou roteiro e direção na New York Film Academy (NYFA). Atua como crítico literário para os jornais *O Estado de São Paulo*, *O Globo* e para a revista *Carta Capital*. Teve contos publicados na antologia *Prosas cariocas* e no catálogo de cinema *68 Cinema Utopia Revolução*. Seus textos têm sido traduzidos para o inglês, alemão, francês e espanhol. Escreveu e dirigiu curtas, entre eles *Alta solidão* (2010) e *Vida entre os mamíferos* (2011). Em 2013 ganhou os prêmios Icatu de Artes e Nacional de Drama de Belo Horizonte.

### **Instâncias legitimadoras**

Veículos de informação como a *Granta* desempenham um papel de disseminadores e, conseqüentemente, de formadores de opinião. Podemos explorar essas questões sob algumas óticas. Uma delas seria discutir, em um contexto foucaultiano, a função-autor exercida pelas revistas, no sentido de deter autoridade para fazer circular esse discurso que aponta ‘os melhores’ autores, a ‘boa’ e ‘promissora’ literatura. A outra ótica seria refletir, dentro da teoria de Bourdieu, sobre como as revistas materializam uma ‘linguagem autorizada’ que confere legitimidade a seus discursos. E, uma terceira perspectiva, seria pensar a *Granta*, enquanto revista literária e editora, como instituição, no sentido que Even-Zohar (1990) dá ao termo, já que dispõe de autoridade e legitimidade para sancionar e/ou rejeitar normas. Já no âmbito dos paratextos de Genette (2001), para quem cada um dos elementos constituidores de uma obra possui uma função literária, o simples fato de existir uma afiliação acadêmica (ou a qualquer entidade célebre) ou a premiações literárias consiste em importante característica paratextual que merece atenção do leitor sob o risco de ser facilmente induzido ou até manipulado.

Com base no contexto do volume aqui em foco (v.9), observa-se que 70% dos “melhores jovens escritores” são homens e 100% são brancos, mostrando que tanto as mulheres quanto os negros recebem pouco destaque também no âmbito literário. A partir de uma perspectiva de polissistema é possível que se atente a um fator bastante interessante e revelador, o perfil dos vinte ‘melhores jovens

escritores'. Todos os autores possuem, em maior ou menor grau, algum tipo de afiliação institucional facilitadora de ingresso nesse campo. Muitos foram indicados e/ou receberam prêmios literários; contribuem/contribuíram para veículos midiáticos de grande alcance (jornais, revistas, editoras, emissoras de televisão, teatro). A grande maioria possui formação superior, às vezes complementada com mestrado e/ou doutorado, apontando para um elevado grau de instrução. Alguns (co-)fundaram editoras e todos parecem ser de classe econômico-social média ou alta. Essas características evidenciam uma formatação elitista e restritiva do cenário aqui delimitado onde o “produtor está envolvido em discurso de poder”<sup>5</sup> (EVEN-ZOHAR, 1990, p.35). Além disso, esses produtores não estão limitados a um único papel na rede literária, mas podem, e são conduzidos a participar em uma série de atividades, as quais em certos aspectos podem se tornar parcialmente ou totalmente incompatíveis umas com as outras. [...] já constituem parte tanto da instituição literária quanto do mercado<sup>6</sup>. (EVEN-ZOHAR, 1990, p.35)

O currículo dos vinte nomes aqui em destaque evidencia que os escritores atuam em diferentes frentes do mercado literário: ora eles desempenham o papel de produtores de bens culturais de consumo, ora eles exercem a função de promotores desses produtos. Em muitos casos, esses jovens criam produtos, auxiliam na veiculação deles e os legitimam, revelando um cenário literário cujas fronteiras parecem ser significativamente seletivas, sobretudo porque não há, entre “os melhores jovens escritores brasileiros” nenhum escritor de origem periférica ou mulher negra, reiterando a afonia da mulher no âmbito das relações de poder entre os sexos. Os vinte brasileiros parecem gozar de uma posição central no polissistema, capaz de conferir poder às instituições e mercado e, dessa forma, manipular o polissistema que, em última análise, estabelece quão canônico ou marginal determinado repertório é. (EVEN-ZOHAR, 1990, p.17). Aparentemente,

5. No original: “producer is engaged in power discourse” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 35).
6. No original: “these producers are not confined to a single role in the literary network, but may, and are driven to, participate in a number of activities, which in certain aspects can become partly or wholly incompatible with each other. [...] they already constitute part of both the literary institution and the literary market” (EVEN-ZOHAR, 1990, p.35).

eles constituem uma elite literária ou o que Even-Zohar chama de instituição (EVEN-ZOHAR, 1990).

### Considerações finais

É difícil apontar para o que se estabelece primeiro: se o discurso da *Granta* é reflexo da opinião da crítica, dos jornalistas e dos estudiosos de literatura ou se a opinião destes é influenciada pelo discurso daquela. A questão é que os dizeres parecem andar juntos, um corroborando o discurso dos outros. Estas autoridades culturais parecem acreditar no mérito e no benefício de prescrever ‘os melhores autores’ ou ‘os melhores livros’ aos leitores, seja por meio de listas ou prêmios. E ninguém parece contestar a autoridade cultural ou legitimidade dos discursos.

Esta prática de descrever ‘os melhores autores’ não consiste em uma mera seleção e validação de certos autores por meio de listas ou condecorações. De forma mais profunda, parece ser a constituição e a disseminação de uma estratégia que determina quem são os ‘melhores autores’ em distintos momentos. Esta estratégia se materializa numa série de critérios linguísticos: exatidão, classificações literárias (como literatura e ficção), conceitos artísticos (como arte literária), valores estéticos e estrutura narrativa. Alguns desses critérios ficam evidentes quando a revista apresenta o conjunto dos textos que a compõe como “um mosaico surpreendente de estilos e temas” que “chama a atenção pelo vigor e apuro estilístico – o acerto nos detalhes, a busca por uma linguagem coesa, o desenvolvimento cuidadoso de personagens” (GRANTA, 2012a, p.6).

O discurso, de certa forma prescritivo, da revista *Granta* se dá por meio de uma linguagem autorizada. Conforme nos explica Bourdieu (1983), a língua é muito mais do que uma ferramenta que utilizamos para nos comunicarmos e alcançarmos conhecimento. Ela é “um instrumento de poder” (BOURDIEU, 1983, p.6). Com ela “não procuramos somente ser compreendidos, mas também obedecidos, acreditados, respeitados, reconhecidos” (BOURDIEU, 1983, p.6). A *Granta*, detentora de autoridade, dispõe do direito de anunciar sua opinião e tê-la respeitada. Dito de outra forma, a revista usufrui de “linguagem legítima como linguagem autorizada, como linguagem de autoridade” (BOURDIEU, 1983, p.6). Indo mais além, sua “competência

implica o poder de impor a recepção” (BOURDIEU, 1983, p.6). Com sua opinião respeitada e validada, o público adere ao discurso proferido e, com isso, o confirma ainda mais através do consumo dos produtos anunciados por ela; neste caso, obras ‘boas’ ou ‘bons’ autores, que valem a pena ser lidos.

Os dados aqui apresentados e discutidos comprovam que a literatura é um aspecto integrante, frequentemente central e com muito poder, em uma sociedade. As obras literárias são um elemento chave para a compreensão de qualquer sistema cultural, sendo útil não apenas como uma hermenêutica do texto, mas, sobretudo, como uma forma de falar sobre o mundo (PYM, 2010, p.148). Compreende-se que as dinâmicas literárias produzem inúmeros efeitos e nos oferecem diversas respostas. Todo e qualquer arranjo social constitui um sistema de significados. Devemos estar sempre atentos às formas pelas quais as sociedades representam o dito “melhor”, servem-se dele para articular regras de relações sociais, neste caso, algumas das que se dão no polissistema literário. Esse tipo de discurso nada mais é do que uma ramificação de questões literárias como marginalização, exclusão ou canonização.

As reflexões apresentadas neste estudo relativas à *Granta* não têm o intuito de contestar a credibilidade e a autoridade da revista, mas sim o de explorar os currículos dos autores aqui em destaque, a fim de compreender melhor como as dinâmicas literárias ocorrem. O volume introduzindo o rol dos “melhores jovens escritores brasileiros” apresentou-se como um ponto de partida para discutir assuntos dessa ordem. Nesse sentido, este trabalho objetivou, através da *Granta*, atentar para possíveis interesses, desdobramentos e demais relações existentes na elaboração e veiculação de discursos midiáticos dessa ordem. Muito mais do que estarmos atentos às relações e aos significados construídos pela sociedade, que acabam por balizar nossas dinâmicas, é mandatório contribuirmos para uma quebra de paradigmas.

## Referências

- BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas linguísticas. In: ORTIZ, R. (Org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática. Coleção grandes cientistas sociais, vol. 39, 1983. p. 156-183
- EVEN-ZOHAR, I. Polysystem studies. *Poetics Today*. Durham: Duke University Press, v.11, n.1, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011. p. 51-82.
- GENETTE, G. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Tradução de Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- GRANTA (2012a). *Os melhores jovens escritores brasileiros*, v.9, Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- GRANTA (2012b). *The best of young Brazilian novelists*, v.121, London: Granta, 2012.
- GRANTA. <http://granta.com/> . Acesso em 02 de julho de 2015.
- PYM, A. *Exploring translation theories*. London/New York: Routledge, 2



## Graciliano Ramos recebido e editado em Portugal – chegada, embates e ressonâncias<sup>1</sup>

Thiago Mío Salla (USP)

Em “A Revolução de 1930 e a Cultura”, Antonio Candido destaca que, no bojo do florescimento cultural catalisado pelo movimento de Outubro, a indústria do livro brasileira dava início a uma outra fase. O formato e o conteúdo das obras se renovaram e teriam elevado nosso livro à condição de instrumento da “cultura mais viva do país” (CANDIDO, 2006, p. 232). Se o dito romance de 1930 (em suas diferentes facetas) pôde se afirmar em termos literários, editorialmente se expandiu o trabalho inovador de Monteiro Lobato iniciado nos anos 1920, o qual se notabilizara pela preferência por autores brasileiros; pelo interesse por problemas da hora; pelo arrojo, a um só tempo, empresarial e intelectual de vender a preços acessíveis sem perder a qualidade; e por buscar para os livros “uma fisionomia material própria, diferente dos tradicionais padrões franceses e portugueses” (CANDIDO, 2006, p. 232). Nessa toada, Lobato investiu em capas ilustradas e de cores berrantes, que se mostravam muito mais atrativas do que as capas tipográficas, em papel cinza ou amarelo, então predominantes. Paralelamente, trabalhou por melhorar a aparência interna dos livros, mediante a importação de tipos novos e modernos e a contratação de artistas para exercerem o papel de diagramadores (HALLEWELL, 2005, p. 326).

Ao trilhar os caminhos que Lobato já havia explorado, a José Olympio, entre outras destacadas editoras do período, investiu em jovens escritores nacionais (que além de autores atuavam como tradutores de títulos estrangeiros), bem como em jovens artistas que trouxeram, sobretudo para as capas e ilustrações, conquistas e inovações estéticas antes confinadas a um público restrito (CANDIDO, 2006, p. 233). Tudo isso num contexto de queda acentuada do poder aquisitivo do mil-réis, em decorrência da depressão mundial, que, a um só tempo, tornou proibitivo o preço de livros importados e abriu caminho

1. Texto em parte extraído e desdobrado da tese de doutorado *Graciliano Ramos do outro lado do Atlântico: a difusão e a recepção da obra do autor de Vidas Secas em Portugal entre as décadas de 1930 e 1950* (SALLA, 2016).

para a expansão sem precedentes da indústria livreira no país. Em entrevista publicada em 1937 no *Observador Econômico e Financeiro*, apesar de algumas críticas ao setor, José Olympio salientava o incremento da produção: “hoje já podemos lançar edições de cinco a dez mil exemplares. Há dez anos isto seria uma utopia” (O LIVRO, 1937, p. 28). Em referência especificamente ao estado de São Paulo, onde já se encontrava o maior parque gráfico e centro editorial do país, Hallewell assinala que entre 1930 e 1936 a produção de livros cresceu mais de 600% (HALLEWELL, 2005, p. 422)<sup>2</sup>.

O impacto do crescimento exponencial da produção de livros no Brasil não se circunscreveu a nosso próprio país. No transcorrer da década de 1930, *pari passu* com os esforços de divulgação de José Osório de Oliveira e de outros brasilianistas (SALLA, 2013, p. 215-22), o livro brasileiro expandiu-se pelo mercado português. Muito em função da queda na taxa de câmbio do mil-réis (HALLEWELL, 2005, p. 357) e da maior oferta de títulos, excepcionalmente, o produto nacional passava a ser atrativo na antiga metrópole, o que favoreceu a divulgação não só dos escritores brasileiros, como também das traduções de autores estrangeiros, sobretudo de norte-americanos, feitas por aqui.

Conforme destaca Nuno Medeiros, tal momento, em meados dos anos 1930, coincide com o início do processo de inversão da influência tipográfica entre Brasil e Portugal, no qual este passa de exportador a importador de livros em seu comércio com aquele.

Nesta inversão, jogam-se tanto as alterações das posições ocupadas pelos dois países no quadro do comércio livreiro e editorial constitutivo de um mercado do livro lusófono de escala internacional (escala mais projetada e desejada do que real), quanto as correlativas posições simbólicas no contexto das primazias históricas no plano da influência cultural e literária. O processo põe a nu elementos estruturais que suportam os métodos de produção e comercialização do livro, para além das componentes ideológicas por meio das quais essa produção e comercialização são interpretadas (MEDEIROS, 2011, p. 180).

2. Segundo Artur Neves, em retrato feito em 1942, São Paulo contava com quatrocentos estabelecimentos tipográficos e era responsável pela impressão de 70% dos livros brasileiros. Nesse momento, estimava-se que a produção anual do setor alcançava o patamar de oito milhões de exemplares (NEVES, Artur. “A Indústria do Livro”. *Observador Econômico e Financeiro*, Rio de Janeiro, n. 81, out. 1942, pp. 43-46).

Da parte dos homens do livro em Portugal, ainda apegados à ideia da dependência cultural da antiga metrópole, o Brasil figurava como um “mercado-recipiente” passivo, isto é, como um “subproduto da colonização cultural” (MEDEIROS, 2011, p. 180). Não por acaso, ante tal cosmovisão, os editores portugueses se colocavam no centro do intercâmbio editorial atlântico, autoimputando-se o papel de alimentar um público e um sistema livreiro já estabelecido entre os dois países.

Na medida em que, eivados de ranço colonialista, nutriam essa representação simbólica de seu lugar histórico nas trocas com o Brasil, os editores portugueses receberam com alarme a perda de seu maior e mais seguro mercado, bem como, para agravar a situação, passaram a sofrer a concorrência do produto brasileiro em seu próprio território. Já em 1935, um editorial do lisboeta *Diário de Notícias* dava conta de que tal “invasão” decorreria da expansão, desenvolvimento e diversificação do parque gráfico brasileiro, que teria permitido ao país irmão realizar grandes tiragens: “Enquanto nós, portugueses, alcançamos com dificuldades, e raramente, a casa dos quinze ou dezesseis mil exemplares nas nossas revistas e a casa dos cinco ou seis mil exemplares nos nossos livros, o editor brasileiro facilmente encontra mercado para os cem mil exemplares nas revistas e vinte mil nos livros” (ÁLVARO, 1988, p. 110).

### **Chegada de Graciliano Ramos em Portugal**

É nesse contexto de inversão da influência tipográfica que se dá a chegada de Graciliano Ramos em Portugal. Mais especificamente, a figura do autor de *Vidas Secas* só passa a ganhar destaque em 1938, num contexto de acirramento dos debates em torno da função social da arte em Portugal, em que o romance brasileiro começou a fornecer combustível para os embates travados entre neorrealistas (artistas “mais novos”, agrupados em torno dos periódicos *O Diabo*, *Seara Nova*, *Sol Nascente*, entre outros) e presencistas (autores da geração anterior que se entrincheiravam, sobretudo, nas páginas da tradicional revista coimbrã *Presença*). Enquanto os primeiros preconizavam uma literatura mais engajada e documental, devotada aos problemas sociais e econômicos do conturbado momento histórico em questão, os segundos, já estabelecidos no cenário literário português, privilegiavam dramas subjetivos e espirituais, e foram rotulados como

defensores da “arte pela arte”. Ao passo que os primeiros abraçaram o romance brasileiro e o alçaram à condição de ponta de lança, os segundos adotaram uma postura mais crítica e analítica que tendia a rebaixar a produção de autores como Erico Verissimo, Jorge Amado e José Lins do Rego, num cenário de acréscimo da participação do livro brasileiro no mercado editorial português.

Tendo em vista tais coordenadas, o primeiro texto publicado em Portugal a dar conta da produção de Graciliano sai na revista neorrealista *O Diabo*, em 6 de junho de 1938. Trata-se da crônica “Panorama Literário do Brasil – v”, de autoria de Afonso de Castro Senda na qual se exalta a figura de Graciliano, “escritor de características essencialmente introspeccionistas” (SENDA, 1938c, p. 2). Tal perspectiva, por sua vez, no caso específico do romancista alagoano, não debandaria para o suposto egocentrismo presencista, mas sim para a penetração e revelação psicológica das personagens, considerando-se o objetivo último do autor de reproduzir a “Vida” (SENDA, 1938c, p. 2).

No conjunto de seus nove artigos intitulados “Panorama literário do Brasil”, que foram estampados em *O Diabo* ao longo de todo o ano de 1938, Afonso de Castro Senda já havia abordado a figura de Graciliano Ramos em outras oportunidades. Em linhas gerais, procura ressaltar a especificidade do subjetivismo do romancista alagoano, que, longe de o afastar do mimetismo reivindicado pelos neorrealistas, conferia-lhe profundidade em seu caminhar pelos porões da realidade. No texto de abertura da série, Senda refere-se ao autor de *Caetés* como um “esquizoide, cheio de original talento, a quem se deve a inauguração do romance vertical do Brasil” (SENDA, 1938a, pp. 7-8). Em outro momento, considera *Angústia* como a representação máxima do romance moderno, obra desprovida do “egoísmo atroz”, da “fuga irremediável”, da “superautocontemplação”. Nela há vida, – devir, há contato, há mundo –, há, enfim, homem-coletivo” (SENDA, 1938b, p. 8). Nesse ponto, o intimismo de Graciliano é contrastado ao de José Régio, poeta, romancista e um dos fundadores da revista *Presença*: “Enquanto para Régio, que é também um esquizoide do mesmo tipo, o mundo é ele o seu ‘metro e meio’, para Graciliano Ramos o mundo é ele e os outros homens. Vivendo cada um em si, vive cada um em todos e para todos” (SENDA, 1938b, p. 8). O crítico ressalta não só a verticalização promovida pelo autor, mas o trabalho ficcional em prol da correspondência entre forma e conteúdo, algo que seria escancarado em *Vidas Secas*: “O grandioso aqui reside

na ausência total de adornos, na força do incomposto! Quadro em que só a aridez fala, só o mutismo ambiente grita. Um cão e quatro figuras humanas – sem detalhe: num pedaço de terra sem detalhe” (SENDA, 1938d, p. 5).

Cerca de três meses depois, na contramão de tais juízos, avulta a crítica de João Gaspar Simões que tem por mote verrumar os três últimos livros do escritor alagoano publicados até então. Trata-se da longa recensão “Os livros da semana: *Angústia*, S. Bernardo, *Vidas Secas*, romances por Graciliano Ramos”, estampada no suplemento literário do *Diário de Lisboa*, em 1º de setembro de 1938. Em linhas gerais, os posicionamentos desse “mestre-escola” presencialista reforçam a hipótese de que a recepção da produção graciliana em Portugal se insere num debate mais amplo em torno da função social da arte que toma conta do ambiente literário lusitano a partir da segunda metade dos anos 1930.

João Gaspar Simões, um dos fundadores da revista *Presença* e expoente, em Portugal, da defesa da chamada “arte pela arte”, colocava-se na linha de frente nos embates contra o grupo neorrealista. Na recensão da obra de Graciliano, antes de entrar propriamente na matéria específica de seu artigo, Gaspar Simões enfatiza que o romance deveria afirmar-se, acima de tudo, como um “estudo do homem” (SIMÕES, 1938, p. 4). Segundo ele, essa diretriz, única responsável por permitir a uma obra superar as contingências do momento no qual fora produzida, seria desrespeitada pelos artistas brasileiros: “Daí a limitação dos seus horizontes. Daí certos romances brasileiros correrem o perigo de virem a cansar a admiração do tempo” (SIMÕES, 1938, p. 4). Em seguida, escorado por tal argumento vaticina:

[...] o romance português pode subir a uma altitude a que o romance brasileiro dificilmente ascenderá. Para isso basta que surja num romancista nacional a força de expressão com que são dotados os melhores brasileiros aliada a um amadurecimento das faculdades de observação psicológica a que só um europeu, de certo modo, pode aspirar (SIMÕES, 1938, p. 4).

Tal silogismo de cunho colonialista norteia a exegese da obra de Graciliano empreendida por Gaspar Simões. Segundo ele todo escritor americano (não só brasileiro) seria incapaz de “descer ao estudo do homem no que nele há de mais complexo”; como o autor de *Caetés* se encaixava nessa premissa geral, logo estava a ele vedada a

capacidade de dar vida interior a qualquer personagem. Ao se referir especificamente ao romance *Angústia*, Gaspar Simões esbraveja que o grande problema da obra se encontrava no fato de o autor procurar dar vida e expressão analítica “a um ser que se nos afigura destituído de interioridade, sobretudo destituído da consciência dessa interioridade” (SIMÕES, 1938, p. 4). De modo deliberado, o crítico português recusa a perspectiva de Castro Senda presente nas páginas de *O Diabo*. Se, para este, *Angústia* destacava-se por ser um livro de introspecção, de profunda luta interior “que reproduz – Vida” (SENDA, 1938c, p. 2), para aquele a obra pecava pelo convencionalismo psicológico que reduzia o personagem Luís da Silva a “mera criação literária” (SIMÕES, 1938, p. 4).

Em conformidade com o vivo interesse despertado pela figura de Graciliano, em agosto de 1939 tem-se a primeira entrevista com o romancista alagoano feita por um jornalista/escritor português e publicada num periódico português. Trata-se de uma conversa rápida com Castro Soromenho estampada no então tradicional jornal portuense *Primeiro de Janeiro*. Tal escrito fazia parte de uma pequena série de entrevistas concebida por Soromenho, da qual também participaram Marques Rebelo (ao final do mesmo bate-papo com Graciliano), José Lins do Rego (SOROMENHO, 1939a) e o crítico Almir de Andrade (SOROMENHO, 1940).

Logo de saída, percebe-se que Soromenho partilha da ideia de que o romance de 1930 teria inaugurado uma literatura “verdadeiramente brasileira”, pois tal produção intensa dava-se num momento no qual, pela primeira vez, os escritores daqui viam a terra e os homens de seu país “com olhos e alma ‘brasileiros’” (SOROMENHO, 1939b). Em certa medida, tal lugar-comum vai se cristalizando na crítica literária portuguesa seja entre os neorrealistas, entre os quais se incluíam Castro Soromenho<sup>3</sup> [lembre-se do caso de Mário Dionísio

3. Como ficcionista, Fernando Monteiro de Castro Soromenho (Chinde, Moçambique, 1910 – São Paulo, 1968) foi escritor do movimento neorrealista português e da literatura angolana. Trabalhou em Angola na Companhia de Diamantes e como redator do *Diário de Luanda*. Jornalista em Lisboa desde 1937, em dezembro desse ano veio ao Brasil como correspondente especial do semanário *Humanidade*, do qual era chefe de redação, e estabeleceu relações com diversos intelectuais brasileiros. De volta a Portugal em meados de 1938, trabalhou como correspondente de *Dom Casmurro*, do Rio de Janeiro. Colaborou em vários periódicos de Lisboa, *A Noite*, *Jornal da Tarde*, *O Mundo*

na introdução da monografia que este consagra a Érico Veríssimo (DIONÍSIO, 2011, p. 29-32)], seja na lavra de um crítico presencista como João Gaspar Simões, que, em 1937, destacava que a literatura e o pensamento brasileiros com fisionomia própria seriam coisa recente (SIMÕES, 1937, p. 4).

Ao tratar especificamente de Graciliano, Soromenho pontua que o romancista brasileiro, apesar de ser proveniente do Norte, não faria “política” como os demais escritores “dessa terra profundamente dramática” (SOROMENHO, 1939b). No entanto, se a obra do autor de *Vidas Secas* abdicava, de um lado, do caráter panfletário, por outro, manifestava de modo forte e sincero uma “legítima revolta”, “toda ela um grito de protesto que ecoou por todo o Brasil”:

Através das palavras de Graciliano Ramos, que é para a maioria dos brasileiros o seu primeiro romancista, surge-nos, com mais evidência que na sua própria obra, a terra ardente e seca e o homem amarrado à sua tragédia, entregue ao fatalismo, agora abandonando-se, acossado pela sede e fome, ao caminho do litoral, o braço a ofertar-se ao trabalho da terra alheia, para, logo que tombe as primeiras chuvas, regressar ao seu “chão”, caminhando do sertão para o litoral e do litoral para o sertão durante toda a vida! (SOROMENHO, 1939b)

Para além da própria obra do romancista, a presença física de Graciliano e as palavras por ele emitidas tornavam mais palpáveis o drama humano de *Vidas Secas*, obra insistentemente evocada por Soromenho ao mencionar o componente trágico que assolava o sertanejo nordestino. E diante da tamanha miséria, o entrevistador abre espaço para uma fala veemente de Graciliano, na qual ele postula que seria impossível não reagir, não clamar contra tanto infortúnio: “E eles querem que nos calemos, de braços cruzados, ou que façamos arte pela arte...” (SOROMENHO, 1939b). Segundo o jornalista português,

*Português, O Século, Diário Popular, Seara Nova, O Diabo, e n’O Primeiro de Janeiro*, do Porto. Crítico à ocupação colonial, foi obrigado pelo regime salazarista a exilar-se na França, nos Estados Unidos e depois no Brasil. Publicou, dentre outras obras: *Noite de Angústia*, romance (1939), *Homens sem Caminho*, romance (1941), *Rajada e Outras Histórias*, contos (1942), *Maravilhosa Viagem dos Exploradores Portugueses* (1948), *Terra Morta*, romance (1949); *Viragem*, romance (1957). *Terra Morta* marca o início de sua segunda fase literária, que trata dos efeitos da colonização portuguesa.

não apenas o angustiado autor de *Angústia*, mas, de modo mais amplo, o homem do Norte não poderia compreender a arte pela arte, que seria “capricho de escritores que escrevem com tinta de rosas, porque no mundo há tanto sofrimento, tanta miséria, tanta injustiça que o caminho dessa literatura não pertence à vida” (SOROMENHO, 1939b).

## Edição em Portugal

Apenas nos anos 1940, depois de ter contos e quadros memorialísticos publicados na revista luso-brasileira *Atlântico* (SALLA, 2017a), de ser objeto da crítica, entre outros, do diplomata e ideólogo estadonovista Manuel Anselmo, que salienta a faceta intimista da obra de Graciliano, aproximando-o de Proust e Joyce (ANSELMO, 1943, pp. 220-223), que a obra do escritor de *Angústia* começa a ser mais bem distribuída em Portugal. No entanto, as edições lusitanas dos livros do autor alagoano começam a ocorrer apenas nos anos 1950, postumamente.

No que tange à importação e à distribuição dos títulos de Graciliano, destaque para o papel da Livros do Brasil, em sua fase inicial de atuação. Tal editora, criada em junho de 1944, soube identificar a demanda por obras de autores brasileiros num contexto em que a não desvalorização do cruzeiro depois da Segunda Guerra “fez com que, por uma década, o preço dos livros brasileiros ficasse totalmente fora das possibilidades do mercado português” (HALLEWELL, 2005, p. 361). Inicialmente, a Livros do Brasil negociava a compra de parte das tiragens feitas por nossas editoras, depois passou a editar, em Portugal, os livros propriamente ditos (SALLA, 2017b).

No caso de Graciliano, a Livros do Brasil cuidou da importação e distribuição em Portugal e em suas colônias do conjunto das obras completas do escritor alagoano lançadas pela José Olympio no início de 1947. Trata-se da reunião de cinco volumes numerados na ordem que se segue: a 2ª edição de *Caetés*, a 3ª edição de *S. Bernardo*, a 3ª edição de *Angústia*, a 2ª edição de *Vidas Secas* e o então lançamento da coletânea de contos *Insônia*. Curioso observar que os exemplares adquiridos e comercializados pela Livros do Brasil traziam no pé das capas e na parte inferior da lombada tanto o nome da editora brasileira quanto o da portuguesa. A princípio, poderia pressupor-se que estávamos diante de um trabalho de coedição, mas o projeto gráfico da coleção, a conferir unidade e identidade ao todo, não



deixa dúvidas de que se trata de uma realização editorial exclusiva da José Olympio. Apenas a capa seria suficiente para atestar isso. Ela se apresenta com fundo monocromático (num tom amarelado), com o nome do autor alagoano em capitulares no topo; o título das obras em vermelho, em fonte manuscrita, ao centro; e desenhos assinados de Santa Rosa (SR) em preto e branco feitos especificamente para cada livro. Além disso, a composição do miolo de cada um dos cinco volumes, conforme indica o colofão, foi realizada na Empresa Gráfica da *Revista dos Tribunais*, de São Paulo, por encomenda da José Olympio. Sem contar ainda que as orelhas e quartas capas traziam anúncios, tão somente, do extenso catálogo da prolífica casa brasileira.

Em entrevista com Graciliano Ramos publicada no lisboeta *Diário Popular*, em 10 de setembro de 1949, o escritor Castro Soromenho se referia ao autor de *Vidas Secas* como “o mais respeitado e apreciado romancista brasileiro, no seu país e no estrangeiro” (SOROMENHO, 1949a, p. 4). Cerca de um mês depois, o mesmo Soromenho, na qualidade de intermediário de Sousa Pinto, envia a Graciliano uma proposta de edição da obra do escritor alagoano em Portugal:

Em conversa com o Sousa Pinto, de “Livros do Brasil”, disse-lhe do meu interesse em editar a sua obra e que sobre o assunto conversara com v. De pronto, revelou-me o mesmo propósito, dando de barato o que lhe resta das edições que comprou a José Olympio, e insistiu para que eu o não prejudicasse nesse sentido, prejuízo que também atingiria o autor, que encontrará na Col. de Livros do Brasil maiores possibilidades de expansão. Como isto é verdade, reconsiderarei o caso e, secundando o pedido desse editor, aqui lhe venho dizer das suas condições: *S. Bernardo* e *Angústia* a editar num vol., depois os outros, também dois por vol., e isto devido ao seu tamanho e ao formato dos livros da coleção, que v. conhece. A primeira ed. será de três mil exemplares e os direitos de autor são de 10% sobre o preço de capa; esta deve ser de 35\$.

Dadas as péssimas condições em que encontrei o mercado do livro, parece-me de aceitar.

Aguardo a sua resposta para colocar o Sousa Pinto em condições de se dirigir a v., visto não o querer fazer sem eu me desobrigar (SOROMENHO, 1949b).

Soromenho, que, juntamente com Arquimedes de Melo Neto, da Casa do Estudante do Brasil, funda em 1949 a editora Sociedade de Intercâmbio Cultural Luso-brasileiro, tinha todo o interesse em editar

a obra de seu amigo e camarada de longa data Graciliano Ramos. Todavia, diante do fato incontornável de que os romances do artista alagoano encontrariam melhores condições de difusão em Portugal ao serem inseridos na consolidada “Coleção Livros do Brasil”, Soromenho não só abre mão do acerto prévio com Graciliano, como leva a este a proposta de Sousa Pinto. As condições se revelam similares às ofertadas a José Lins do Rego e a Rachel de Queiroz (SALLA, 2017b, p. 117-118), com a diferença de que já se propunha logo de saída ao autor de *Caetés* a reunião de dois de seus romances num mesmo volume.

Por causa de problemas de saúde, Graciliano leva mais de três meses para responder a carta de Soromenho. De modo geral, o romancista brasileiro julga o acordo conveniente, mas não o aceitaria antes de consultar José Olympio. “Ele se entenderá com o Sousa Pinto, como procedeu há tempo, em relação a um livro de José Lins. Acho que tudo se arranjará, mas a interferência do editor é indispensável, que não entendo de negócios: sou um desastre” (RAMOS, 1950).

No mesmo dia em que Graciliano escreve em resposta para Soromenho, segue a carta de José Olympio para Sousa Pinto:

Cientificados pelo nosso editado sr. Graciliano Ramos de que os snrs. estão interessados na edição de suas obras em Portugal, vimos pela presente informar-lhes que teremos satisfação em entrar em entendimentos diretamente com os snrs. sobre o assunto. Assim sendo, adiantamos que poderemos manter um acordo idêntico ao que foi feito com as obras de José Lins do Rego; se os snrs. tiverem muita urgência poderão já pela volta do correio enviar os contratos para os devidos fins, assim como respectivos adiantamentos (OLYMPIO, 1950).

Apesar da sugestão de um acordo idêntico ao que fora feito com José Lins do Rego, não se tem notícia de uma eventual resposta de Sousa Pinto à sinalização de José Olympio. Talvez, devido ao fato de Graciliano ter demorado a aquiescer à proposta inicial levada a ele por Soromenho ou mesmo em função do agravamento do quadro de saúde do escritor, o editor português, aparentemente, desistira de contar, em sua “Coleção Livros do Brasil”, com as obras do autor de *Vidas Secas*. Pode-se ainda supor que a mudança de ideia de Sousa Pinto esteja relacionada às dificuldades econômicas inerentes ao próprio mercado livreiro daquele momento ou ainda considerasse melhor o risco de editar um autor que, naquele momento,

apresentava-se como comunista e, assim como Jorge Amado, conver-tia-se em alvo da PIDE.

Depois do acordo não consumado com a Livros do Brasil e da morte de Graciliano Ramos (que acontece em março de 1953), tem-se, enfim, no ano de 1957, a publicação da primeira obra do escritor alagoano feita em Portugal, fato que se dá quase uma década depois das edições portuguesas de Erico Verissimo e Jorge Amado. Trata-se do livro *S. Bernardo* em trabalho realizado pela editora Ulisseia. Essa casa editorial foi fundada em 1946 por iniciativa de Luís Reis Santos, pesquisador e crítico de arte, que depois cede sua quota a Joaquim Figueiredo de Magalhães, então sócio da Édipo, empresa esta que se notabilizou nos anos 1950 pelo sucesso da coleção policial de bolso “Escaravelho de Ouro” (MEDEIROS, 2010, p. 79). Enquanto “rosto” da Ulisseia, Figueiredo de Magalhães procurava aliar a arte da edição [entre os primeiros trabalhos da casa estava *Da famosa arte da impressão*, de Américo Cortês Pinto, livro lançado em 1948 (PORTAS, 2008)], arrojo comercial [a editora esteve entre as primeiras de Portugal a participarem da Feira do Livro de Frankfurt (MEDEIROS, 2010, p. 104)] e qualidade literária das obras selecionadas [do “Conselho de Leitura” da Ulisseia, faziam parte, entre outros, Branquinho da Fonseca, Casais Monteiro, Jorge de Sena e João Gaspar Simões (PORTAS, 2008)].

*S. Bernardo* veio a fazer parte da “Coleção Atlântida”, que reunia autores hispano-americanos, portugueses e brasileiros. Graciliano Ramos é o primeiro de nossos artistas a figurar na coleção, cujo primeiro volume coube ao livro *Viragem*, de Castro Soromenho, curiosamente o intelectual que havia intermediado a tentativa infrutífera de inclusão do romancista alagoano no catálogo da Livros do Brasil. Entre os nomes nacionais que também figuraram na Atlântida, consta o de Dinah Silveira de Queiroz, com o seu *Floradas na serra*. Em entrevista ao jornal *Diário de Notícias* em dezembro de 1958, a escritora, que então havia regressado do lançamento desse livro em Portugal, assinalava que ele atingira por lá a casa dos cem mil exemplares editados (SUCESSO, 1958, p. 1). Esse dado expressivo mostra que a Ulisseia trabalhava com grandes tiragens, o que, em certo sentido, favorecia a difusão das obras dos autores brasileiros que integravam a Coleção Atlântida.

Os moldes do acordo comercial proposto a Graciliano, provavelmente, devem ter obedecido aos mesmos parâmetros que foram

oferecidos a João Guimarães Rosa. Em outubro de 1957, Figueiredo de Magalhães, por indicação da José Olympio, endereça ao autor de *Sagarana* a seguinte oferta:

[...] para uma primeira edição de três mil exemplares, para venda exclusiva em Portugal, o pagamento correspondente à percentagem de 10% sobre o preço de capa, pagável em cheque sobre Nova Iorque; a percentagem de 12% sobre cada mil exemplares a mais, ou futuras edições.

No caso de acordo por parte de V. S<sup>a</sup>., agradecemos o favor de nos informar se estaria disposto a ceder, para já, a obra *Grande Sertão: Veredas*, cujo exemplar pedimos nesta mesma data à referida Livraria José Olympio para definitivo estudo (MAGALHÃES, 1957).

Em carta de resposta, Guimarães Rosa aceita as condições apresentadas inicialmente pela direção da Ulisseia. Todavia, como durante mais de três anos não obtém retorno de Figueiredo de Magalhães, acerta, por intermédio do intelectual brasileiro Thiers Martins Moreira, a publicação de parte de sua obra pela Livros do Brasil. Por essa casa editorial, em 1961, sai *Sagarana*; em 1964, *Miguilim e Manuelzão*; em 1965, *A aventura nos campos gerais*; e, em 1966, *Noites do sertão*.

Curioso observar como os caminhos de Guimarães e Graciliano se opõem quanto à edição de suas obras em Portugal. Um recebe uma proposta de Figueiredo de Magalhães, mas teve a obra publicada pela Livros do Brasil. Ao outro chega uma oferta de Sousa Pinto, mas S. Bernardo acaba saindo postumamente pela Ulisseia.

E voltando à edição portuguesa desse último livro, na orelha do volume, apresentam-se alguns dados biobibliográficos de Graciliano, que naquele momento, seja no Brasil, seja em Portugal, já desfrutava de uma posição proeminente:

Em *S. Bernardo*, que a Ulisseia se honra de apresentar em edição portuguesa, Graciliano atingiu pela fixação de personagens, pela objetividade narrativa, um lugar indisputado na literatura brasileira, que posteriormente *Angústia* e *Vidas Secas* confirmaram. [...] Com a sua morte em março de 1953, a língua portuguesa perdeu um dos escritores que mais a engrandeceram e dignificaram (GRACILIANO RAMOS, 1957).

Por méritos artísticos, portanto, Graciliano havia atingido “um lugar indisputado na literatura brasileira” e, para além de tal posição

no cenário nacional, seu desaparecimento físico apenas tornou mais saliente sua condição de um dos escritores que mais “engrandeceram e dignificaram” o idioma como um todo. Em linhas gerais, juízos valorativos como os expressos nesse rápido paratexto fazem ecoar lugares-comuns da crítica que vão se consolidando em torno do artista alagoano tanto aqui quanto em terras portuguesas.

## Referências

- ÁLVARO, Cláudia Maria dos Santos. *Leituras de autores brasileiros nas revistas literárias portuguesas dos anos 30*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1988.
- ANSELMO, Manuel. Graciliano Ramos e a angústia. In: *Família literária luso-brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943, pp. 220-223.
- CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a Cultura”. In: *Educação pela noite*. 5 ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- DIONÍSIO, Mário. *Erico Verissimo: um escritor brasileiro*. Edição de Vânia Pinheiro Chaves e introdução de João Marques Lopes. Lisboa: Clepul, 2011.
- GRACILIANO RAMOS – *S. Bernardo* (Orelha). In: RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Lisboa: Ulisseia, 1957 (Coleção Atlântida).
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2005.
- MAGALHÃES, Joaquim Figueiredo de. Carta a João Guimarães Rosa. Lisboa, 30 out. 1957. Documento pertencente ao Arquivo IEB/USP, Fundo João Guimarães Rosa (Código de referência: JGR-CE-06,108).
- MEDEIROS, Nuno Miguel Ribeiro de. Influência e contrainfluência na inversão do poder tipográfico entre Portugal e o Brasil. Narrativa e atividade nos editores portugueses. *História*, São Paulo, vol. 30, n. 2, p. 179-195, ago.-dez. 2011.
- MEDEIROS, Nuno Miguel Ribeiro de. *Edição e editores – O mundo do livro em Portugal*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2010.
- NEVES, Artur. A Indústria do Livro. *Observador Econômico e Financeiro*, Rio de Janeiro, n. 81, p. 43-46, out. 1942.
- O LIVRO na economia. *Observador Econômico e Financeiro*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 28, 26 maio 1937.

- OLYMPIO, Livraria José. Carta a António de Sousa Pinto. Lisboa, 16 jan. 1950. Coleção José Olympio, localização 79, 01, 002, n. 006, Acervo de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
- PORTAS, Catarina. O Último Livro da Ulisseia s.f.f. *Público*, Lisboa, 3 dez. 2008. Disponível em: < <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-ultimo-livro-da-ulisseia-sff-217736>>. Acesso em: 20 fev. 2016.
- RAMOS, Graciliano. Carta a Castro Soromenho. Rio de Janeiro, 16 jan. 1950. Coleção José Olympio, sem localização, Acervo de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
- RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Lisboa: Ulisseia, 1957 (Coleção Atlântida).
- RAMOS, Graciliano. *Conversas*. Organização, introdução e notas de Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- SALLA, Thiago Mio. A divulgação de Graciliano Ramos em Portugal nas páginas da revista Atlântico: suporte e atenuação do sentido. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 31, p. 59-78, jun. 2017.
- SALLA, Thiago Mio. Livros do Brasil e a edição de romances brasileiros em Portugal nos anos 1940”. *FronteiraZ*, São Paulo, PUC/SP, n. 19, p. 111-129, dez. 2017.
- SALLA, Thiago Mio. A divulgação do moderno romance brasileiro em Portugal: análise do trabalho empreendido por José Osório de Oliveira entre os anos 1930 e 1950. In: SILVA, Rejane Vecchia da Rocha e (org.). *Literatura e comparativismo contemporâneo: narrativa, poesia e cinema*. São Paulo: CELP/FFLCH/USP, 2013, p. 215-222.
- SENDA, Afonso de Castro. Panorama literário do Brasil – Sobre escritores que ainda não foram ditos. *O Diabo*, Lisboa, pp. 7-8, 2 jan. 1938a.
- SENDA, Afonso de Castro. Panorama literário do Brasil – II. *O Diabo*, Lisboa, p. 8, 6 mar. 1938b.
- SENDA, Afonso de Castro. Panorama literário do Brasil – v. *O Diabo*, Lisboa, p. 2, 6 jun. 1938c.
- SENDA, Afonso de Castro. Panorama literário do Brasil VI. *O Diabo*, Lisboa, p. 5, 26 jun. 1938d.
- SIMÕES, João Gaspar. Os livros da semana: *Angústia*, *S. Bernardo*, *Vidas Secas*, Romances por Graciliano Ramos. *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 4, 1º set. 1938, (Suplemento Literário).
- SIMÕES, João Gaspar. *Pureza | Alma do Brasil*. *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 4, 19 ago. 1937, (Suplemento Literário).

- SOROMENHO, Castro. “O novo caminho da literatura brasileira – José Lins do Rego”. *O Primeiro de Janeiro*, Porto 12 set. 1939a.
- SOROMENHO, Castro. Um depoimento literário brasileiro: Marques Rebelo (Eddy)”, *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 9 ago. 1939b.
- SOROMENHO, Castro. Os novos rumos da literatura brasileira. Depoimento Crítico e literário de Almir de Andrade. *Seara Nova*, Lisboa, n. 686, 5 out. 1940.
- SOROMENHO, Castro. Graciliano Ramos fala ao *Diário Popular* acerca dos modernos romancistas brasileiros. *Diário Popular*, Lisboa, 10 set. 1949a, p. 4.
- SOROMENHO, Castro. Carta a Graciliano Ramos. Lisboa, 8 out. 1949b. Acervo Castro Soromenho, sem localização.
- SUCCESSO dá lição de humildade. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1958, p. 1 (Segunda Seção).

## Retirantes e mujiques, entre a Aldeia e Alagoas: diálogos entre as obras de Graciliano Ramos e Liev Tolstói

Carolina Izabela Dutra de Miranda (POSLIT – UFMG)<sup>1</sup>

### Introdução

Silviano Santiago aproxima o escritor latino-americano da figura do “devorador de livros de que os contos de Borges nos falam com insistência. Lê o tempo todo e publica de vez em quando” (SANTIAGO, 2000, p. 25). Para o crítico, neste tipo de escritor, o conhecimento estimula seu projeto de criação literária, que é o princípio da organização da produção do texto. Nesse sentido, a figura do “devorador de livros” pode ser associada a Graciliano Ramos, que, ainda adolescente, confessa: “Invoquei, num desespero, o socorro de Emília. Eu precisava ler não os compêndios escolares, insossos, mas aventuras, justiça, amor, vinganças” (RAMOS, 1981, p. 220). Na voz desse leitor, já adulto, em conversa com seu filho, Ricardo Ramos, o desejo de leitura transforma-se na predileção por alguns autores, ao expressar “sua enorme admiração por Tolstói: – *Guerra e paz* é o maior romance da literatura mundial. E não sei de novela melhor, nenhuma, que *A morte de Ivan Ilitch*” (RAMOS, 1992, p. 74). E ainda quando

[à]s vésperas de morrer, disse publicamente que julgava as suas influências: Dostoiévski, Tolstói, Balzac, Zola. [...] A uma pergunta sobre qual dos dois preferia, Tolstói ou Dostoiévski (o repórter sem dúvida imaginava que fosse o segundo), respondeu: “Tolstói. Mas Tolstói eu não considero apenas o maior dos russos: é o maior da humanidade” (RAMOS, 1992, p. 115).

Salvo as diferenças de contextos sociais, classe e formação, o autor de *Vidas Secas* (1938) apresenta uma percepção de arte e literatura

1. Atualmente cursa o terceiro ano de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestra em Literatura Brasileira também pelo POSLIT\FALE\UFMG. Graduada no curso de letras – Licenciatura em Língua Portuguesa e Língua Espanhola pela Faculdade de letras/UFMG. E-mail para contato: carolizabela@hotmail.com.



muito próxima à do escritor pacifista russo. Ao avaliar um conto de sua sobrinha Marília, em suas correspondências, Graciliano demonstra preocupação em ressaltar a sinceridade e a humanidade como os principais aspectos da arte: “Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos. Arte é sangue, é carne. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. Arte é isso. A técnica é necessária, é claro. Mas se lhe faltar técnica, seja ao menos sincera” (RAMOS, 1980, p. 198). Desse modo, a expressão humana e a sinceridade valorizadas por Graciliano Ramos estabelecem relação direta com a abordagem político-social em suas obras, na denúncia de um sistema social dividido entre burguês e proletário, donos de terras e retirantes.

Liev Tolstói também valoriza a sinceridade artística: “mais que tudo, o grau e contágio da arte é dimensionado pelo grau de sinceridade do artista” (TOLSTÓI, 2016, p. 158). Em seu ensaio *O que é a arte?* (1898), o autor faz uma revisão crítica dos movimentos artísticos até então ocorridos. O escritor explica que, após o Renascimento, a arte deixou de ser acessível ao povo, porque os artistas queriam satisfazer a vontade das elites, que desejavam uma arte que levasse ao prazer e exaltasse o belo. Porém, Tolstói destaca que, para ele, a essência da arte é a expressão dos sentimentos: “Arte é a atividade humana que consiste em um homem comunicar conscientemente a outros, por certos sinais exteriores, os sentimentos que vivenciou, e os outros serem contaminados por esses sentimentos” (TOLSTÓI, 2016, p. 60).

Percebe-se, nas obras de Graciliano Ramos, por sua vez, a preocupação em mostrar a humanidade do nordestino e, no mesmo passo, denunciar o sofrimento de que esse homem padece: “O que me interessa é o homem daquela região aspérrima. [...] Procurei auscultar a alma do ser rude e quase primitivo que mora na zona mais recuada do sertão, observar a reação desse espírito bronco ante o mundo exterior, isto é, a hostilidade do mundo físico e da injustiça humana” (RAMOS *apud* LEBENSZTAYN; SALLA, 2014, p. 68). O escritor destaca, pois, que o seu interesse no sertanejo é também um interesse humano, seu desejo é denunciar a situação de miséria e as injustiças sofridas pelo homem interiorano, como Fabiano e sua família em *Vidas Secas*: “Os meus personagens não são inventados. Eles vivem em minhas reminiscências, com suas maneiras bruscas, seu rosto vincado pela miséria e pelo sofrimento” (RAMOS *apud* LEBENSZTAYN; SALLA, 2014, p. 68).

De maneira semelhante, para Tolstói, as obras que teriam o conteúdo mais verdadeiro e interessante seriam aquelas que reelaborariam “[a] vida dos trabalhadores, com suas formas infinitamente diversas de trabalho e os perigos relacionados a ele [...], suas relações com a mulher e os filhos, suas relações com todas as questões econômicas” (TOLSTÓI, 2016, p. 86). Por tal razão, várias obras de Tolstói enfocam a humanidade da vida de camponeses, e, sobretudo, a relação entre estes e seus patrões – como é o caso de Rostov, em *Guerra e Paz* (1869): “E só quando entendeu os gostos e aspirações do mujique e conseguiu entender o sentido secreto de seu linguajar, só quando se sentiu unido ao mujique, [...] a administração de Nikolai [Rostov] obteve resultados mais notáveis” (TOLSTÓI, 2013, p. 2342). Em um dos vários ensaios críticos de Tolstói sobre sociedade e política, nomeado *Aos trabalhadores* (1903), o escritor denuncia os latifundiários que exploravam os camponeses, em um regime de servidão legitimado pela figura do soberano Tzar: “O fato segundo o qual vós operários sois forçados a passar vossa vida na miséria, [...] enquanto outros, sem nenhum trabalho, desfrutam do produto de vosso labor, vós que sois escravos desses homens, quando isso não devia acontecer, esse fato comove quem quer que tenha olhos e coração” (TOLSTÓI, 2014, p. 9).

Nesse sentido, as maneiras pelas quais Graciliano Ramos e Liev Tolstói elaboram as agruras sofridas pelo retirante, mujique ou trabalhador explicitam uma semelhança entre as obras de ambos os escritores – que primam pela sinceridade artística e pelo empenho em realizar uma crítica política e social. Desse modo, os dois escritores ressaltam, em suas obras, um mundo dividido em dominados e dominadores, enfatizando o drama humano vivido por seus personagens. Essa elaboração, estrutural e estética, de temáticas comuns e ao mesmo tempo distintas em suas particularidades, governos, nações, é um dos aspectos que fizeram com que as obras desses dois escritores transpusessem os limites de seus países e das filiações, respectivamente, ao Realismo Russo e à Segunda Geração do Modernismo Brasileiro, culminando na reelaboração de elementos particulares, que, por sua originalidade, inserem ambos os escritores no contexto da literatura universal. Essa elaboração artística, comum aos dois escritores, talvez possa ser traduzida na consagrada frase do escritor russo: “[...] se queres ser universal começa por pintar a tua aldeia” (TOLSTÓI *apud* MENDES, 2008, p. 17).

A partir de tais discussões, este projeto de pesquisa se propõe a investigar as relações de semelhança e diferença entre o pensamento e as concepções acerca da arte e da literatura, de Graciliano Ramos e Liev Tolstói, com base em ensaios críticos, textos jornalísticos e obras ficcionais de autoria destes escritores. A tese resultante deste projeto buscará elucidar a maneira como os dois autores expressam, em suas obras, a busca pela sinceridade artística, a humanidade do homem rebaixado, as críticas político-sociais e a reelaboração ficcional de um mundo dividido entre dominados e dominadores. O estudo de tais aspectos nas obras desses dois escritores será fundamentado nas teorias de Giorgio Agamben, Carl Schmitt e Walter Benjamin sobre os métodos de exercício do poder, da violência, da exploração, da dominação e da opressão. Outro objetivo desta pesquisa será investigar como a elaboração literária de tais aspectos demonstra o modo como estas constantes temáticas são expressas por meio de técnicas e artifícios estruturais, estéticos e estilísticos comuns entre os dois autores, tais como: o autor implícito, a autoconsciência, o autojulgamento, a singularização do olhar e a reelaboração ficcional de dados autobiográficos.

### **Um passeio pela fortuna crítica: da Rússia ao Brasil**

Na fortuna crítica referente às obras dos escritores Graciliano Ramos e Liev Tolstói, são apontadas inúmeras correlações desses com outros autores. No entanto, observa-se que, no estudo que aqui se propõe, a aproximação e a investigação de tais aspectos temáticos, estéticos e estilísticos nas obras críticas e ficcionais do escritor alagoano e do russo são inéditas, o que justifica a relevância desta pesquisa. Em uma das inúmeras correlações presentes na fortuna crítica de Graciliano Ramos, Álvaro Lins, no posfácio *Valores e misérias de Vidas secas* (1941), ressalta que, assim como Machado de Assis, o escritor alagoano demonstra certa crueldade diante de sua criação devido à fria impassibilidade com que julga os homens em suas obras. No posfácio de *Infância, Visão de Graciliano Ramos* (1945), Carpeaux associa o autor alagoano aos escritores russos pela semelhança entre a decadência da sociedade patriarcal descrita em *Angústia* (1936) e as fazendas escravocratas da Rússia Tzarista, presentes nas obras de Gontcharov. Pertencente à crítica universitária, Antonio Candido, no

estudo *Ficção e confissão* (1955), destaca a assimilação do protagonista de *Angústia*, Luís da Silva, ao narrador de *Memórias do subsolo* (1864), de Dostoiévski, caracterizando ambos como homens acuados, tímidos, vaidosos, hipercríticos, fascinados pela vida e incapazes de vivê-la. Os sentimentos de condenação, frustração e desespero de Luís da Silva após assassinar Julião Tavares também o aproximam do personagem Goliakidin, da obra *O duplo* (1846), de Dostoiévski. Tal aspecto será interpretado por Candido como uma “passagem de realismo” (CANDIDO, 2006, p. 118) presente na obra do autor alagoano, em que o realismo trágico sobrepõe os problemas do “eu” à própria integridade do mundo. Otávio Faria, no artigo “Graciliano Ramos e o sentido humano” (1969), complementa a aproximação entre a obra de Graciliano e a de Dostoiévski, ressaltando o psicologismo do protagonista de *Angústia* e a “força quase dostoiévskiana com que as recordações de *Infância*” (FARIA, 1969, p. 184) invadem a história e a subjetividade de Luís da Silva.

Para Carlos Nelson Coutinho, Graciliano, como os realistas russos, percebe a falência da burguesia, dos valores burgueses e do capitalismo e, por isso, incorpora aspectos do realismo crítico em suas obras. No texto “Graciliano Ramos” (1965), Coutinho estabelece uma relação entre o ensaio *Narrar ou descrever?* (1936) de Georg Lukács e o método descritivo utilizado em *Caetés*. Nesta obra, predominaria o recurso realista de união de narração e descrição – que agrega momentos exteriores e interiores de personagens e objetos. Tal relação intertextual auxiliará a presente pesquisa na investigação sobre o elo entre Graciliano Ramos e Tolstói, uma vez que, no referido ensaio, Lukács estabelece aproximações entre a técnica que alterna narração e descrição nos romances *Naná* (1879), de Émile Zola, e *Anna Kariênina* (1877), de Tolstói. Para Lukács, as descrições – como a do conde Vrónski, que antecede a sua queda na corrida de cavalos – constroem uma gradação que culminará na frustração da satisfação da ambição desse personagem, para quem a vitória na corrida representaria o sucesso diante de toda a corte e da alta sociedade aristocrática.

No texto *Leão Tolstói (por) Máximo Gorki* (1920), Gorki sinaliza pela primeira vez uma relação entre Homero e Tolstói, ao fazer referência a uma declaração do próprio escritor de que *Guerra e Paz* é uma espécie de *Ilíada* por seu tom de epopeia. Essa aproximação será retomada por Georg Steiner, no ensaio *Tolstói ou Dostoiévski* (1960), ao associar a estrutura das obras *Anna Kariênina* e *Guerra e Paz* à das obras

de Homero, por serem epopeias em prosa. E, ainda, por inter-relacionar a construção das personagens por meio da utilização de epítetos, assim como Homero – observada na feiura de Princesa Maria, na beleza de Helena e na alegria contagiante de Natasha, personagens de *Guerra e Paz*. No ensaio *Goethe e Tolstói* (1922), Thomas Mann assimilará o escritor russo ao alemão devido ao humanismo presente em suas obras e à preocupação da expressão dos sentimentos humanos, que seria motivada por uma preocupação com as questões espirituais. Mann destaca, ainda, uma diferença: enquanto Goethe é associado à visão ideal de Friedrich Schiller e ao ativismo retórico de suas criações, Tolstói é aproximado a Dostoiévski devido ao seu mundo enfermo e estático. Georg Steiner (1960) converge as obras de Tolstói às do autor de *Irmãos Karamazov* (1861) por meio da questão humana, ao destacar que, em *Ressurreição* (1899), o tema da moral e da humanidade será observado novamente na dualidade campo/cidade, assim como no autor de *Crime e castigo* (1866), em que o cenário urbano é o inferno nas obras de Dostoiévski.

No estudo *Graciliano Ramos* (2004), Wander Melo Miranda destaca a condição do retirante Fabiano: subjugado ao grande fazendeiro que o remunera mal, explora e engana, o trabalhador sofre com a dupla carga de opressão, miséria e impossibilidade de ser livre. Para Miranda, os traços de humanidade expressos na cachorrinha Baleia mostram que “a capacidade de universalizar um dado particular (“todos somos como minha cachorra Baleia”) depende da mediação levada a efeito pela ficção, [...] abrindo inesperadas possibilidades de acesso ao que a realidade significa” (MIRANDA, 2004, p. 42).

Na coletânea *Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936)* (2011), Bruno Barreto Gomide apresenta uma leitura de artigos que relacionam o Brasil e a Rússia quanto a aspectos literários, políticos, sociais e geográficos. O estudioso comenta a aproximação entre os dois países proposta por Gilberto Freyre, ancoradas no contexto do modernismo artístico e literário, unindo as relações entre oprimidos e humilhados nos romances de Dostoiévski e de autores brasileiros.

Em *O drama ético na obra de Graciliano Ramos: leituras a partir de Jacques Derrida* (2017), Gustavo Ribeiro propõe uma leitura de algumas obras do autor de *Infância*, ressaltando a relação entre literatura e ética à luz da teoria do filósofo franco-argelino Jacques Derrida. Para Ribeiro, a ética, nesse caso, refere-se à recusa de soluções simples e se volta para a necessidade de questionamento de verdades acabadas,

relativizando os próprios valores em função do contato com o outro. Tal aspecto também será investigado na tese resultante deste projeto, que propõe estudar uma das distinções entre as concepções de arte destes escritores por meio do paralelo entre a presença da questão ética, nas obras de Graciliano Ramos, em contraposição à presença da moral, associada ao cristianismo – humanismo tradicional –, aspecto marcante na ficção de Liev Tolstói.

### **Mujiques e retirantes: poder e opressão**

Em busca de expressar a sinceridade em suas obras, Liev Tolstói e Graciliano Ramos ficcionalizaram os conflitos de uma sociedade dividida entre dominados e dominadores, na qual o abuso do exercício do poder leva à opressão de classes rebaixadas. Em *Anna Kariênina*, o fazendeiro Liévin se revolta ao conversar com um proprietário de terras que se mostra a favor do uso da violência física contra seus servos: “Teimava em que o camponês russo era um cevado, gostava de porcaria e para arrancá-lo a isso havia necessidade de autoridade e, à falta de autoridade, de cacête” (TOLSTÓI, 1971, p. 313). Situação semelhante pode ser observada em Paulo Honório, de *São Bernardo* (1934), que é repreendido pela esposa por bater em seu funcionário: “Como tem coragem de espancar uma criatura daquela forma? / – Ah! Sim! Por causa do Marciano. Pensei que fosse coisa séria” (RAMOS, 2008, p. 128). Para o dono de terras, os funcionários se reduzem a seres domináveis, a quem se impõem ordens: “Essa gente faz o que se manda, mas não vai sem pancada. E Marciano não era propriamente um homem” (RAMOS, 2008, p. 45). Em *Angústia*, a divisão da sociedade em dominados e dominadores será observada, por exemplo, no funcionário público Luís da Silva e no burguês Julião Tavares. Ao relembrar seu passado, quando Luís chega pobre à cidade, ele imagina o que teria ocorrido com outros trabalhadores que viveram a mesma situação de penúria como ele: “Alguns, raros, teriam conseguido, como eu, um emprego público, seriam parafusos insignificantes na máquina do Estado e estariam visitando outras favelas” (RAMOS, 2011, p. 123). Ao expressar uma visão social associada a uma máquina, em que ele é controlado como um parafuso para fazer seu trabalho, Luís da Silva parece estar fazendo menção à modernização de modos de poder invisíveis, exercidas por meio do controle

e da disciplina. De modo semelhante, em *Guerra e Paz*, o narrador se refere ao exército como uma máquina, estruturada por relações de poder, e controle: “Como no mecanismo de um relógio, também no mecanismo da atividade militar, uma vez começado um movimento, ele segue de modo irresistível até o resultado final” (TOLSTÓI, 2013, p. 534). Nos textos que antecedem o início dos capítulos do romance, é possível perceber que um dos principais temas dessa obra é, sobretudo, o poder. A narrativa parece tratar de duas visões de poder – o método arcaico e visível de poder, exercido de modo institucionalizado, conferido ao soberano e à nobreza – e a transição desse método de poder por meio da criação de instituições como o exército, em que a disciplina e o controle fundamentaram uma maneira modernizada de poder invisível, implícito. No artigo *Carta a um suboficial* (1899), Tolstói propõe que, no contexto histórico do autor russo, o exército foi utilizado como um método de exercício de poder utilizado pelas classes dirigentes para dominar as classes mais baixas: “as tropas só são necessárias aos governos para dominar o povo dos trabalhadores [...] O povo jamais sairá da miséria na qual os mantêm [os ricos] enquanto as tropas forem submetidas às classes reinantes” (TOLSTÓI, 1899, pp. 124-125).

Um dos objetivos centrais desta pesquisa será investigar e aproximar as maneiras como as formas de poder, controle e opressão se encontram reelaboradas nas obras destes dois escritores. Essa análise será fundamentada na teoria de Giorgio Agamben, filósofo italiano do século XX, que abandona parcialmente a abordagem tradicional de poder proposta por Foucault. Agamben relaciona suas proposições à ideia das técnicas de individualização subjetivas e procedimentos de totalização objetivos propostos por Foucault como um “duplo vínculo político, [que se] constitui pela individuação e pela simultânea totalização das estruturas de poder moderno”. (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2002, p.13) E, ainda, interrelaciona sua teoria sobre o poder ao conceito de poder de vida e de morte, proposta por Foucault em *A vontade do saber* (1976), em que o pensador francês propõe o conceito de Biopolítica, ou seja, o controle da vida biológica de forma invisível.

Publicada em 2002, pela editora UFMG, a obra de Giorgio Agamben, *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*, traduzida por Henrique Burigo, será a primeira de uma coleção de obras sobre o poder, o estado de exceção, as concepções de vida nua, zoé, bíos e a catástrofe do holocausto publicadas pelo autor. Nesta obra, o filósofo italiano,

também formado em direito, parte da proposição de que, no direito romano, *vita* não é um conceito jurídico, mas indica, como no uso latino comum, o simples fato de viver ou do modo particular de vida. O poder sobre a vida no direito romano é uma forma de poder conferido ao pai como chefe de família, na relação pai e filho. Propõe-se, assim, que o pai reconheça o filho varão e adquira sobre ele o poder de vida e de morte. “Não a simples vida natural, mas a vida exposta à morte (a vida nua ou a vida sacra) é o elemento político originário” (AGAMBEN, 2002, p.95-96).

Dessa forma, o conceito de poder estaria associado à política, que se apresenta como uma estrutura. Nela ocorre a politização da vida nua, isto é, a vida matável e insacrificável do homem. Assim, “[a] dupla categoria fundamental da política ocidental não é aquela amigo-inimigo, mas a vida nua [como] existência política, zoé-bíos, exclusão-inclusão. A política existe porque o homem é o próprio vivente que, na linguagem, separa e opõe a si a própria vida nua e, ao mesmo tempo, se mantém em relação com ela numa exclusão inclusiva” (AGAMBEN, 2002, p.16 -17). A vida nua é aquela sobre a qual a estrutura política tem o direito de morte e de vida, em que, “com o nascimento da democracia moderna, no qual o homem como vivente se apresenta não mais como objeto, mas como sujeito do poder político. [...] o que está em questão é a vida nua do cidadão, o novo corpo biológico da humanidade” (AGAMBEN, 2002, p.16 -17). Dessa forma, Agamben parte do conceito de vida nua formulado na Grécia antiga, controlada, que se opõe a Bíos e a Zoé, em que Bíos seria a vida natural, a vida excluída da estrutura política e Zoé seria vida incluída, controlada por uma estrutura política e submetida ao poder de vida e morte do soberano. O soberano é aquele que exerce o poder na estrutura política, pois “soberano é aquele que decide sobre o estado de exceção” (AGAMBEN, 2002, p.19). A exceção é uma situação em que existe a eficácia das normas jurídicas. Essa norma geral requer uma estruturação normal das relações em que a vida se submete à regulamentação normativa. No estado de exceção, o soberano tem o poder da decisão, ou seja, tem o direito de vida e morte sobre as vidas dos sujeitos dentro de uma estrutura político-social. O homem que vive no “bando” do soberano, e por isso tem sua vida controlada, é chamado de *homo sacer*, sua vida é insacrificável e matável, constituído o que Agamben nomeia como “vida sacra”. O pensador italiano irá expor os vários tipos de poder que atuam sobre a estrutura do



bando, e assim sobre o *homo sacer*, como o poder soberano que se divide em poder constituinte e constituído. Estes poderes seriam exercidos como uma forma de controle social, culminando, muitas vezes, em uma prática da opressão.

Para Agamben, os poderes constituídos só existem no estado, são inseparáveis da ordem constitucional pré-estabelecida. Eles precisam de uma moldura estatal, na qual se manifestam na realidade. Já o poder constituinte situa-se fora do estado, não deve nada ao estado, existe sem ele. O poder constituído se origina da natureza jurídica, da ditadura e do estado de exceção. O poder constituinte não pode ser condicionado e constringido por um ordenamento jurídico, se mantendo externo a todo poder constituído. O filósofo italiano propõe que, de acordo com Carl Schmitt, o poder constituinte se identifica com a vontade constituinte do povo ou da nação como uma vontade política. Se, no estado de exceção, a vida do *homo sacer* será totalmente controlada pelo soberano, nas sociedades modernas esse controle culmina na origem de um controle biopolítico do *homo sacer*. A biopolítica coloca a vida biológica no centro dos cálculos do estado moderno, em que o homem e seu corpo serão controlados e dominados por mecanismos invisíveis de poder, como, por exemplo, pela medicina, pela rotina de trabalho e pela cultura de massa. A vida torna-se sujeito-objeto da política estatal. Para Agamben, a existência das classes excluídas na atualidade originou-se através dos séculos, na criação e denominação dada à palavra povo, que “nas línguas europeias modernas, sempre indica também os pobres, os deserdados, os excluídos. Um mesmo termo denomina, assim, tanto o sujeito político constitutivo quanto a classe que, de fato, se não de direito, é excluída da política” (AGAMBEN, 2002, p.184 -185). O filósofo italiano faz uma digressão sobre a palavra povo em várias línguas para demonstrar que a origem etimológica da palavra demonstra em si a nomeação de uma classe excluída, rebaixada. A palavra povo marca a divisão que existiria entre dois grupos, em que, em um extremo, existe o grupo de cidadãos integrados e soberanos e, no outro grupo, existe uma escória formada por miseráveis, oprimidos e vencidos. Dessa forma:

[...] O povo carrega, assim desde sempre, em si, a fratura Biopolítica fundamental. Ele é aquilo que não pode ser incluído no todo do qual faz parte, e não pode pertencer ao conjunto no qual já está

desde sempre incluído. [...] a partir da Revolução francesa, o povo torna-se o depositário único da soberania, o povo se transforma em uma presença embaraçosa, e miséria e exclusão surgem pela primeira vez como um escândalo em todos os sentidos intolerável. Na idade moderna, miséria e exclusão não são somente conceitos econômicos e sociais, mas são categorias eminentemente políticas (Todo o economicismo e o ‘socialismo’ que parecem dominar a política moderna tem, na realidade, um significado político, aliás, biopolítico). (AGAMBEN, 2002, p.184 -185)

Para Agamben, o controle invisível, biopolítico exercido sobre essa classe excluída corre como um rio, de modo subterrâneo e contínuo, o poder e o controle existem, mas estão quase invisíveis ao olhar. Essa estrutura política exercerá seu poder “além de todas as opressões ou ‘alienações’, aquilo que se é tudo o que se pode ser, este ‘direito’ tão incompreensível para o sistema jurídico clássico, foi a replica política a todos estes novos procedimentos do poder” (AGAMBEN, 2002, p.128).

As proposições de Agamben auxiliarão na elucidação das formas de poder, controle, dominação e opressão ficcionalizadas por Liev Tolstói e Graciliano Ramos, na figura dos camponeses, servos, mujiques, retirantes, funcionários públicos e trabalhadores. A discussão teórica do filósofo italiano permitirá observar e analisar as diferentes formas de poder e dominação presentes nas obras de Liev Tolstói, de forma explícita, na postura dos fazendeiros em relação aos servos e mujiques. Ou, ainda, em formas de poder implícitas, quase invisíveis, nas obras de Graciliano Ramos, no contexto da Revolução de 1930, dos chefes e da burguesia com funcionários e trabalhadores, no contexto de industrialização da sociedade brasileira.

Como uma forma de melhor entender as proposições de Giorgio Agamben, este projeto também embasará sua discussão teórica nas proposições de Carl Schmitt e Walter Benjamin, teóricos com os quais o filósofo italiano dialoga e se refere diretamente em sua obra. Os três estudiosos se correlacionam ao propor discussões acerca de constantes temáticas como o poder, a violência, a opressão e o estado de exceção. Em algumas de suas proposições, Agamben discute concepções propostas por Carl Schmitt, ou mesmo se refere diretamente aos estudos do jurista, cientista político e professor universitário alemão. Agamben considera que, para Schmitt, a soberania se apresenta na forma de uma decisão sobre a exceção. É o exercício do poder soberano que culmina no estado de exceção. Para Schmitt,

a exceção é a estrutura da soberania e, portanto, a soberania é a estrutura originária na qual o direito se refere à vida e a inclui, através da sua própria suspensão. A relação de exceção seria uma relação de bando, em que o “fora da lei” foi abandonado pela estrutura política, ele está no limiar em que a vida e o direito, o externo e o interno, se confundem. O bando seria uma forma de relação, uma estrutura que devemos reconhecer nas relações políticas. Dessa forma, para Schmitt, a estrutura do bando seria a situação da sociedade moderna em que vida se coloca no centro da política estatal, que se tornou, para Foucault, a Biopolítica.

Além dos conceitos de bando e de poder constituinte e constituído, citados diretamente por Agamben, outras proposições da obra de Carl Schmitt auxiliarão no entendimento da teoria do filósofo italiano e no estudo das obras de Liev Tolstói e Graciliano Ramos. Na obra *O conceito do político*, publicada em 1932 e reeditada em 1963, o jurista alemão propõe considerar o político como um fenômeno fundamental da existência humana a partir da sociedade concreta, formulando discussões acerca do estado de exceção; das formas de poder, controle e opressão da sociedade; da relação entre amigo e inimigo; além da importância e da função da guerra. De acordo com Schmitt, o estado de exceção representa uma linha correspondente a um estado que configura uma situação paradoxal, na qual as normas são retiradas ou suspensas para que o estado possa vigorar, ou seja, é uma forma em que as leis estão presentes por meio de sua subtração ou ausência. O pensador propõe, ainda, que o povo teria a função de ser o sujeito essencial dentro do corpo político. O povo seria um grupo humano com poder suficiente para instituir um estado, diferenciando amigo-inimigo e combatendo seus inimigos na sequência desta diferenciação. O estado corresponderia à existência do povo como unidade política. Segundo Schmitt, o povo politicamente unido surge de um lado, um público interessado, e do outro, o público da fábrica, o trabalhador, que é uma massa de consumidores. Dessa forma, no estado, do domínio e do poder emergem a propaganda e a presença das massas, e, no polo econômico, o controle de tais massas. Assim, o estado dotado de uma autoridade absoluta, soberana e incontestada estaria em condições de evitar uma politização total da vida. Para o jurista alemão, o domínio sobre os homens, o controle social, teria uma base econômica, então, “[...] se os explorados e os submetidos se defenderem numa tal situação, eles não o poderão

fazer, obviamente, com meios econômicos” (SCHMITT, 2016, p.137). Logo, o estado na era econômica, deve renunciar e conduzir corretamente as relações econômicas, e deve se declarar neutro diante das questões e decisões políticas, renunciando, então, a sua reivindicação de dominar. Dessa forma, a relação amigo-inimigo é necessária à estrutura política.

Nessa organização social e política exposta por Schmitt, o pensador critica a forma com que o sistema econômico funciona de forma a colocar aqueles que são inferiores e malsucedidos na concorrência econômica e torná-los inócuos de maneira não violenta. Essa forma econômica de exclusão de alguns grupos sociais seria preocupante e injusta, pois, “exigir dos homens, seriamente, que eles matem homens e estejam preparados para morrer para que o comércio e a indústria dos sobreviventes floresçam ou a capacidade de consumo dos netos prospere é cruel e louco” (SCHMITT, 2016, p.88). O cientista político explica que a relação, que distingue classes privilegiadas e classes excluídas, opressores e oprimidos, nasce na ordem feudal, na relação entre suserano e vassalo, no sistema feudal, se estende a outras relações como de líder e seguidor ou patrão e clientela. Nessas relações sociais há uma forma de legitimidade, de legalidade racional, sem conexão entre proteção e obediência. O jurista critica a relação em que a soberania do direito significava a soberania dos homens que opõem e manipulam as normas jurídicas. Assim, “[...] o domínio de uma ‘ordem mais elevada’ é uma frase vazia se não tiver o sentido político de que determinados homens, com base nesta ordem mais elevada, querem dominar sobre homens de uma ‘ordem mais baixa’” (SCHMITT, 2016, p.118).

Carl Schmitt exemplifica uma situação de poder e controle que se relaciona diretamente com o objetivo deste projeto, pois ele expõe a romantização da relação de dominação e opressão sobre o camponês. “Na Rússia, as classes em declínio, antes da revolução, romantizaram o camponês russo como o mujique bom, bravo e cristão. Numa Europa confusa, uma burguesia relativista procurava tornar todas as culturas exóticas que se pudessem pensar em objeto do seu consumo estético” (SCHMITT, 2016, p.121). Esse fenômeno ocorrerá também em outros países da Europa, como a França, em que o povo é idealizado ao ser representado pelas classes privilegiadas: “é estranho ver a segurança e ausência de suspeição com as quais estes privilegiados falavam acerca do bem, da doçura e da inocência

do povo quando, em 1793, já estava aos seus pés – ‘*spectacle ridicule et terrible*’” (SCHMITT, 2016, p.121). Basta lembrar-se de obras como *Os miseráveis* (1862), de Victor Hugo, e da figura do protagonista Jean Valjean e da órfã Cossete, para entender a romantização criticada por Schmitt.

Outro aspecto importante na teoria de Carl Schmitt é a forma como ele apresenta e discute o fenômeno da guerra como um meio extremo da política, que manifesta a possibilidade da diferenciação entre amigo e inimigo, que se encontra subjacente a toda representação política e só tem sentido enquanto a diferenciação da humanidade estiver realmente presente. O pensador discute a famosa frase do historiador Clausewitz – “A guerra não é senão uma continuação das relações políticas com a intromissão de outros meios” (Vom Kriege, III Parte, Berlim, 1834, p. 140) –, discordando do mesmo e explicando que a guerra é o acirramento da relação amigo-inimigo. Para Schmitt, a guerra é uma forma de opressão, assim como o exército e a política são formas de controle por meio da violência: “Conhecemos até a lei secreta deste vocabulário e sabemos que hoje a guerra mais terrível só é levada a cabo em nome da paz, a mais temível opressão em nome da liberdade, e a mais terrível desumanidade em nome da humanidade” (SCHMITT, 2016, p.156-157). O pensador explica algumas técnicas cruéis de guerra enumeradas na Sociedade das Nações de Genebra, nas “linhas de orientação” para a execução do art. 16º do Estatuto da Sociedade das Nações: “interrupção do abastecimento de meios de alimentação à população civil e bloqueio até à fome. Por fim, dispõe ainda de meios técnicos de morte física violenta, de armas modernas tecnicamente perfeitas que, com empenho de capital e inteligência, se tomaram utilizáveis” (SCHMITT, 2016, p.139). É preciso, portanto, abandonar a ideia de que o fim da guerra leva a um período de paz mundial. A teoria de Schmitt não apenas auxiliará no entendimento das proposições de Giorgio Agamben, como complementarará o entendimento de contextos em que a violência é utilizada como forma de poder e opressão trabalhada tematicamente por Liev Tolstói e Graciliano Ramos em suas obras. Tal temática pode ser observada nas obras do escritor alagoano que trata sobre a Revolução de 1930 e o fenômeno do cangaço, ou nos textos do pacifista russo sobre a Primeira Guerra Mundial, com a invasão da Rússia pelas tropas de Napoleão Bonaparte e a Guerra da Criméia, sobre a qual o autor russo escreve em vários contos.

Outro autor que auxiliará no melhor entendimento da teoria acerca do poder proposta por Agamben será Walter Benjamin, que é, inclusive, citado diretamente pelo filósofo italiano em sua obra *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*. De acordo com Agamben, Walter Benjamin propõe que a violência exercida no estado de exceção não opõe o direito, mas conserva-o, surpreendendo-o, e o opõe executando-se dele. Dessa forma, poder soberano e violência se confundem. Para o pensador italiano, “[a] violência, que Benjamin define divina, situa-se em vez disso, em uma zona na qual não é mais possível distinguir entre exceção e regra. Ela está, para a violência soberana, na mesma razão em que, na oitava tese, o estado de exceção efetivo está para aquele virtual” (AGAMBEN, 2002, p.72-73). Dessa forma, a função da violência na criação jurídica, como propõe Benjamin, é, na verdade, dupla, no sentido em que o estabelecimento de direito faz da violência um meio, como uma espécie de criadora do direito, na medida em que investe no direito com o nome de poder, com um fim imune e independente da violência, mas íntima e necessariamente ligado a ela.

No ensaio “Crítica da violência – crítica do poder”, publicado em 1986, na coletânea organizada por Willi Bolle, *Documentos de cultura, documentos de Barbárie* (1986), Walter Benjamin expõe sua visão sobre a relação entre poder, violência e estado de exceção. Para o filósofo alemão, o direito natural faz uso da violência como uma forma de poder, como, por exemplo, nos atos de punição. “Ou seja: essa ordem jurídica empenha-se em instituir, em todos os domínios nos quais os fins de pessoas individuais possam ser alcançados adequadamente pelo uso da violência, fins de direito que apenas o poder judicial pode concretizar desse modo” (BENJAMIN, 1986, p.160-161). Um dos exemplos do uso da violência como forma de poder seria o das punições escolares. Benjamin considera que o direito veja o poder nas mãos de pessoas individuais como um perigo de subversão da ordem estabelecida, e por isso a violência é usada como forma de poder e controle para manter tal ordem. O pensador alemão faz uma crítica ao direito natural do poder, apresentando como oposição o direito positivo, que vê o poder como dado historicamente adquirido. Em sua crítica acerca da relação entre poder e violência, Benjamin expõe os vários tipos de poder existentes em nossa sociedade. O poder instituinte seria aquele que estabelece como direito em nome do poder político, não um fim livre e independente da violência, mas

um fim necessário e intimamente ligado a ela. Dessa forma, o direito instituinte do poder é exercido por meio da opressão dos poderes contrários a ele. Para Benjamin, o poder instituinte é também o poder mítico, este poder arrasta consigo a culpa e a expiação, ele é ameaçador, sangrento e letal.

Benjamin propõe ainda a existência de dois tipos de exercício de poder e violência, que se relacionam de maneira muito próxima com as questões ficcionais trabalhadas por Tolstói e Graciliano Ramos, como a oposição patrão e trabalhador, em relação à revolta do trabalhador contra as opressões sofridas. E, ainda, a opressão e o poder exercidos por meio da violência e do poder exercido por meio do exército e da guerra. O filósofo alemão propõe que, na luta de classes, a greve seja vista como um mecanismo de poder que pode ser exercido pelos trabalhadores. “O operariado organizado é, hoje em dia, o único sujeito jurídico, além do Estado, ao qual se concede o direito à violência” (BENJAMIN, 1986, p.164). Assim, a greve não seria uma forma de violência, mas uma forma de exercício do poder que garante o acesso aos direitos do trabalhador. Entretanto, o estado tende a classificar a greve como uma forma de violência, porque coloca em risco as normas presentes numa sociedade juridicamente controlada, colocando em risco, igualmente, a predominância do poder nas mãos de somente alguns grupos específicos. Em relação ao poder militar, Benjamin considera que, na última guerra, a crítica do poder militar se tornou o ponto de partida de uma certa crítica à violência em geral, culminando na reflexão de que essa violência não poderia ser exercida de forma ingênua ou tolerada. O militarismo apresentaria uma duplicidade na função da violência. Isso ocorre na medida em que o militarismo seria a compulsão ao uso generalizado da violência como um mecanismo para atingir os fins do Estado. O militarismo seria também uma instância que possibilitaria o uso da violência como ferramenta para alcançar fins jurídicos, já que a submissão dos cidadãos às leis, como o serviço militar obrigatório, é um fim jurídico. O poder exercido pelo militarismo obriga o cidadão a se submeter ao poder no serviço militar obrigatório e o leva a exercer esse poder na atuação militar, muitas vezes por meio da violência e da opressão sobre os outros civis. Sendo assim, o militarismo seria uma forma de opressão, controle e violência por parte do Estado.

No ensaio *Sobre o conceito da história* (1940), publicado na coletânea *O anjo da História*, Walter Benjamin também trata de aspectos

temáticos como o poder, a violência e o estado de exceção. Agamben se refere diretamente ao texto de Benjamin em *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I* (2002): “A tradição dos oprimidos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é regra. Devemos chegar a um conceito de história que corresponda a este fato. Teremos então à frente, como tarefa, a produção do estado de exceção efetivo” (BENJAMIN *apud* AGAMBEN, 2002, p.62). Agamben calca-se no pensamento do filósofo alemão, que propõe que vivemos em uma sociedade extremamente controlada e oprimida pelo Estado, normalizada, regulada pelas normas e, portanto, vivemos em um estado de exceção. De acordo com Benjamin, a nossa história é aquela contada pela voz dos vencedores e não dos vencidos, esses que são os sujeitos do conhecimento histórico. “O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe lutadora e oprimida. Em Marx, ela surge como a última classe subjugada, a classe vingadora que levará às últimas consequências a obra de libertação em nome de gerações de vencidos” (BENJAMIN, 1940, p.16-17). Dessa forma, o objeto de empatia dos historiadores, especificamente aqueles que eram representantes do historicismo, tem sido os detentores do poder que são herdeiros daqueles que foram vencedores. “Aqueles que, até hoje, sempre saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó” (BENJAMIN, 1940, p.12-13). O filósofo alemão chama à atenção para a necessidade de rever a nossa história e contá-la sob a perspectiva dos vencidos, que é traduzida na expressão metafórica cunhada pelo autor “escovar a história a contrapelo”: “Por isso, o materialista histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1940, p.12-13). Em sua oitava tese, Benjamin propõe que a tradição dos oprimidos nos ensina a ver os instrumentos do estado de exceção em que vivemos como se este fosse uma regra. É preciso então questionar e lutar contra esses estados ou doutrinas totalitárias, como por exemplo o fascismo. É importante destacar que tanto Benjamin como Agamben propõe que o fascismo e o nazismo seriam um exemplo do controle sobre vida e morte levado a seu extremo, destacando sua gravidade e crueldade. Benjamin coloca em relevo a necessidade de refletir acerca da visão da história, questionar todas as formas de exploração, controle, poder e opressão sofridas pelas classes baixas, como, por exemplo, o trabalho.



O estudo das proposições de Benjamin será de grande valia para uma análise mais profunda das obras de Liev Tolstói e Graciliano Ramos, já que ambos os autores, de forma similar ao filósofo alemão, ressaltam o lugar do oprimido, do trabalhador, do servo, do camponês, e as formas de exploração e opressão sofridas por eles. O possível diálogo entre as obras destes autores literários e dos pensadores citados neste projeto seria um dos fatores que tornam as obras destes dois autores literários, russo e brasileiro, universais, não apenas pela denúncia, mas também pela reflexão sobre sistemas universais de poder, controle, opressão, exploração e violência.

A presente pesquisa propõe, ainda, que em Liev Tolstói e Graciliano Ramos, algumas constantes temáticas – como: o poder, a opressão, a dominação, a humanidade, a moral, a ética, o particular – se prestariam a expressar, por meio do conteúdo ficcional, uma concepção de arte baseada na busca pela sinceridade. Para investigar a expressão dessa percepção de arte por meio de artifícios ficcionais, propõe-se o estudo de aspectos estruturais, estéticos e estilísticos nas obras ficcionais dos dois escritores. Para tanto, este estudo se fundamenta na proposição de Booth, em *Retórica da ficção* (1980), de que o escritor assume ares diferentes dependendo da necessidade de cada obra. Esses papéis podem ser observados por meio do autor-implícito, em que o autor “escolhe, consciente ou inconscientemente, aquilo que lemos. Inferimo-lo como versão criada literária, ideal dum homem real – ele é a soma das opções deste homem” (BOOTH, 1980, p. 92). Para Booth, o autor implícito é o conjunto de estratégias discursivas que, ao se apresentarem no texto, expressam um determinado ponto de vista que o leitor poderá identificar como sendo a visão da obra.

Para identificar a expressão das ideias do autor por meio da personagem, esta pesquisa também será fundamentada na teoria de Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética em Dostoiévski* (1963), na qual o crítico propõe considerações acerca do monologismo, do dialogismo e da identificação das concepções do autor expressas pela voz do narrador. Para Bakhtin, Dostoiévski trata tais temáticas através do diálogo e de vários pontos de vista opostos, em que tenta mostrar a autoconsciência do autor. Apesar das diferenças, os três escritores, em suas técnicas narrativas e no modo de expor a consciência dos seus personagens, demonstram suas críticas ao pensamento “coisificante” do homem. Bakhtin propõe uma maneira de construção da voz da personagem que se assimila à perspectiva do autor-implícito

e, ainda, é observada nas narrativas de Tolstói: “No envoltório da palavra do outro do autor está representada também a última palavra do herói, a autoconsciência do herói é apenas um momento de sua imagem estável e, em essência, é predeterminada por essa imagem” (BAKHTIN, 1997, p. 56). Assim, o crítico, ao ressaltar o trabalho com a autoconsciência, apresenta uma concepção de autojulgamento dos personagens, presente nas obras de Dostoiévski, como em *O idiota* (1869): “Natassia Filipovna desconhece seu próprio discurso sobre si mesma: considerar-se-ia ela mesma decaída ou, ao contrário, justificar-se-ia? A autocondenação e a autoabsolvição, distribuídas entre duas vozes – ‘eu me condeno, outro me absolve’” (BAKHTIN, 1997, p. 271). As duas vozes criam uma dissonância e uma dualidade internas que têm o objetivo de demonstrar o autojulgamento da personagem, que deseja, na verdade, ser absolvida pelo leitor. Esse recurso poderá auxiliar na compreensão do processo de autojulgamento de Paulo Honório, protagonista de *São Bernardo* – na medida em que se sente culpado pela morte de Madalena – ou na protagonista do romance *Anna Kariênina* – que realiza seu autojulgamento e autocondenação por ter assumido um romance ilegítimo.

De acordo com Victor Chklóvski, o objetivo da arte é expressar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento. A “singularização do olhar” consiste “em eleger, focalizar, um certo detalhe de um quadro e, desse modo, distorcer as proporções” (CHKLÓVSKI, 1923, p. 275). No texto *Paralelo em Tolstói* (1923), Chklóvski explica que este procedimento foi originado na Antiguidade Grega. Posteriormente, Carlo Ginzburg esclarece no artigo *Estranhamento: pré-história de um procedimento literário* (2001), a incorporação de tal recurso ao ser observado na construção das obras de Marco Aurélio, para “mostrar as coisas como realmente são” (GINZBURG, 2001, p. 22). O estudo da “singularização do olhar” permitirá elucidar a humanidade e a sinceridade presentes na visão da cachorrinha Baleia, em *Vidas Secas*; no olhar da criança em *Infância*; e, ainda, no cavalo protagonista do conto “Kholstomier” (1863).

Outro propósito deste projeto de pesquisa será investigar a ficcionalização de elementos autobiográficos para compreender a transposição e a reelaboração artística das relações de poder presentes nas obras de Graciliano e Tolstói. O estudo proposto nesta pesquisa sobre a ficcionalização de elementos autobiográficos será outro aspecto que auxiliará na compreensão da busca pela sinceridade literária

e, ainda, apresenta a transposição e reelaboração artística das relações de poder observadas na realidade, recriadas nas obras de Liev Tolstói e Graciliano Ramos. Segundo Candido, em *Infância*, o escritor alagoano é tomado pelo “desejo de sinceridade que vai doravante levá-lo a retratar-se no mundo real em que se articulam as suas ações: já instalado na primeira pessoa do singular como artifício literário”. (CANDIDO, 1955, p.91). Essa transformação será destacada por Wander de Melo Miranda, ao propor que a memória de Graciliano será recriada em obras como *Infância* e *Memórias do Cárcere* (1953), em que literatura e experiência se confundem. O próprio autor respondeu ao questionamento sobre a ficcionalização de tal aspecto: “– Sua obra de ficção é autobiográfica? – [...] Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou” (RAMOS, 2014, p.198).

A presença de aspectos reais da vida de Tolstói em suas obras será tão frequente quanto nas obras do autor de *Vidas Secas*, como destaca Rubens Figueiredo: “O protagonista de *Ressurreição* tem muitos traços do próprio Tolstói. Seu nome, Nekhliudov, é o mesmo do herói de um conto escrito quando Tolstói tinha menos de trinta anos: “A manhã de um senhor de terras’, em parte, também um autorretrato”. (TOLSTÓI *apud* FIGUEREDO, 2013, p.11). A utilização desta reelaboração ficcional expressa a busca pela honestidade literária do escritor russo, que culminará em sua declaração de que a forma textual “romance” estaria com seus dias contados: “A forma do romance não só não é eterna, mas ela está acabando. Dá vergonha escrever mentiras, que aconteceu aquilo que não houve. Se você quer dizer algo, diga-o diretamente” (TOLSTÓI *apud* SCHNAIDERMAN, 1983, p.52). Rosamund Bartlett, em uma biografia extremamente relevante sobre a vida do autor russo, declara que “Quando Tolstói começou a escrever *Guerra e Paz*, seus ancestrais tornaram-se os protótipos indispensáveis de muitos dos personagens centrais do romance” (BARTLETT, 2013, p.33). Em *Anna Kariênina*, a paixão da mulher casada e seu conflituoso divórcio seriam baseados na história da irmã de Tolstói, Maria, que se apaixona por outro homem e tenta se divorciar do marido. Para Bartlett, no conto “O diabo” e no romance *Ressurreição*, o escritor russo tentou expiar suas culpas ficcionalizando e condenando suas fraquezas nos envolvimento amorosos dos dois protagonistas. A história de sedução de uma camponesa narrada neste último romance é baseada em um relacionamento real que o conde manteve com uma serva, Aksinia, que gera um filho do escritor

e vive por muito tempo em Iásnaia Poliana. Já *Os cossacos* “é uma espécie de metáfora de inspiração rousseaniana da jornada espiritual empreendida por Tolstói na década anterior ao seu casamento” (BARTLETT, 2013, p.207).

## Considerações finais

A presente pesquisa se encontra em seu terceiro ano de execução. Dessa forma, espera-se que ao final do curso de doutorado, esse trabalho cumpra os objetivos de investigar as relações de semelhança e diferença entre o pensamento e as concepções acerca da arte e da literatura propostas por Liev Tolstói e Graciliano Ramos, com base em ensaios críticos, textos jornalísticos e obras ficcionais de autoria desses dois escritores. Além disso, espera-se estudar o modo como ambos os autores traduzem a busca pela sinceridade artística, a humanidade do homem rebaixado, as críticas político-sociais e a reelaboração ficcional de um mundo dividido entre dominados e dominadores à luz das discussões e teorias de Giorgio Agamben, Carl Schmitt e Walter Benjamin, sobre as feições de exercício do poder, da violência, da exploração, da dominação e da opressão. E, ainda, acredita-se que esse estudo conseguirá investigar como tais constantes temáticas e concepções sobre arte, literatura e poder estão presentes, de modo semelhante ou distinto, reelaborados e expressados, por meio de aspectos estruturais, estéticos e estilísticos nas obras ficcionais de Liev Tolstói e Graciliano Ramos.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O poder soberano e a vida nua: Homo sacer I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARTLETT, Rosamund. *Tolstói: A biografia*. Trad. Renato Marques. São Paulo: Globo, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autênciã Editora, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de Barbárie*.

- Seleção e apresentação de Willi Bole. Trad. de Celeste H.M. Ribeiro de Souza. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria T. H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. 3ª Ed. São Paulo: Ouro sobre azul, 2006.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Visão de Graciliano Ramos*. In: *Graciliano Ramos: seleção de textos*. Sônia Brayner (org.). 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Vol. 2.
- CHKLÓVSKI, Victor. Os paralelos em Tolstói. (1923). Trad. André P. Pacheco. In: *O diabo e outras histórias*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. pp. 273-279.
- CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. (1917). Trad. Ana Mariza R Filipouskiet al. In: *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos (1965). In: *Graciliano Ramos: seleção de textos*. Sônia Brayner (org.). 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Vol. 2.
- DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o declínio da "sinceridade": filosofia e autobiográfica de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal LTDA, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: História da violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège France (1976)*. Trad. Maria E. Galvão. São Paulo: Martins fontes, 1999.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GOMIDE, Bruno Barreto. *Da estepe a caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936)*. São Paulo: EDUSP, 2011.
- GÓRKI, Máximo. *Leão Tolstói*. Trad. Rubens Santos. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. Trad. de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2005.
- LÉVINAS, Emmanuel. *O humanismo do outro homem*. Trad. P. Pivatto. Petrópolis: Vozes, 1993.

- LUKÁCS, Georg. In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MANN, Thomas. *Goethe e Tolstói*. Trad. Natan R. Zins. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- MIRANDA, Wander Melo. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- PEYRE, Henri. *Literature and sincerity*. EUA: Literary Licensing, 1963.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Posfácio de Álvaro Lins. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. Posfácio de Octávio de Faria. São Paulo: Record, 1969.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. São Paulo: Record, 2008.
- RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: MPM Comunicações, 1980.
- RAMOS, Graciliano. *Garranchos*. Thiago Mio Salla (Org.). Rio de Janeiro: Record, 2012.
- RAMOS, Graciliano. *Conversas*. Yêda Lebensztayn. Thiago M. Salla (Org.). Rio de Janeiro: Record, 2014.
- RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. *O drama ético na obra de Graciliano Ramos: leituras a partir de Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHMITT, Carl. *O conceito do político*. Trad. de Alexandre Franco Sá. Portugal: Edições 70, 2016.
- STEINER, George. *Tolstói ou Dostoiévski*. Trad. I. Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- TOLSTÓI, Liev. *Anna Kariênina*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- TOLSTÓI, Liev. *Os cossacos*. Trad. Klara Gourianova. São Paulo: Amariys, 2012.
- TOLSTÓI, Liev. *Infância, adolescência e juventude*. Trad. Ouvar Davet. São Paulo: LUX, 1950.
- TOLSTÓI, Liev. *Contos*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

- TOLSTÓI, Liev. *Ressurreição*. Trad. e Pref. de R. Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*. Trad. e Pref. de Oscar Mendes. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968.
- TOLSTÓI, Liev. Carta a um suboficial (1899). In: *Aos trabalhadores e outros escritos*. Trad. Plínio A. Coêlho. São Paulo: Intermezzo, 2014.
- TOLSTÓI, Liev. *O que é arte?* Trad. Bete Torii. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2016.
- TOLSTÓI, Liev. *Liev Tolstói: os últimos dias*. Trad. A. Bytsenko et al. São Paulo: Penguin, 2011.

## Virginia Woolf: Tradução, Recepção e Impacto no Brasil

Profa. Dra. Maria Aparecida de Oliveira (UFPB)<sup>1</sup>

### Introdução

O presente trabalho tem como objetivo abordar a recepção, a tradução e o impacto de Virginia Woolf no Brasil. Inicialmente, abordaremos a recepção de Woolf por meio do acervo digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Em seguida, serão abordadas as traduções da escritora, a partir do trabalho levantado por Denise Bottmann, tradutora de Woolf no país. Finalmente, será abordado o impacto de Woolf nas escritoras brasileiras, a partir da década de 1930. Percebe-se como as escritoras brasileiras negociavam e navegavam entre o feminismo modernista de Woolf e as tradições literárias brasileiras convencionais que evitavam tais tendências. Pode-se concluir que as primeiras traduções de Virginia Woolf evitavam a linguagem inovadora da escritora, optando-se por uma padronização, a qual homogeneizava a linguagem, pois essa era a forma como eram traduzidas as grandes obras no país. Nesse caso, questões como estética e política, identidade cultural e de gênero no modernismo estão todas envolvidas.

Pode-se definir cinco momentos na recepção de Virginia Woolf no Brasil. Primeiro, quando ocorreram suas primeiras traduções na década de 40, momento em que a escritora era lida por uma pequena elite de pessoas muito bem-educadas. Em segundo lugar, sua recepção aumentou consideravelmente devido à inserção de seus livros nos cursos de Letras-Inglês nas universidades na década de 60. O terceiro grande momento de sua recepção ocorreu durante a segunda onda do feminismo na década de 70. O quarto momento ocorre em 2003 quando o filme *As Horas* foi lançado no Brasil e o romance *Mrs. Dalloway* tornou-se um *best-seller*. Podemos ainda perceber um novo momento da recepção de Woolf no Brasil, o qual ocorre a partir de 2012, quando os direitos autorais são expirados e há uma nova

1. Doutora em Estudos Literários pela Unesp-Araraquara em 2013. Professora de Literatura e Língua Inglesa no Departamento de Letras Modernas da Universidade Federal da Paraíba.



onda de traduções sobre a autora. Nesse momento, surgem três novas traduções do romance *Mrs. Dalloway* e *To the Lighthouse*, como veremos em seguida. *A Room of One's Own* tem mais uma tradução e, finalmente, em 2019, Tomaz Tadeu traduz o famoso ensaio *Three Guineas*, pela editora Autêntica, com um texto introdutório de Naomi Black, crítica feminista fundamental para compreender o feminismo de Virginia Woolf.

Woolf refletiu também sobre o processo de tradução, ela mesma em colaboração com Samuel S. Koteliansky<sup>2</sup> ajudou na tradução do russo para o inglês. As obras de Freud foram traduzidas para o inglês e publicadas pela sua editora *The Hogarth Press*. *Mrs. Dalloway* foi logo traduzido ao francês por Simone Davi em 1929 e Victoria Ocampo<sup>3</sup> por meio da *Sur* intermediou a tradução de *A Room of One's Own*, tendo Borges como o tradutor em 1936. Borges que tinha sua própria teoria sobre a tradução, explicitada no conto *Pierre Menard, o autor de Quixote* presente na coletânea de contos *Ficções*, questiona o papel do tradutor, como um criador ou um recriador do texto “original”. Em um processo de ficcionalização, que era bem próprio do humor de Borges, da tradução do ensaio feminista de Woolf, o autor afirma não ter sido ele o tradutor, mas sim sua mãe. No entanto, a mãe de Borges passa a traduzir apenas após a morte do pai de Borges em 1938, o que ainda não havia ocorrido naquele momento. Woolf que também navega por diversas outras línguas, refletiu também sobre o processo de tradução, no ensaio *On not knowing French*, Woolf afirma:

In reading poetry, it may be, one reads in phrases running the words together, so that they must be taken separately into the mind. The ear, too, collects a thousand hints and suggestions from one's own tongue which escape it in another. At any rate, in reading French prose even, it is curious how far out one finds one's self, looking for poetry where poetry is not, finding it absurdly where nothing of the sort was intended. (WOOLF, 2009, p. 6)

2. Para maiores informações sobre essa colaboração ver o artigo de Natalya Reinhold “A Railway Accident: Virginia Woolf Translates Tolstoy” no livro *Woolf Across Cultures* (2004)
3. Para mais detalhes sobre a relação de Virginia Woolf e Victoria Ocampo, ver o texto: “Virginia Woolf and Victoria Ocampo: A Brazilian Perspective” em *Virginia Woolf and her Female Contemporaries*, 2016 pela Clemson University Press.

Woolf mais do ninguém refletiu sobre os limites da linguagem, como compreender a poesia em uma língua desconhecida, ainda que tivesse certa intimidade com a língua francesa. Woolf também estudou grego e a literatura clássica, contudo, em seu ensaio *On not knowing Greek* ela explora exatamente essa impossibilidade de conhecer uma língua morta, já que não sabemos como era pronunciada ou como as pessoas reagiam às falas dos atores em cena:

For it is vain and foolish to talk of knowing Greek since in our ignorance we should be at the bottom of any class of schoolboys, since we do not know how the words sounded, or where precisely we ought to laugh, or how the actors acted, and between this foreign people and ourselves there is not only difference of race and tongue but a tremendous breach of tradition. All the more strange, then, is it that we should wish to know Greek, try to know Greek, feel for ever drawn back to Greek, and be forever making up some notion of the meaning of Greek, though from what incongruous odds and ends, with what slight resemblance to the real meaning of Greek, who shall say? (WOOLF, 1994, p. 38)

Essa impossibilidade de compreender uma outra língua em sua totalidade também perpassa o artigo *The Russian Point of View*:

The gulf between us and them is clearly shown by the difficulty with which we produce even a tolerable imitation of the Russians we become awkward and self-conscious, or worse, denying our own qualities, we write with an affection of simplicity and goodness, soon turns to mawkish sentimentality. The truth is that if you say “brother” you must say it with conviction, and it is not easy to say it with conviction. The Russians themselves produce this sense of conviction not because they acquiesce or tolerate indiscriminately or despair, but because they believe so passionately in the existence of the soul. (WOOLF, 1987, p. 343)

Natalya Reinhold (2004) observa que Woolf primeiro leu os russos em francês e depois nas traduções para o inglês. Woolf e Leonard aprenderam russo com Samuel S. Koteliansky, judeu ucraniano, apresentado a eles por Mansfield e seu marido. A partir de então, Woolf começa a trabalhar em colaboração com Koteliansky nas traduções dos escritores russos. Nessa batalha, Woolf reflete sobre a impossibilidade da tradução, já que não se trata apenas de traduzir uma língua para outra, pensando apenas nos seus aspectos linguísticos, mas envolve também os aspectos culturais e históricos. Laura Marcus (2002)

percebe que no período em que Woolf estava aprendendo russo, seu trabalho como tradutora em colaboração com Koteliensky coincide com seus experimentos estéticos e inovações literárias, quando surgem trabalhos como *Kew Gardens*, *The Mark on the Wall*, *An Unwritten Novel* e *Modern Fiction*.

Para melhor compreender a recepção de Woolf no Brasil, pesquisei em jornais, revistas e periódicos do acervo digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro<sup>4</sup>, no período de 1930 a 2020. Os jornais mais citados são *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *Nicolau*, *Jornal do Comércio*, *Gazeta de Notícias* entre outros. É interessante notar como ocorre esse processo de recepção da obra de Woolf. Nas primeiras décadas seu nome aparece sempre relacionado a outros modernistas, como James Joyce, Proust e T. S. Eliot. Nesse momento, muita atenção é dada a forma de sua escrita, ao processo de fluxo de consciência. À medida que os anos vão se passando, Woolf passa a ser associada ao trabalho de outras escritoras, dentre elas Katherine Mansfield entre outras modernistas. Aos poucos, mais atenção é dada aos seus ensaios políticos e feministas e, percebe-se que a cada livro publicado sobre Woolf, como *Portrait of a Marriage* escrito por Nigel Nicolson, filho de Vita Sackville-West, publicado em 1973 e traduzido ao português em 1976, cresce um grande interesse do público nas mídias no Brasil. O que ocorre também quando sua biografia é escrita pelo seu sobrinho Quentin Bell em 1972.

A primeira referência ao nome de Virginia Woolf ocorreu na revista *Movimento Brasileiro*, no artigo intitulado “O romance moderno na Inglaterra” e discute as traduções para o francês de *Ulysses* e *Mrs. Dalloway*. Durante a década de 1930, o nome Virginia Woolf foi mencionado 47 vezes. Na década de 40, há 281 entradas para Woolf. Na década de 50, esse número sobe para 311 e nos anos 60, o número sobre dramaticamente para 1.339. Mas, durante os anos 70, o número cai para 550, depois cai para 538 nos anos oitenta e nos anos noventa ele sobe para 570. Na década de dois mil, esse número cai para 551. Durante o período de 2010 a 2017, havia apenas 12 referências ao nome da escritora. Em novembro de 2017 esse número aumentou para 61 entradas. Ao que pude perceber esse número está aumentando gradativamente, de acordo com o trabalho que vem sendo realizado na plataforma. É importante é notar que o jornal como mídia impressa

4. <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>

está mudando para a versão digital e isso tem afetado os números, mas isso não significa que a popularidade dela diminuiu, ao contrário, tem aumentado ao longo dos anos.

Percebe-se que esse trabalho no acervo digital é um verdadeiro *work in progress*, pois os números estão em constante mudança, já que eles continuam a serem computados. Em 2020, por ocasião da apresentação deste trabalho, houve um acréscimo. Na década de 1930, os números passaram de 47 a 142. Na década de 1940, aumentaram drasticamente para de 281 a 464 e na década de 1950 aumentaram de 311 para 423. Já na década de 1960, os números passaram de 1.339 para 1.828. Em 1970 passou de 550 para 758, nos anos oitenta aumenta de 538 para 704, em 1990 passa de 570 para 706, em 2000 aumenta de 551 para 286, de 2010 a 2019 esse número subiu de 12 para 90. Observa-se que o trabalho continua sendo realizado, sendo assim, esses números podem continuar crescendo.

Nesses artigos, Woolf é frequentemente relacionada a sua estética e em relação aos escritores modernos, como representante da revolução do romance. A segunda referência mais comum ao nome dela é em relação às escritoras modernas, tais como Katherine Mansfield, Sinodie-Gabrielle Colette, Dorothy Richardson, Rosamond Lehmann, entre outras. Em terceiro lugar, seu nome aparece ligado às suas ideias políticas em relação ao feminismo. Nos anos sessenta, as inúmeras referências ao nome de Virginia Woolf estão relacionadas à peça de Edward Albee, *Who's afraid of Virginia Woolf*. Brenda Silver, em *Virginia Woolf Icon*, percebe que Woolf se tornou um nome doméstico devido à peça de Albee. Silver sugere que a peça criou uma dupla imagem de Virginia Woolf, como uma feminista ameaçadora e como uma escritora difícil e enigmática.

O livro de Brenda Silver é fundamental para perceber a popularização da imagem de Woolf nos Estados Unidos e como ocorre essa reconstrução da imagem de Woolf como um ícone na cultura americana. É interessante notar como esse processo se reflete na mídia brasileira e como a peça de Edward Albee foi decisiva na popularização da imagem da autora no país. Houve inclusive uma peça de Elias Andreatto, *Não tenha medo de Virginia Woolf*, de 1990, com a atuação de Ester Goes. A peça funciona como uma resposta contrária à peça de Edward Albee e seria um convite para explorar os textos de Woolf, evitando os estereótipos de medo, associados à peça *Who's afraid of Virginia Woolf*. Percebe-se muitos espetáculos com os textos de

Virginia Woolf, *Orlando* seria um outro exemplo, uma peça de 1989 com texto de Sérgio Sant'Anna, direção de Bia Lessa e com a atuação de Fernanda Torres no papel de Orlando e Júlia Lemmertz no papel de Sasha. A peça foi um tremendo sucesso e viajou a diversos países.

Em seguida, eu descreverei as traduções de Woolf no Brasil, começando pelos seus contos, ensaios e, finalmente, pelos seus romances. O gráfico seguinte ilustra três grandes momentos das traduções de Woolf no Brasil. Um primeiro momento com as primeiras traduções na década de quarenta; um segundo momento na década de oitenta, quando a maioria das obras são traduzidas pela Nova Fronteira e um terceiro período, a partir de 2012, quando os direitos autorais são expirados e há uma grande movimentação de traduções, com a necessidade de novas traduções, com uma linguagem mais atual que contempla o leitor moderno. Denise Bottmann (2013), famosa tradutora de Woolf no Brasil, tem um papel extremamente importante no registro das traduções de Woolf no Brasil. Ela mantém um blog no qual ela rastreia todas as traduções ao longo dos anos, não apenas sobre Woolf, mas sobre vários outros escritores. Em 2013, em uma entrevista com a tradutora, ela falou sobre o processo de tradução de *Mrs. Dalloway* e sobre as diferenças com a tradução de Mário Quintana.

## Traduções de Woolf no Brasil

### Contos

De acordo com Bottmann, as primeiras traduções de Woolf aconteceram em 1944. O conto *Objetos sólidos* foi traduzido por Dias da Costa, na coleção “Contos do Mundo”, sob o título *Os Britânicos: Os anti-gos e os modernos*, por Rubem Braga, publicado pela editora Leitura. O ensaio “A sobrinha do conde” foi publicado pela Revista Joaquim em 1947, mas sem informação sobre o tradutor. Em 1955, dois contos, *O legado* e *Três figuras*, foram publicados na coletânea *Contos e Romances em Língua Estrangeira*, com traduções de Nádia Santos e Yolanda L. dos Santos, pela editora Logos. Em 1959, o conto *Lapine and Lapinova* apareceu na coletânea *Maravilhas do Conto*, mas sem créditos para o tradutor, publicado pela Cultrix.

O ensaio “Beau Brummel” apareceu na coleção Livros de Cabeceira da Mulher em 1968, pela Civilização Brasileira, mas o nome do

tradutor não é mencionado. Em uma coleção para crianças, há dois contos *A cortina da tia Bá* e *A viúva e o papagaio*, em 1983, organizado por Ruth Rocha, publicado pela Ática. Em 1984, uma coletânea de contos, *Uma casa assombrada*, com tradução de José Antônio Arantes, pela Nova Fronteira. Em 1992, uma coletânea de contos intitulada *Objetos Sólidos*, com tradução de Hélio Pólvora, pela Siciliano e *Kew Gardens e outros ensaios feministas* em 1996, traduzido por Patrícia de Freitas Camargo e José Arlindo de Castro, publicado pela Paz e Terra. Novamente o conto *O Legado* aparece em uma coletânea chamada *A selva do amor*, organizada por Roberto Muggiati, mas o tradutor não é mencionado, pela Record em 2003. E, finalmente, em 2005, *Contos Completos* são traduzidos por Leonardo Fróes, publicado pela Cosac Naify, uma edição muito elegante e premiada.

## Ensaio

O ensaio *A sobrinha do conde* foi publicado como ensaio em 1947, ele consta como conto na coleção traduzida por Leonardo Fróes. Assim, pode-se perceber a dificuldade em classificar a escrita de Woolf, que rompe com os padrões de gênero sexual e textual. “Beau Brummel” foi publicado em 1968, pela Civilização Brasileira. Em 1985, *Moments of Being* foi traduzido por Paula Maria Rosas, Nova Fronteira. No mesmo ano, *Um teto todo seu* saiu pela Nova Fronteira, traduzido por Vera Ribeiro. Depois de quase vinte anos, *A casa de Carlyle e outros esboços*, publicado pela Nova Fronteira, pelo tradutor Carlos Tadeu Galvão. *Cenas Londrinas* traduzido por Myriam Campelo foi publicado em 2006, pela José Olympio. Em 2007, *O leitor comum I* foi traduzido por Luciana Viégas. *Profissões por Mulheres e Outros Ensaio* foi traduzido por Denise Bottmann em 2012, pela LP&M. A biografia de Herbert Marder, *Virginia Woolf e a medida da vida*, foi publicada em 2011 pela Cosac Naif.

Em 2014, Leonardo Fróes traduziu uma coletânea de ensaios intitulados como *O valor do Riso*, pela hoje extinta Cosac Naify. Um ano depois, uma coletânea de ensaios, *O sol e o peixe*, foi traduzida por Tomaz Tadeu em 2015, pela editora Autêntica. Uma nova tradução de *Um teto todo seu* saiu em 2017 traduzido por Bia Souza Nunes. Em 2019, *Three Guineas* foi traduzido por Tomaz Tadeu também pela Autêntica. Antes disso contávamos com uma tradução portuguesa de

Emília Ferros Moura, traduzida em 1978, a qual encontrava-se esgotada, já que a editora havia fechado suas portas. O ensaio “*A sketch of the Past*” foi traduzido como “Um esboço do passado” em 2020 por Ana Carolina Mesquita, pela editora Nós.

## Romances

*Mrs Dalloway* e *The Waves* foram traduzidos em 1946, seguidos por *Orlando* em 1948. *The Waves* foi traduzido por Sylvia Azevedo Valadão, mas a tradução contava apenas com 150 exemplares, os quais se tornaram uma obra rara. *Mrs. Dalloway* foi traduzido pelo poeta Mário Quintana. Essa era a única tradução até 2012, quando os direitos autorais expiraram. Como ele era um poeta, percebe-se o ritmo poético do estilo woolfiano, a passagem de abertura, por exemplo, demonstra suas escolhas em termos de aliterações, repetições e ritmo:

How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did standing there at the open window, that something awful was about to happen; looking at the flowers, at the trees with the smoke winding off them and the rooks rising, falling; standing and looking... (WOOLF, 1992, p.3)

Que fresco, que calmo, mais que o de hoje, não era então o ar da manhãzinha; como o tapa de uma onda; como o beijo de uma onda; frio, fino, e ainda (para a menina de dezoito anos que ela era em Bourton) solene, sentindo como sentia, parada ali ante a janela aberta, que alguma coisa de terrível ia acontecer; olhando para as flôres, para os troncos, de onde se desprendia a névoa, para as gralhas, que se alçavam e abatiam; parada e olhando... (WOOLF, 1972, p. 11)

Que fresco, que calmo, mais tranquilo do que este, claro, era o ar de manhã cedo; como o tapa de uma onda; o beijo de uma onda; frio e cortante e mesmo assim (para uma mocinha de dezoito anos, como era na época) solene, sentindo, como sentiu ali de pé à porta aberta, que algo prodigioso estava para acontecer; olhando as flores, as árvores com a névoa se dissipando e as gralhas subindo e descendo; de pé, olhando... (WOOLF, 2012, p. 9)

Nessa passagem pode-se destacar alguns aspectos importantes da estética woolfiana. Primeiro seria o caráter poético, com as

aliterações e repetições. Woolf tem um ritmo próprio em que ela imprime por meio do movimento dos pássaros (*the rooks rising, falling*) expresso pelo presente contínuo, o qual se perde um pouco na tradução. Outro aspecto importante é o fluxo de consciência, como a escritora penetra nos pensamentos da personagem e nos apresenta essa simultaneidade entre presente e passado (*for a girl of eighteen as she then was*). Assim o leitor parece ler dois planos ao mesmo tempo, há uma interrupção no momento presente e mergulhamos no passado. A tradução respeita a pontuação de Woolf expressando essa simultaneidade e consegue transmitir o fluxo de consciência de Woolf, uma das características fundamentais de seu texto. Apesar de que o próprio poeta foi bastante crítico sobre sua própria tradução, o texto foi consagrado. Denise Bottmann acredita que sua tradução tinha um grande mérito e era notável em muitos aspectos, mas ela percebia que o texto de Quintana tende a suavizar a sintaxe peculiar e experimental do texto woolfiano. Woolf que é conhecida pelas suas inovações literárias, chega no Brasil por uma linguagem mais convencional. Depois de 66 anos da primeira tradução, havia uma necessidade para uma tradução que poderia contemplar o estilo peculiar de Virginia Woolf.

Franciele Graebin (2016) em sua dissertação analisa as quatro traduções de *Mrs. Dalloway* no Brasil. Graebin (2016) percebe que Quintana altera a estrutura do texto quando ele decide dividir os longos períodos de Woolf em menores, adicionando parágrafos ao texto. No final, a tradução de Quintana adiciona vinte parágrafos a mais do que o texto de Woolf, o que afeta o ritmo do texto. Contudo, Graebin conclui que o fluxo de consciência de Woolf não é inteiramente perdido pelo tradutor, o leitor ainda pode senti-lo. Outro aspecto observado por Graebin é que Quintana retira uma frase completa de Woolf, o que afeta o texto como um todo. A linguagem de Quintana é mais convencional, como pode ser notado com o vocabulário escolhido, que representa a linguagem dos clássicos, obedecendo os padrões eruditos das normas de linguagem e evitando a tradução de dialetos, de palavrões e de palavras de baixo calão. A tradução de Denise Bottmann está mais conectada com os leitores deste século. Não apenas a linguagem está mais atualizada, mas ela mantém um diálogo constante com o leitor por meio de seu blog, em que as pessoas contribuíam com sugestões. A tradução de Bottmann respeita a estrutura dos parágrafos e as estruturas internas e externas do texto. A tradução



de Quintana mantém uma certa distância do texto de Woolf, em uma tentativa de torná-la mais familiar ao leitor brasileiro. Enquanto a tradução de Bottmann permanece mais próxima do texto de Woolf.

Pode-se compreender três momentos nas traduções de Woolf no Brasil. O primeiro inclui as primeiras traduções de *Mrs. Dalloway* e *The Waves* em 1946, *Orlando* em 1948 e *To the Lighthouse* em 1968. Neste primeiro estágio, é interessante notar que as traduções são bastante convencionais, seguindo um padrão de como se traduzir os clássicos da literatura no Brasil naquele momento. O segundo momento seria na década de 1980, quando a Nova Fronteira tem o projeto de traduzir os romances que não haviam sido traduzidos até então. Assim, o público receberia uma nova versão de *The Waves* e os romances que não haviam sido traduzidos anteriormente, como por exemplo, *Night and Day*, *Jacob's Room*, *The Years* e *Between the Acts* ficam disponíveis ao público. Nos anos noventa, dois dos romances de Woolf foram traduzidos: *The Voyage Out* pela primeira vez, traduzido por Lya Luft, pela editora Siciliano e *Orlando* recebeu uma nova versão, traduzido por Laura Alves, pela editora Edioro em 1994.

O terceiro estágio acontece a partir de 2012 quando os direitos autorais expiraram e novas traduções surgiram, as quais contemplam a linguagem experimental de Virginia Woolf e suas inovações. Durante os anos de 2012 e 2013, houve três diferentes traduções de *Mrs. Dalloway*, uma de Tomaz Tadeu, em um box sofisticado pela Autêntica, com o livro e um diário, em que o autor pode também fazer comentários. Essa edição é uma das mais caras, em comparação com a segunda que é da L&PM, que é mais barata, uma versão de bolso, mas isso não significa que a sua qualidade não seja boa, traduzida por Denise Bottmann, foi premiada como melhor tradução. Outra tradução de *Mrs. Dalloway* foi realizada por Claudio Marcondes, pela Cosac Naif, uma editora famosa por ganhar prêmios por seus livros, mas que, infelizmente, foi fechada. *To the Lighthouse* também teve três traduções, uma de Tomaz Tadeu, Autêntica. Outra por Denise Bottmann, L&PM e uma terceira por Doris Goettems, pela editora Landmark. Em 2014, *Orlando* por Jorio Dauster, pela Penguin. Finalmente, pode-se concluir que *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse* e *Orlando* tornaram-se os romances mais populares de Woolf. *Flush* foi traduzido em 2003, por Ann Ban, pela editora L&PM, mostrando que a maioria dos romances de Woolf foram traduzidos no Brasil. Até o momento, apenas a peça *Freshwater* ainda não foi traduzida ao português. Isso

mostra ainda que os romances de Woolf são bastante consumidos e vendidos no país, mantendo ótimos números em vendas, mostrando como sua crescente popularidade tem aumentado.

### **Recepção de Woolf por meio das escritoras brasileiras**

Nessa parte do texto, o objetivo é demonstrar a recepção de Woolf por meio das escritoras brasileiras. A partir da década de 1930, percebeu-se o modo como essas escritoras liam Virginia Woolf e de que modo seu texto teve um impacto nessas escritoras. Reflete-se em como as escritoras brasileiras negociavam e navegavam entre o feminismo modernista de Woolf e as tradições literárias brasileiras patriarcais que negavam essa mesma tendência. Em 1937, a escritora Tetrá de Teffé escreveu um artigo intitulado *Ver em Abstracto*, no qual ela fala sobre as diferenças entre a escrita de homens e mulheres. Neste artigo, ela afirma que “neste século feminista, escritores parecem ignorar o maravilhoso florescer de escritoras com Woolf, cujas personagens merecem o prêmio Nobel.” (1937, p. 139).

Lúcia Miguel Pereira, outra importante escritora, especialmente em 1944, escreveu quatro artigos sobre Woolf. Em “A dualidade de Virginia Woolf” ela compara a linguagem de Woolf em seus romances e em seus ensaios. Em “*The Big Ben*” ela discute a categoria narrativa do tempo em *Mrs. Dalloway* e *To the Lighthouse*. Em “Assombramento” ela analisa os contos de Woolf. Finalmente, em “Crítica e Feminismo” ela começa sua análise a partir de *Common Reader*, observando a posição de Woolf como leitora, alguém que tinha um grande senso de humor e que lê por prazer e por último, ela discute *A Room of One's Own*.

Clarice Lispector tem sido constantemente comparada à Virginia Woolf, especialmente, em relação à linguagem e às técnicas modernistas, negando que ela tenha lido Woolf antes da publicação de seu primeiro romance em 1944. Mas, durante a década de sessenta, ela certamente já estava familiarizada com os romances de Woolf, traduzidos no Brasil desde 1946, mas principalmente porque ela viveu na Inglaterra em 1952 e publicou no jornal *Comício*, uma tradução livre do terceiro capítulo de *A Room of One's Own*, sobre a irmã de Shakespeare. Em uma entrevista a Helena Collett Solberg, ao ser questionada sobre o que achava de Virginia Woolf, ela confessou grande

admiração pelo trabalho de Woolf e afirmou que sentia-se influenciada por seus romances, especialmente, *Mrs. Dalloway*.

Ana Cristina César, poeta que estudou e traduziu Katherine Mansfield, Emily Dickinson e Sylvia Plath, em um de seus textos *Escritos no Rio* (1988) defende a ideia de que uma escritora deve escrever como uma mulher, não como andrógino como Woolf havia idealizado em *A Room of One's Own*. Lygia Fagundes Telles em seu texto “*Na Viragem do Século*”, escreve, pensando em Woolf, mas fundamentalmente refletindo sobre o processo de colonização que permeia o contexto brasileiro. Em uma outra entrevista ao *Jornal do Brasil*, ela admite sua admiração por Woolf, apesar de ela não escrever como a escritora inglesa, mas ela declara fazer parte da mesma família de escritores que influenciam um ao outro. O que nos lembra de uma citação de Woolf: “*For masterpieces are not single birth they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of people, so that the experience of the mass is behind the single voice*” (WOOLF, 1993, p. 69).

Hilda Hilst, diz que, como Woolf, fazendo referência ao romance *Flush*, ela também tem um livro com a perspectiva de um cachorro, o livro *Com meus olhos de cão*. Lygia Fagundes Telles em *As Horas Nuas* também utiliza a perspectiva de um animal, mas em seu caso, parte da história é narrada pelos olhos de Raul, um gato.

Se por um lado, Ana Cristina César questiona a visão de androginia de Woolf, por outro lado, em *O Jogo de Ifá*, Sônia Coutinho abraça a androginia woolfiana para criar seu personagem Renata/Renato, trazendo as tradições africanas para a narrativa. Ifá, como Orlando tem muitas vidas. Já Adriana Lunardi em seu livro *Vésperas (The Day Before)* mistura ficção e a biografia para ilustrar a morte de nove escritoras: Virginia Woolf, Dorothy Park, Katherine Mansfield, Colette, Sylvia Plath, Clarice Lispector, Ana Cristina César, Zelda Fitzgerald e Júlia da Costa. Pode-se concluir que desde Clarice Lispector ou mesmo antes, Woolf tem impactado as escritoras brasileiras. Muitas seguiram suas práticas literárias, outras, como Ana Cristina César, problematizaram sua perspectiva andrógina e outras como Lygia Fagundes Telles, questionaram seu modelo, principalmente refletindo sobre a nossa tradição de colonizados.

## Considerações Finais

Ao longo de minha pesquisa sobre o impacto de Woolf sobre as escritoras brasileiras, eu também encontrei vários homens que admiram Woolf e que declararam sua influência na escrita deles. Um deles é Antônio Bivar, que escreveu sobre o *Bloomsbury Group*, além disso ele participou da *The International Woolf's Association* e de conferências sobre Woolf e escreveu sobre a tradução de Woolf no Brasil. Woolf tem sido lida a partir de diferentes perspectivas: filosófica, psicológica, feminista, fenomenológica, pós-estruturalista, etc. Hoje, *Orlando* tornou-se um modelo para falar sobre o corpo transgênero, abrindo novas áreas de interpretações do trabalho dela. Na academia Woolf tem se tornado cada vez mais popular e a cada ano novos estudos tem surgido sobre o trabalho dela.

Em relação as traduções de Woolf, foi possível observar dois momentos cruciais: 1) um mais conservador no início, que normalizava a sua linguagem inovadora; 2) um outro que procura capturar a linguagem revolucionaria de Virginia Woolf e que envolve um constante diálogo com o leitor contemporâneo. As traduções refletem os debates políticos, históricos e de gênero de seus tempos. Em 1946, *Mrs Dalloway* foi traduzido como um clássico da literatura mundial, a tradução deveria nesse momento seguir as normas do *bello scrivere, des belles lettres*. As traduções desse momento refletiam o contexto político daquela época, demonstrando uma posição bastante conservadora das editoras e, conseqüentemente, de seus tradutores. Apenas depois dos anos 70, Haroldo e Augusto Campos assumiriam uma posição de vanguarda, revolucionando o modo como as traduções eram consideradas no Brasil.

Woolf tem sido mais e mais traduzida e tem sido lida para um público cada vez maior, o qual prova sua existência palpável em nosso hemisfério. Ela não apenas existe, mas ela tem sido recriada e reinventada em muitos modos artísticos – no teatro, na dança, no mundo gastronômico e mesmo no mundo da moda. Em busca de uma Woolf sul-americana, encontrei uma escritora plural, que não pode ser categorizada, com uma simples etiqueta em um único movimento literário. Quando sua escrita cruza as fronteiras da Europa e da América, ela assume um aspecto multidimensional, caleidoscópico, como sua escrita.

## Referências

- BOTTMANN, Denise. *As traduções de Virginia Woolf no Brasil*. In: nao.gostodeplagio.blogspot.com.br. Access: 10 Jan 2013.
- BOTTMANN, Denise. <http://traduzindomrsdalloway.blogspot.com.br>. Access: 10 March 2013.
- BOTTMANN, Denise. *Interview with Denise Bottmann*. São Paulo. 10 April 2013.
- CESAR, Ana Cristina. Escritos no Rio. In: *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999.
- COUTINHO, Sonia. *O jogo de Ifá*. São Paulo: Ática, 1980.
- GRAEBIN, Franciele. *As quatro traduções de Mrs. Dalloway de Virginia Woolf para o português do Brasil. Aspectos estilísticos*. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução. Universidade de Brasília, 2016.
- HILST, Hilda. Obscena Senhora. *Nicolau*. Paraná. 19 Sept 1995.
- HILST, Hilda. *Com meus olhos de cão*. Rio de Janeiro: Globo, 2006.
- LISPECTOR, Clarice. Os dois mundos de Clarice: Livros e filhos. *Mundo Ilustrado*. Rio de Janeiro, p. 40, 1960.
- LISPECTOR, Clarice. A Irmã de Shakespeare. *Comício*. Rio de Janeiro. 22 May 1952.
- LUNARDI, Adriana. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LUCKHURST, Nicola; Caws, Mary Ann. *The Reception of Virginia Woolf in Europe*. London: Continuum, 2002.
- MARCUS, Laura. The European Dimensions of the Hogarth Press. In: Luckhurst, Nicola; Caws, Mary Ann. *The Reception of Virginia Woolf in Europe*. London: Continuum, 2002.
- NUNES, Maria Aparecida. *Correio Feminino/Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. Dualidade de Virginia Woolf. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 21 May 1944.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. Crítica e Feminismo. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 4 Jun 1944.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. Assombração. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 16 Jul 1944.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. O Big Ben e o Carrilhão Fantasiista. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 18 Jul 1944.
- REINHOLD, Natalya. *Woolf Across Cultures*. New York: Pace University Press, 2004.

- REINHOLD, Natalya. A Railway Accident: Virginia Woolf Translates Tolstoy. In: *Woolf Across Cultures*. New York: Pace University Press, 2004.
- SILVER, Brenda. *Virginia Woolf Icon*. Chicago: Chicago University Press, 1999.
- TEFFÉ, Tetra. Ver em Abstrato. *Aspectos*. Rio de Janeiro. 30 Oct 1937
- TELLES, Lygia Fagundes. Na Viragem do Século. *Nicolau*. Paraná. 1991.
- TELLES, Lygia Fagundes. A Literatura é Disciplina. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 Nov. 1980.
- TELLES, Lygia Fagundes. *As Horas Nuas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WOOLF, V. *Mrs. Dalloway*. Trans. Denise Bottmann. Porto Alegre: LP&M, 2012.
- WOOLF, V. *A room of one's own and Three guineas*. Introd. Michele Barrett. London: Penguin Books, 1993.
- WOOLF, V. *Mrs. Dalloway*. Introd. Elaine Showalter. Elaine Showalter. London: Penguin Books, 1992.
- WOOLF, V. *Mrs. Dalloway*. Trans. Mario Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

## Uma poética em tradução: a correspondência de Guimarães Rosa com os seus tradutores

Márcia Valéria Martinez de Aguiar (Unifesp)<sup>1</sup>

A correspondência de Guimarães Rosa com os seus tradutores impressiona, em primeiro lugar, pelo volume. São quase 400 cartas trocadas sobretudo com os tradutores que recriaram, em suas línguas, obras inteiras do autor. O quadro a seguir, organizado por correspondente, permite visualizar o plano geral dessa correspondência:

Correspondência com o tradutor alemão Curt Meyer-Clason	23/01/1958 – 27/08/1967	80 cartas
Correspondência com a tradutora americana Harriet de Onís	19/11/1958 – 25/10/1966	128 cartas
Correspondência com o tradutor italiano Edoardo Bizzarri	18/10/1959 – 27/08/1967	71 cartas
Correspondência com o tradutor francês Jean-Jacques Villard	07/07/1961 – 25/04/1967	49 cartas
Correspondência com os tradutores espanhóis Angel Crespo e Pilar Gómez Bedate	26/02/1964 – 21/02/1967	20 cartas
Correspondência com tradutores diversos		45 cartas

Dessa série estão publicadas a correspondência com os tradutores alemão e italiano. As restantes continuam de acesso restrito, podendo ser consultadas no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB – USP).

Nessa correspondência, Guimarães Rosa que, como lembra Paulo Rónai, “recusava sistematicamente a satisfazer a curiosidade profissional dos repórteres” (RÓNAI, 1970, p.1), responde minuciosamente às perguntas de seus tradutores, explicando-lhes muito além do que havia sido perguntado. Neste artigo apresento algumas passagens desse diálogo.

1. Doutora em Língua e Literatura Francesa (USP), atualmente professora de Língua Francesa e Tradução na Unifesp.

## O que perguntam os tradutores?

Como os primeiros críticos de Guimarães Rosa logo verificaram, seus romances e novelas estão profundamente ancorados em sua região natal: abundância de nomes de plantas, de animais, de lugares, descrição detalhada de formações geográficas, presença do modo de vida, do imaginário, da língua e das personagens sertanejas<sup>2</sup>. Essa ancoragem no sertão não faz, contudo, de Guimarães Rosa, um escritor regionalista no sentido estrito do termo. Álvaro Lins, no primeiro artigo crítico sobre *Sagarana*, comenta:

Sabe-se que o senhor Guimarães Rosa nasceu e viveu durante muitos anos nessa região, inclusive como médico de roça, e pelo seu livro verificamos com que intensidade de sentimento e imaginação ele se fundiu com o espírito de sua terra, com que sensível poder de comunicação ele trouxe para dentro de si o mundo de gentes, de bichos, de natureza física, ao qual se ligou profundamente na juventude. Mas o valor dessa obra provém principalmente da circunstância de não ter o seu autor ficado prisioneiro do regionalismo, o que teria conduzido ao convencional regionalismo literário, à estreita literatura das reproduções fotográficas, ao elementar caipirismo do pitoresco exterior e do simplesmente descritivo. Ele apresenta o mundo regional com um espírito universal de autor que tem a experiência da cultura altamente requintada e intelectualizada, transfigurando o material da memória com as potências criadoras e artísticas da imaginação, trabalhando com um ágil, seguro, elegante e nobre instrumento de estilo. (LINS, 1946/1993, p. 238-239)

Pouco depois, também a propósito de *Sagarana*, Antonio Candido aponta que o sertão que vive na escrita roseana é muito mais um universo construído do que descrito:

Mas *Sagarana* não vale apenas na medida em que nos traz um certo sabor regional, mas na medida em que constrói um certo sabor regional, isto é, em que transcende a região. A província do Sr. Guimarães Rosa – no caso Minas é menos uma região do Brasil do

2. Ver, por exemplo, Manoel Cavalcanti Proença, *Trilhas no Grande Sertão*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1958 ; Walnice Nogueira Galvão, *As formas do falso*, São Paulo, Perspectiva, 1986; e Mary Lou Daniel, *João Guimarães Rosa: travessia literária*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1968.



que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor. (CANDIDO, 1946/1983, p. 244)

Em sua correspondência com os tradutores, o próprio Guimarães Rosa afirma a primazia do sentido religioso e poético sobre a realidade do sertão. Em carta a Edoardo Bizzarri, que à época traduzia *Corpo de baile*, ele diz:

Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “antiintelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja : 1 ponto ; b) enredo : 2 pontos ; c) poesia : 3 pontos ; d) valor metafísico-religioso : 4 pontos. (Carta a Edoardo Bizzarri, 25 de novembro 1963 – ROSA, 1982, p. 58)

Esta ideia é reiterada em carta a Curt Meyer-Clason, que verteu para o alemão *Grande sertão: veredas*, *Primeiras estórias*, *Corpo de baile* e *Sagarana*:

Sempre que estiver em dúvida, jogue o sentido da frase para cima, o mais alto possível. Quase em cada frase, o “sovrassenso” é avanço – solução poética ou metafísica. O terra-a-terra serve só como pretexto. » (Carta a Curt Meyer-Clason, 27 de março de 1965 – ROSA, 2003, p. 259)

Contudo, no momento de enfrentar o texto, os tradutores são em primeiro lugar confrontados com este terra-a-terra, com os elementos constitutivos do sertão, corpo vivo da poesia e da metafísica de Guimarães Rosa, de sua matéria vertente. Por isso, entende-se que a maior parte das questões dos tradutores ao escritor se refiram ao léxico, aos inúmeros nomes de plantas, animais, objetos, expressões regionais que povoam os seus livros e que estão ausentes dos dicionários.

Quando se trata de plantas e animais, Guimarães Rosa busca descobrir e informar o nome científico da espécie em questão, remetendo, assim, a uma realidade exterior ao texto. O que mostra seu grande conhecimento a respeito da fauna e da flora do sertão. Tomo apenas

três explicações sobre plantas, extraídas de carta a Edoardo Bizzarri, mas elas são exemplares da precisão do escritor:

CIDRILHA. [...] É a *Lippia stoechadifolia* ou *Verbena stoechadifolia*, ou *Phyla st.*, ou *Zapania st.* Arbusto estrigoso. Das Verbenáceas.

BARBATIMÃO – *Stryphnodendron adstringens* ou *Stryphonodendron barbatimão*, Mart.

PAU-TERRA – *Qualea grandiflora* ou *Qualea cordata*.

(Carta a Edoardo Bizzarri, 02 de janeiro de 1964 – ROSA, 1982, p. 74)

Incontáveis são os esclarecimentos sobre expressões ou onomatopias, como as que transcrevemos a seguir. Em negrito temos as dúvidas de Edoardo Bizzarri; em redondo, a resposta de Guimarães Rosa. As perguntas se referem à *Estória de Lélío e Lina*, de *Corpo de baile*.

“o lãõ” o tom (de viola ou outro instrumento), o *lá* do diapasão, o toque suave (som)

“lavada e transvista”: *íntegra (séria) e transparente*

“tetetê” (onomatopaico?) *onomatopaico*

“praças de ira, barbaz”: despejante e barbarífico; dando largas à raiva, numa barbaridade.

(Carta a Edoardo Bizzarri, 6 de novembro de 1963 – ROSA, 1982, p. 36)

Essas explicações, que encontramos em abundância nas cartas trocadas com a tradutora americana e os tradutores alemão e italiano e que remetem aos elementos concretos do sertão, são, contudo, apenas o primeiro passo para o tradutor. Resta-lhe, ainda, o problema maior: como chegar à poética? Em outras palavras, qual o valor de cada um desses nomes de plantas, animais ou expressões no tecido da escrita roseana? Edoardo Bizzarri resume o problema:

Confiava, progredindo na tradução, reduzir o número das “dúvidas”. Parece que está acontecendo o contrário. A luta com o concreto, o exótico, o termo no seu sentido material e na sua ligação etimológica é, de fato, brava; mas preciso enfrentá-la, e esmiuçá-la, para depois tentar chegar à reconstrução da mensagem poética. Chegarei? Deus sabe. (Carta de Edoardo Bizzarri a Guimarães Rosa, 17 de outubro de 1963 – ROSA, 1981, p. 29).

## Da referencialidade à poesia

Neste ponto fundamental da tradução de suas obras para outras línguas, a reconstrução de sua poética, Guimarães Rosa se mostrará mais uma vez generoso para com os seus correspondentes, explicando muitas das chaves de sua poética. Um dos pontos fundamentais a serem observados, é que toda a nomenclatura relativa à fauna e à flora não representa apenas referentes externos – referentes, como vimos, que Guimarães Rosa domina perfeitamente – mas também significantes que participam ativamente com sua sonoridade e sua figura física da constituição do sertão que brota das páginas de Guimarães Rosa.

Um exemplo, retirado das cartas à tradutora de *Grande sertão: veredas* e *Sagarana* para o inglês, Harriet de Onís, indica a importância da sonoridade dos significantes. A tradutora pergunta-lhe o significado dos termos que compõem a seguinte passagem de *O burrinho pedrês*:

Galhudos, gaiolos, estrelos, espácios, combucos, cubetos, lobunos, lompardos, caldeiros, cambraias, chamurros, churriados, corombos, cornetos, bocalvos, borralhos, chumbados, chitados, vareiros, silveiros... E os tocos da testa do mocho macheado, e as armas antigas do boi cornalão... (ROSA, 1983, p. 23-24).

Guimarães Rosa explica-lhe o significado de cada um dos termos:

Galhudo = que tem chifres grandes e retorcidos; gaiolo = que tem os chifres em forma de meia-lua e muito aproximados um do outro, nas pontas; estrelo = com uma pinta na testa; espácio = que tem os chifres muito abertos, afastados um do outro; combuco = que tem os chifres curvos para baixo; cubeto = que possui chifres muito caídos e quase juntos nas pontas; lobuno = que tem o pelo escuro e um tanto acinzentado como o do lobo; lomparado = negro, com o lombo acastanhado; caldeiro = que apresenta os chifres um tanto baixos e menos unidos que os do gaiolo; cambraia = inteiramente branco; chamurro = boi mal castrado; churriado = com o pêlo em que, sobre o pelame vermelho ou preto, notam-se extensas listas brancas; corombo = de chifres pequenos ou quebrados; corneto = que tem falta de um dos chifres ou que possui um deles quebrado; bocalvo = de focinho branco e cabeça escura; borralho = cor de cinza; chumbado = de qualquer cor (geralmente branco, vermelho ou castanho) mas com muitas pequeninas pintas pretas; chitado = pintadinho (todo com pequeninas pintas) de branco ou

vermelho; vareiro = que tem o corpo mais comprido do que é comum; silveiro = que tem uma malha branca na testa, sendo escura a cabeça; mocho = sem chifres; macheado = a que cortaram os chifres, mas restando os cotos; cornalão = de chifres enormes. (Carta a Harriet de Onís, 11 de dezembro de 1963, anexo – VERLANGIERI, 1993, p. 189-190, grifo do autor).

Para em seguida afirmar a preponderância da sonoridade sobre o significado exato dos termos:

Esses adjetivos, referentes a formas ou cores dos bovinos, são, no texto original, qualificativos rebuscados, que o leitor não conhece, não sabe o que significam. Servem, no texto, só como “substância plástica”, para, enfileirados, darem ideia, obrigatoriamente, do ritmo sonoro de uma boiada em marcha. Por isso, mesmo, escolheram-se, de preferência, termos desconhecidos do leitor; mas referentes aos bois. Tanto seria, com o mesmo efeito, escrever, só: lá-lálá-lá... lá, rá, lá, rá... lá-lá-lá... etc., como quando se solfeja, sem palavras, um trecho de música. (Carta a Harriet de Onís, 11 de dezembro de 1963, anexo – VERLANGIERI, 1993, p. 190, grifo do autor).

Devemos observar que Guimarães Rosa não propõe que os termos usados sejam aleatórios. Reportando-se aos bois, eles conseguem que o leitor forme simultaneamente suas figuras e o som de sua marcha, unindo imagem, som e significado.

Os nomes de plantas também são explorados, em outro momento, em sua obliquidade semântica, ou seja, tanto em sua referência ao conceito de uma planta realmente existente, como enquanto evocativos de outros sentidos que se constituem graças à composição particular do texto. Assim, na novela *Cara-de-Bronze*, de *Corpo de baile*, um velho fazendeiro envia um de seus vaqueiros de volta à sua terra natal (dele, fazendeiro) para “captar a poesia das paisagens e lugares [...] para, depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, [...] todas as belezas e poesias de lá”. Todas as plantas que, nessa novela, estão arroladas em notas de rodapé, diz Guimarães Rosa a Bizzarri “são rigorosamente da região”, mas, continua ele, “enumeram-se apenas as que ‘contêm poesia’ em seus nomes: seja pelo significado, absurdo, estranho, pela antropomorfização, etc; seja pelo picante, poético, do termo tupi, etc.” (Carta a Edoardo Bizzarri, 25 de novembro de 1963, 1981, p. 60). Como exemplo ele cita o seguinte parágrafo de *Cara-de-Bronze* que conta uma cena entre namorados “através de nomes exatos de arbustos”:

– A damiana, a angélica-do-sertão, a douradinha-do-campo. O João-venâncio, o chapéu-de-couro, o bom-homem. O boa-tarde. O cabelo-de-anjo, o balança-cachos, o bilo-bilo. O alfinete de noiva. O peito-de-moça. O braço-de-preguiça. O aperta-joão. O são-gonçalino. A ata-brava, a brada-mundo, a gritadeira-do-campo... (ROSA, Cara de Bronze, 1978, p. 109)

E explica:

Conta o parágrafo com 10 períodos. O 1º é a apresentação de uma moça, no campo. O 2º é a vinda de um rapaz, um vaqueiro. O 3º é o rapaz cumprimentando a moça. O 4º é a atitude da moça; e (o bilo-bilo) o rapaz tentando acariciá-la. O 5º é óbvio. Assim o 6º. E o 7º (mão boba...) e o 8º (o rapaz “apertando” a mocinha). Quanto ao 9º: “são gonçalo” é sinônimo do membro viril... O 10º: a reação da moça, alarmada, brava, aos gritos. (Carta a Edoardo Bizzarri, 25 de novembro de 1963 – ROSA, 1981, p. 60-61).

Em cada texto particular, o vocabulário designativo da flora e da fauna constrói assim sentidos próprios. Constante em todos eles é a superação do puro representativo, que, permanecendo autêntico, traz em si os planos poético e metafísico. Ao reler *Corpo de baile* para responder às perguntas de Bizzarri, Guimarães Rosa reconhece a rudeza da tarefa de seus tradutores e escreve:

vejo que coisa terrível deve ser traduzir o livro! Tanto sertão, tanta diabrura, tanto engurgitamento. Tinha-me esquecido do texto. O que deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor, é que: o concreto, é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vaguezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. Deus te defenda. (Carta a Edoardo Bizzarri, 11 de outubro de 1963 – ROSA, 1981, p. 20).

## **Do aparentemente comum ao inusitado**

Ainda mais rudes, porém, podem ser passagens que se mostram comuns e quase banais a uma primeira leitura; nelas, pequenos deslocamentos operados no vocabulário ou na sintaxe transformam o que aparentemente seria um lugar-comum em algo novo. Mais ainda, existem períodos sem dificuldades de vocabulário ou sintaxe, mas

que trazem um sentido menos esperado, que se afastam do senso comum. E que podem ser facilmente reinscritos nesse senso comum, se nós, leitores, não formos muito atentos.

Vejamos, por exemplo, o final do conto *Sequência*, de *Primeiras histórias*. Neste conto, um vaqueiro segue uma vaca que foge para voltar à sua querência, percorrendo um longo caminho em que físico e místico estão indissolúvelmente unidos. Cansado e já arrependido da perseguição, o vaqueiro acaba finalmente entrando, junto com a vaca, na fazenda onde ela nascera. E ali encontra o amor, na pessoa de uma das filhas do fazendeiro<sup>3</sup>. Transcrevo esse momento da estória:

O rapaz e a vaca se entravam pela porteira-mestra dos currais. O rapaz desapeava. Sob o estúrdio atontamento, começou a subir a escada. Tanto tinha de explicar.

Tanto ele era o bem-chegado!

A uma roda de pessoas. Às quatro moças da casa. A uma delas, a segunda. Era alta, alva, amável. Ela se desescondia dele. Inesperavam-se? O moço compreendeu-se. Aquilo mudava o acontecido. Da vaca, ele a ela diria: - “É sua”. Suas duas almas se transformavam? E tudo à sação do ser. No mundo nem há parvoíces: o mel do maravilhoso, vindo a tais horas de histórias, o anel dos maravilhosos. Amavam-se. (ROSA, 2001, p. 118)

Guimarães Rosa explicará a Curt Meyer-Clason o sentido preciso que ganha, nessa narrativa, o verbo “desesconder-se”. O tradutor propusera, na versão do conto que enviara ao escritor “sich entdecken” (descobrir-se):

“Sie entdeckte sich ihm”. Não sei se traduz fortemente exato o original, que é ousado. A coisa é metafísica. “Ela se desescondia dele”. Todas as pessoas vivem se escondendo umas das outras, involuntariamente. Incomunicabilidade normal dos seres. O amor é que abre contatos, vencendo a “solidão metafísica”. (Carta a Curt Meyer-Clason, 23 de março de 1966 – ROSA, 2003, p. 313)

3. Para mais detalhes sobre o modo como Guimarães Rosa realiza na escrita de *Sequência* a união de físico e metafísico, cf. AGUIAR, M.V.M. *Metafísica e poética na correspondência de João Guimarães Rosa com seus tradutores*. Manuscrita: Revista de crítica genética, São Paulo, n. 25, 2003.

Desse modo “descobrir-se” deixa de ser um sinônimo de “desesconder-se”, o que talvez tenha passado despercebido mesmo para o leitor perspicaz que era Curt Meyer-Clason. Digo talvez porque nem sempre um tradutor encontra soluções para tudo o que percebe ser importante em um texto, o que vale particularmente para a tradução de uma escrita como a de Guimarães Rosa que Manuel Cavalcanti Proença chamou de “barroca”, pela abundância de recursos utilizados pelo autor.

Nesse exemplo, o fato de “desesconder-se” ser um neologismo, seguido, aliás, de um outro neologismo, “inesperavam-se”, pode servir como um sinal para que o leitor preste atenção no papel especial que esse termo desempenha em *Seqüência*. Há, contudo, casos em que não existe nenhum alerta particular, devendo o texto ser lido tal como é, sem que se deixe que ideias preconcebidas se sobreponham a ele.

É o caso de uma frase de *Grande sertão: veredas*, comentada também com Curt Meyer-Clason. Riobaldo, antes da batalha do Tamanduá-tão, para no povoado do Verde-Alecrim, onde reinam duas heitairas, Maria-da-Luz e Hortência. Acompanha-o um de seus homens, Felisberto, que fica de vigia do lado de fora. Já no meio da noite, Felisberto tosse e é convidado pelas duas a tomar café e comer, após o que novamente sai. Maria-da-Luz pede então a Riobaldo que deixe Felisberto entrar para “com ela se introduzir, no outro cômodo, por variação dumas duas horas” (ROSA, 2006, p. 528). Riobaldo, em um primeiro momento, diz que não:

Danado eu disse que não; e ela: - Tu achou a gente casual aqui, no afrutado. Tu veio e vai, fortunosamente. **Tu não repartindo, tu tem?...** – assim ela me modificou. A doidivã, era uma afiançada mulher. No sertão tem de tudo. (ROSA, 2006, p. 528)

É a pergunta de Maria-da-Luz a Riobaldo, que destacamos em negrito, que será objeto de um esclarecimento da parte de Guimarães Rosa. Curt Meyer-Clason a traduzira do seguinte modo:

**Alles hast du gehabt, aber teilen willst du nicht, wie?** [Você teve tudo, mas dividir você não quer, não é?] (Carta a Curt Meyer-Clason, 27 de março de 1965 – ROSA, 2003, p. 258).

A interpretação de Meyer-Clason foi atravessada por um lugar-comum de significado. Em uma situação em que alguém tem tudo

e outros nada têm, costuma-se dizer àquele que está em situação privilegiada que ele não quer dividir o que possui. Mas Guimarães Rosa explica que não é este o sentido:

Veja, pois. O sentido é outro. Quer dizer que: “a gente só possui, realmente, uma coisa, quando repartindo-a com outros. Só se tem, de fato o que se reparte. Tal o sentido daquela interrogação. (Ousado, mas, religiosamente, certo). (Carta a Curt Meyer-Clason, 27 de março de 1967 – ROSA, 2003, p. 258)

Para a apreensão desse sentido, contrário a ideias feitas, o leitor tem que ultrapassar a narrativa de superfície, e perceber o mítico que se entrelaça a ela. Francis Utéza, que se debruçou sobre esse episódio, esclarece o significado mágico desse espaço, assimilado ao umbigo do mundo, e a associação das duas meretrizes ao sol e à lua, sendo através delas que Riobaldo sofrerá uma transmutação (Cf. UTÉZA, 2016, p. 238-248).

Outro caso de uma interpretação que se deixou atravessar pelo lugar-comum aconteceu na tradução americana de *Grande sertão: veredas*, havendo, desta vez, no original, um deslocamento no nível sintático. É o trecho em que Riobaldo, contando a seu interlocutor sua estada na Fazenda Santa Catarina, onde conheceu Otacília, lhe diz: “O que lembro, tenho. Venho vindo, de velhas alegrias” (ROSA, 2006, p. 188).

Ao examinar *Grande sertão: veredas*, Walnice Nogueira Galvão mostra que a natureza de Riobaldo, como a natureza de todas as coisas nesse romance, é misturada. Hábil nas armas e nas letras, ele é homem de ação e de pensamento (Cf. GALVÃO, 1986, p. 78-81). Como jagunço, realiza sua primeira travessia do sertão, travessia que embora marcada pela reflexão, pela percepção do bem e do mal misturados em todas as coisas, é principalmente de ação. “Agora, era obrar”, diz ele ao final do episódio na Fazenda dos Tucanos (ROSA, 2006, p. 316). O final dessa jornada, porém, marcada pela morte de Diadorim, longe de dar-lhe certezas, aguça-lhe as dúvidas: teria ou não firmado o pacto demoníaco, como pôde não perceber que Diadorim era na realidade uma mulher e qual enigma envolve a estória do amigo morto? A angústia, provocada por essas questões, pela ausência de uma linha divisória entre o bem e o mal o leva à reflexão, momento posterior à ação:



De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp'ro, não fantasêia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorregos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular idéia. O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias. (ROSA, 2006, p. 10).

A narrativa de Riobaldo ao estranho que chega à sua fazenda, não é, assim, a simples rememoração de um velho senhor que estivesse lembrando, com saudades, de seus “bons velhos tempos”; é a busca pelo sentido de sua estória. Como lembra Walnice Nogueira Galvão, se, em sua primeira travessia o objetivo era acabar com o Hermógenes, personificação do Cujo, “a tarefa presente de Riobaldo, narrador e personagem, é transformar seu passado em texto” (GALVÃO, 1986, p. 82).

Lembrar-se é, assim, um modo de se apropriar dos acontecimentos passados e ressignificá-los. A topicalização em “O que lembro, tenho” destaca essa ideia. Se a frase tivesse sido escrita na ordem direta, “tenho o que lembro”, seria mais fácil entendê-la como um lugar-comum dos velhos, exatamente como, observa o próprio autor, fez a tradução americana, que reforça ainda mais essa compreensão redutora na frase seguinte, não entendendo que o “vir vindo” de Riobaldo é a própria narração, sua segunda travessia:

À página 158 da edição americana, começando o último parágrafo, lê-se: “*My memories are what I have*”. Ora, o que está no original [...] é: “O que lembro, tenho”. E a afirmação é completamente diferente... Riobaldo quer dizer que a memória é para ele uma *posse* do que ele viveu, confere-lhe *propriedade* sobre as vivências passadas, sobre as coisas vividas. Toda uma estrada metafísica pode ter ponto-de-partida nessa concepção. E o que os tradutores entenderam, chatamente, trivialmente, foi que Riobaldo, empobrecido, em espírito, pela vida, só possuísse agora, de seu, suas lembranças. Um lugar-comum dos velhos. Justamente o contrário. Viu? Tanto mais que, seguindo-a imediatamente, a pequenina frase que completa é, no original: “Venho vindo, de velhas alegrias”. E eles verteram: “*I am beginning to recall bygone days*”. Aí, toda a dinâmica e riqueza irradiadora do dito se perderam! Uma pena. Tudo virou água rala, mingau. (Carta a Curt Meyer-Clason, 17 de junho de 1963 – ROSA, 2003, p. 114)

Mais uma vez, o que levou os tradutores a associar a afirmação de Riobaldo a um lamento, “a um lugar-comum dos velhos”, pode ter

sido a excessiva concentração no componente referencial, “concreto”, para retomar um termo de Guimarães Rosa, a perda da percepção dos planos não representativos que essa narrativa traz em si graças à sofisticada construção poética de Guimarães Rosa. Em uma de suas poucas entrevistas, Guimarães Rosa esclarece ao crítico Fernando Camacho, iludido com a multiplicidade de elementos regionais de suas estórias, o papel que estes nela representam:

Não, não, não... Eu gosto de apoio, o apoio é necessário para a transcendência. Mas quanto mais estou apoiado, quanto mais realista sou, você desconfie. Aí é que está o degrau para a ascensão, o trampolim para o salto. Aquilo é o texto pago para ter o direito de esconder uma porção de coisas... para quem não precisa de saber e não aprecia... Você está entendendo? (ROSA, citado por UTÉZA, 1994, p. 28).

### Considerações finais

Na correspondência de Guimarães Rosa com os seus tradutores encontramos muitas passagens nas quais o autor desvenda, a partir das dúvidas de seus correspondentes ou dos trechos que estes lhe enviam, alguns dos segredos de sua poética. Neste artigo selecionamos algumas dessas passagens, com o objetivo de mostrar, pela mão do próprio Guimarães Rosa, o que muitos de seus críticos já haviam indicado, a fusão entre concreto e abstrato, subjetivo e objetivo, regional e universal que é a essência de sua escrita.

Pode-se por vezes pensar, quando se analisam esses exemplos, que os tradutores não estivessem à altura da tarefa que lhes fora dada, ou que talvez, mais radicalmente, a escrita de Guimarães Rosa não seja, pura e simplesmente, traduzível. Tais pensamentos, porém, são mais provavelmente outros tantos engodos a que podemos ser levados por ideias feitas.

O fato de Guimarães Rosa considerar que seus textos em outras línguas se tornavam obra comum de autor e tradutor – “nosso *Grande sertão*” (Carta a Curt Meyer-Clason, 25/06/1964, *op. cit.*, p. 187), “nosso *Duelo*” (Carta a Harriet de Onís, 23/10/1959, *op. cit.*, p. 123), “nosso *Buriti*” (Carta a Jean-Jacques Villard, 17/10/1962), “nosso livro *Il Duello*” (Carta a Edoardo Bizzarri, 05/04/1963, *op. cit.*, p. 11.) ; o tempo por ele ter despendido nessa correspondência, que “daria para escrever

outro *Corpo de baile* ou outro *Grande sertão: veredas*” (RÓNAI, 1971); e o cuidado com que respondia as dúvidas de seus tradutores, é prova suficiente da confiança que depositava em seu trabalho.

Mas a maior ilusão a que podem nos levar concepções irrefletidas, seja talvez a da intradutibilidade das grandes obras literárias. Trabalho sobre o significante, sobre a mensagem poética, sobre o fazer da língua e não sobre o seu representar, elas são, no dizer de Haroldo de Campos, as mais “recriáveis” (CAMPOS, 1992, p. 35), e as que mais, por sua universalidade, exigem a multiplicação de sua mensagem poética em traduções. A correspondência de Guimarães Rosa com os seus tradutores mostra-nos o reconhecimento desse papel das traduções e vem se juntar às críticas sobre esse autor como um importante material para a exegese de sua obra.

## Referências

- AGUIAR, M.V.M. Metafísica e poética na correspondência de João Guimarães Rosa com seus tradutores. *Manuscrita: Revista de crítica genética*, São Paulo, n. 25, p. 19-30, 2003.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. Sagarana. In: COUTINHO, Eduardo Afrânio (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Coleção Fortuna Crítica).
- DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LINS, Álvaro. Uma grande estreia. In: COUTINHO, Eduardo Afrânio (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Coleção Fortuna Crítica).
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1958.
- RÓNAI, Paulo. Guimarães Rosa e seus tradutores. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 out. 1971. Suplemento Literário, n. 741, p. 1.
- ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason*. Edição, organização e notas: Maria Aparecida F. M. Bussolotti. Tradução das cartas em alemão: Erlon José Pascal.

- Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor francês, Jean-Jacques Villard*. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, USP.
- ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri*. São Paulo: Queroz; Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (Coleção Biblioteca do Estudante).
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- UTÉZA, Francis. *Metafísica do Grande Sertão, 2ª ed. revista e ampliada*. São Paulo: Edusp, 2016.
- UTÉZA, Francis. *Metafísica do Grande Sertão*. Tradução de José Carlos Garbuglio. São Paulo: Edusp, 1994.
- VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. 1993. 359 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Campus de Araraquara, Araraquara, 1993.

## **A Aula-espetáculo como autobiografia cômica de Ariano Suassuna**

Orleni Cunha Torres (PPGAC/UNIRIO)<sup>1</sup>

### **A Aula-espetáculo**

Após quase cinco décadas atuando como professor, dramaturgo, artista plástico e já sendo desde 1990 o sexto ocupante da cadeira número 32 da Academia Brasileira de Letras, Ariano Suassuna se tornou Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco. Isso ocorreu entre os anos de 1995 e 1998, durante o governo de Miguel Arraes e foi nessa época que Ariano criou, oficialmente, a Aula-espetáculo. Segundo Victor e Lins (2007) as aulas-espetáculo faziam parte do programa de trabalho da Secretaria de Cultura de Pernambuco e promoveram uma incursão por escolas, espaços culturais, universidades de todo o país. Suassuna passou então, a assumir publicamente a função de incentivador e promotor da cultura popular brasileira. O meu primeiro esforço diante do tema é descortinar o que seriam, de fato, as aulas-espetáculo.

Em uma primeira análise, se considerarmos apenas o binômio, o substantivo composto “aula-espetáculo”, observam-se dois nomes intrinsecamente ligados à figura e ao fazer de Ariano Suassuna. Buscando a acepção no dicionário, temos aula como “explicação proferida por um professor, dirigida a alunos, em um estabelecimento de ensino, e versando sobre um determinado assunto” ou até mesmo “atividade de ensino, contando com a presença de aluno e professor, lição de uma disciplina” (MICHAELIS, 2020, p. 80).

Fazendo o mesmo com a palavra “espetáculo”, temos alguns significados como “tudo o que atrai a vista ou prende a atenção”, ou até mesmo “representação teatral, cinematográfica, circense” e também “qualquer apresentação pública que impressiona ou é destinada a impressionar a vista por sua grandeza, cores ou outras qualidades”

1. Mestrando do PPGAC da UNIRIO, na Linha de Pesquisa História e Historiografia do Teatro, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elza Maria Ferraz de Andrade. Bacharel em Produção Cultural pela UFF, Licenciado em Pedagogia pela UNIRIO/CEDERJ, Especialista em Artes pela FIJ-RJ.

(MICHAELIS, 2020, p. 301). Iniciando pelas bordas, a partir do que os significados das palavras sugerem, Ariano uniu duas atividades às quais sempre esteve atrelado: ser professor e ser artista de teatro – eminentemente dramaturgo, criando uma forma de apresentação cênica peculiar: a espetacularização de uma aula.

Ao me deparar durante a pesquisa com a bibliografia do Professor Carlos Newton Júnior, mais especificamente os títulos *O Circo da Onça Malhada Iniciação à obra de Ariano Suassuna* (2000) e *Ariano Suassuna – Arte como Missão Vida e Obra em Almanaque* (2013), percebi que seria de extrema importância entrevistá-lo. Ele é professor titular da Universidade Federal de Pernambuco e atua no Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística e teve Ariano Suassuna como professor de Estética quando cursava Arquitetura na mesma universidade. Concedeu-me gentilmente, por e-mail, respostas a diversas questões que motivam a presente pesquisa. Em relação à estrutura das aulas-espetáculo pontua que:

Havia uma preparação, ensaios com músicos, bailarinos etc., uma vez que a “aula-espetáculo”, neste formato específico de “aula completa”, como Suassuna dizia, era composta pela mediação do professor, no caso Ariano, e pelos números de música e dança apresentados. Na parte da “aula”, da explicação dos números que compunham o espetáculo, havia muito de improviso, e Ariano ali atuava como palhaço também, com toda a sua experiência de contador de histórias e de professor. (NEWTON JÚNIOR, 2019, pp. 2-3).

Entende-se, portanto, que sobre o binômio aula-espetáculo, “aula” se refere à atuação de Suassuna como professor, mediador e até facilitador para a fruição do público sobre que estava sendo apresentado. “Espetáculo” então seria o termo que faz alusão às apresentações artísticas mostradas ao vivo ou em vídeo dentro desses eventos.

Ariano Suassuna (2013) conta que criou três tipos de aula-espetáculo, para diversas situações e localidades: a aula plena, completa, com a presença de músicos, cantores e bailarinos; a aula reduzida, tendo como participantes dois músicos, normalmente o violonista e compositor Antônio Madureira e um violinista ou rabequeiro; e a aula reduzidíssima, em que só ele atuava, sem a presença de outros artistas.

Poderia ser aventado também, que o substantivo “espetáculo” exercesse uma função distinta – de caracterizar o outro substantivo “aula” – na ocasião de uma aula reduzidíssima, sem a presença de

outros artistas (além de Ariano)? Desta forma é possível considerar a aula-espetáculo uma aula espetacular?

A partir dessa questão, é possível aprofundar a percepção sobre esses eventos observando sua historicidade, que passa transversalmente pela figura de Ariano Suassuna como professor. Um único artista diante do seu público. Sobre sua ligação com o ofício docente, encontram-se declarações em aulas-espetáculo como: “eu fui professor a vida toda, eu comecei a ensinar com 17 anos. Ensinava Português. Fui professor de Português, depois fui professor universitário” (SUASSUNA, 2011). Ou ainda:

Eu era professor de Estética, de Filosofia da Arte. Pois bem, pra isso eu tinha vocação, me perdoem a vaidade, mas eu era um bom professor, meus alunos gostavam de mim e eu gostava deles. E então a primeira coisa que eu fazia era mostrar a meus alunos que Filosofia da Arte, Estética é uma coisa fascinante, é uma coisa boa de estudar. (SUASSUNA, 2013, 22 min)

Newton Júnior (2013) afirma que Ariano Suassuna realizava aulas-espetáculo bem antes de dotá-las de um caráter oficial. Considera que as aulas de Estética, História do Teatro e História das Artes que ele ministrou na UFPE de 1956 a 1989 tinham caráter espetacular. Tais aulas eram muito concorridas, com alunos disputando espaço, sentados no chão ou até mesmo debruçados nas janelas.

Ariano sempre ministrou aulas-espetáculo. Suas aulas irrompiam na Universidade como um redemoinho forte a rasgar as folhas dos velhos manuais de didática que a maioria dos professores seguia por comodismo ou limitação intelectual. (NEWTON JÚNIOR, 2013, p. 64)

Há vestígios que lançam para um passado mais distante a experiência de Suassuna com a aula-espetáculo. Em 1946, quando ele tinha dezenove anos realizou uma viagem de férias ao sertão do Ceará, à fazenda de um de seus primos e conheceu o trabalho de Dimas Batista, um cantador. Ariano ficou tão impressionado com a exibição do artista que, ao retornar para Recife, conseguiu que o Diretório Acadêmico do curso de Direito, do qual fazia parte, levasse o referido cantador juntamente com outros três para realizar uma apresentação no Teatro Santa Isabel, em Recife. Sobre o evento Ariano conclui: “E foi com essa cantoria que eu dei minha primeira aula-espetáculo.” (SUASSUNA *apud* VICTOR; LINS, 2007, p. 51).

Já em 1969, Ariano se tornou diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco (DEC/UFPE). O apoio da instituição permitiu que ele elaborasse e fundamentasse as proposições do Movimento Armorial<sup>2</sup> - que busca a valorização da cultura popular brasileira e sua colocação no mesmo patamar que a arte dita erudita, é marcado por expressões artísticas de diversas linguagens e será abordado posteriormente.

As aulas-espetáculo se estabelecem logo após a criação do Movimento Armorial, em 1970. Conforme expõe Newton Júnior (apud TAVARES, 2007, p. 188-189) a Orquestra Armorial se apresentou nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo em Porto Alegre. Seus concertos eram entremeados por preleções de Ariano Suassuna que “com o auxílio de *slides*, gravuras, pinturas etc., colocava pela primeira vez, para o público de outras capitais, os princípios estéticos e as intenções do Movimento Armorial”.

Se for possível considerar que o lançamento do referido movimento representa uma primeira fase das aulas-espetáculo, o surgimento oficial (quando Ariano assume a Secretaria de Estado de Cultura de Pernambuco em 1995) denota uma segunda fase. É necessário observar, porém, que ao levar em conta como a primeira experiência em aulas-espetáculo a produção da cantoria do Cantador Dimas Batista na década de 1940, como mesmo declara o autor, a cronologia se torna diferente.

Na segunda fase, na década de 1970, são inseridas as apresentações musicais armoriais com as intervenções de Suassuna. A terceira fase traz exatamente o surgimento dito oficial, que aborda as aulas-espetáculo como programa de governo da Secretaria de Estado de Cultura de Pernambuco, a partir de 1995. Ainda há a quarta e última fase, quando Ariano assume o cargo de Secretário da Assessoria do Governador de Pernambuco Eduardo Campos, a partir de 2007, até sua morte em 2014. É dentro do universo da última fase que se encontram as aulas-espetáculo utilizadas como norteadores para a presente pesquisa.

2. A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos folhetos do Romancero Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus cantares, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito em forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romancero relacionados. (SANTOS, 1999, p.13)



Da mesma forma que o termo “aula” traz à tona a figura docente de Ariano Suassuna, o termo “espetáculo” certamente faz remissão ao universo do circo. Os circos sertanejos, de caráter extremamente popular, ficaram marcados na memória da infância do autor. Quando menino tentou se tornar palhaço e fugir com uma trupe circense, porém foi impedido por sua mãe.

Para ele, o mundo é parecido com um circo, onde são expostas comédias e tragédias da existência humana. Essa imagem é de extrema importância para toda a estética da obra teatral suassuniana, uma vez que a frustração de não ter podido fugir com o circo, o faz decidir por fundar seu próprio, o Circo da Onça Malhada, “erguido não com lona, estacas de ferro ou madeira, mas com imagens sugeridas pelo milagre da palavra, um circo erguido através da Arte e, sobretudo da Literatura”. (NEWTON JÚNIOR, 2000, p.28).

Segundo Suassuna (1977) o Circo é uma das imagens mais completas da representação da vida, do destino do homem sobre a Terra. Sob sua ótica, Deus seria o dono do circo e no palco, que é o mundo, viveriam os diversos animais, entre os quais o ser humano teria destaque. A partir de suas palavras: “A visão do Circo é fundamental para se entender não só meu Teatro, mas toda a poética que se encontra por trás dele, do meu romance, da minha poesia e até da minha vida, como um dia talvez venha a revelar melhor”. (SUASSUNA, 1977, p. 3).

Pode ser que o substantivo aula faça uma direta associação ao universo das aulas-espetáculo, uma vez que Ariano Suassuna se comporta como um professor (que originalmente é), num espaço dicitomizado, numa divisão espacial clássica entre professor e alunos. Abordar o termo espetáculo, no tocante às aulas-espetáculo, não significa associá-lo somente às apresentações artísticas que acompanhavam Ariano Suassuna: quando este está sozinho, quem faz o espetáculo? A busca por respostas também reside na importância do circo na vida e na obra do autor, estabelecendo-se como uma das bases do pensamento e do fazer suassuniano.

Em entrevista à Revista *Ocas*, em outubro de 2011, Ariano esclarece que para entender a suas perspectivas sobre a literatura e sobre a vida, se deve dar conta de duas noções, segundo ele muito importantes. A primeira é a analogia da sua casa, a casa da família Suassuna com o castelo. Um local repleto de desenhos, esculturas, painéis – ao estilo armorial – produzidos por ele e por seus familiares, que representa sua resistência e luta em favor da cultura brasileira e do

que ele mesmo chama de “Brasil real”<sup>3</sup>, em alusão à Machado de Assis. A ideia de Suassuna é fazer de sua casa, a 3ª Ilumiara<sup>4</sup> também um castelo, uma fortaleza do povo brasileiro.

A segunda analogia é o circo como estrada, ou a estrada como possibilidade do circo - que se torna possível a partir do extrapolamento do universo de resistência do castelo. Desta forma, o circo representa o arcabouço da aula-espetáculo. O ato de se colocar na estrada, qual saltimbanco, mambembe, é intrinsecamente circense. Itinerar é característica pujante dos circos brasileiros da primeira metade do século XX, que eram também utilizados como espaços para apresentação de diversos artistas populares, característica que Ariano utiliza nas aulas nomeadas por ele como plenas e reduzidas.

Ariano utilizou o circo como alegoria e viajou, realizou as aulas-espetáculo por diversas cidades e regiões do Brasil. Insere-se nesse

3. “Machado de Assis dizia que no Brasil existem dois países, o real – é bom, revela os melhores instintos, mas o país oficial é caricato e burlesco. Nós todos somos nascidos e criados, formados e deformados pelo Brasil oficial”. (SUASSUNA, 2013).
4. Segundo Newton Jr. (2017 apud SUASSUNA, 2017, p.13) as ilumiaras representam “marcos sagratórios do Brasil real (em oposição ao Brasil oficial) erguidos em homenagem à cultura brasileira”. Referem-se a construções parecidas com anfiteatros compostos por pedras com inscrições dos primeiros habitantes do Brasil. Também podem ser entendidas, acrescentando à citação de Carlos Newton Jr. outra declaração do mesmo, porém em matéria de 06 de junho de 2019, do blog “Lugares de Memória”, apoiado pela UFPB, como “lugares que pudessem ser vistos como símbolos da força criadora de um povo ou espaços de celebração de sua cultura”. A primeira e segunda Ilumiaras foram criadas por Ariano Suassuna nas duas vezes que foi Secretário – de Educação e Cultura do Recife (de 1975-1978) e de Cultura do Estado de Pernambuco (de 1994-1998). São elas: a Zumbi, que é sede do Maracatu Piaba de Ouro, em Olinda/PE e a Pedra do Reino que fica na Serra do Catolé, sertão de Pernambuco, formada por duas grandes pedras naturais e marca a morte de dezenas de adeptos ao Sebastianismo em Pernambuco – é composta por esculturas gigantes do artista Arnaldo Barbosa, representando santos e personagens do Romance *A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*. A terceira Ilumiara é a casa da família Suassuna também chamada de *Coroada*; a Ilumiara Jaúna, na Fazenda Carnaúba em Taperoá/PB é a quarta e apresenta uma releitura da Pedra do Ingá. Por sua vez, a quinta Ilumiara, que está sendo projetada ficará na Fazenda Acauã, na Paraíba, onde Ariano viveu até os três anos de idade, e abrigará o Museu Armorial dos Sertões. Disponível em <https://www.fundaj.gov.br/index.php/conselho-nacional-da-reserva-da-biosfera-da-caatinga/10292-ilumiara-jauna-a-literatura-de-ariano-gravada-em-pedra>. Acesso em 14 dez. 2020.

movimento a materialização do já citado “Circo da Onça Malhada”, descrito por Suassuna (2011):

Então, quando o governador Eduardo Campos me chamou pra ser secretário dele, eu pedi a ele: eu quero assessores artistas, pra serem nomeados como meus funcionários. [...] Quando ele me chamou aí eu disse: eu vou organizar na minha secretaria um circo, eu digo um circo pra defender também, que seja também um elemento de resistência. E eu vou percorrer o estado de Pernambuco todinho, mostrando arte de qualidade. (SUASSUNA, 2011, 53 min)

Para Ariano Suassuna, a onça era o animal mais belo da fauna do país e suas manchas representavam a diversidade étnica do povo brasileiro, por isso esse nome foi escolhido. Remetendo à historicidade e cronologia das aulas-espetáculo, Ariano nessa citação, está se referindo ao período a partir de 2007, que pode ser considerado como a quarta fase desses eventos. Sobre a motivação para a composição desse circo, Suassuna (2013) pontua que

Já visitei 87 municípios do interior de Pernambuco levando o espetáculo pra lá porque eu acho que eu tenho a obrigação de mostrar ao povo alguma alternativa a essa arte de 4ª categoria que andam espalhando aí, corrompendo o gosto do nosso povo, do nosso grande povo, procurando nivelar tudo pelo gosto médio – isso é uma coisa triste, como pode um país como o Brasil, um povo como o brasileiro tem o direito a outra coisa? Então eu estou mostrando alternativas. (SUASSUNA, 2013, 1h30min).

As alternativas a que Ariano se refere são as artes populares do Brasil, que se distanciam do Brasil dito oficial. O circo da Onça Malhada realizava principalmente apresentações de música e dança, advindas da mistura das culturas indígena, africana e ibérica entremeadas por preleções de Ariano Suassuna sobre o que era mostrado.

Ao abordar uma aula-espetáculo apenas como uma aula seria necessário conjecturar um planejamento que contenha objetivos, metodologia para aplicação dos conteúdos e metas a alcançar – como um simples e padronizado plano de aula tradicional. Ao considerá-la um espetáculo, surge o questionamento sobre desenvolvimento de texto teatral, roteiro ou dramaturgia que o possam reger, afinal se trata de um notório dramaturgo brasileiro.

Ariano Suassuna não levava texto já elaborado para as aulas, a

maior parte do seu discurso ocorria a partir de improviso, tal qual um cantador nordestino utilizando o ritmo e a memória em suas apresentações. Esse fato é corroborado por Carlos Newton Júnior em sua entrevista, em que ressalta que na parte da aula-espetáculo (que se referia à aula, à atuação de Ariano), na explicação dos números artísticos apresentados, havia muito de improviso – que remete a uma das características principais da *Commedia Dell'arte*<sup>5</sup>, uma das influências cômicas recebidas pelo artista. Já para a parte que se refere ao espetáculo, aos números artísticos musicais e de dança que eram apresentados, havia ensaios. (NEWTON JÚNIOR, 2019, pp. 2-3).

Para abordar uma aula-espetáculo como um espetáculo teatral ou outro integrante das artes cênicas seria necessário pensar na composição mínima de um ator que representa algum personagem para um público interessado em assisti-lo. Um fenômeno teatral não tem a função ou o pressuposto de ensinar algo, obrigatoriamente. Isso também não quer dizer que não seja possível aprender algo com o teatro. É necessário refletir que a aula sim, tem o compromisso didático – essa é sua função primeira. Acopla-se a intenção de ensinar algo a um grande público com uma metodologia nada convencional de abordagem dos diversos temas (como citado por Carlos Newton Jr. “rasgando os manuais de didática”), que traz à aula características que também podem ser encontradas em espetáculos teatrais.

As aulas-espetáculo se mostram como um misto de aula e espetáculo, de exposições orais sobre Estética, Filosofia da Arte, Cultura Popular, ilustradas ou não por apresentações artísticas musicais e de dança de caráter popular brasileiro, podendo estas acontecer ao vivo ou serem exibidas em projeção.

Ocorre que essas aulas-espetáculo nada representariam se não fosse a presença de seu autor, ator, criador – o próprio Ariano Suassuna

5. Pode ser considerada a primeira manifestação de um teatro profissional; seu primeiro registo histórico data de 1545, em Pádua, Itália. Os integrantes das companhias eram pequeno-burgueses de cultura humanística que haviam recolhido e sintetizado criativamente, algumas tradições mais antigas, como a comédia latina de Plauto e Terêncio, a mobilidade cênica dos autos medievais, as máscaras de carnaval e as habilidades corporais dos bufões. Desde cedo optou pela técnica que lhe daria grande força expressiva e capacidade de empatia com o público – o improviso e a mímica. Os atores representavam tipos ou arquétipos consolidados de personagens, como: Arlequim, Briguella, Pulcinella, Doutor, Pantaleão, Capitão, Colombina. (CUNHA, 2003, p. 175).

em ação e a evidente adoção de um discurso incrustado de comicidade, que coopta a atenção do grande público. Comicidade essa possivelmente também trazida pelo Circo, principalmente na figura do palhaço, mas também pelo Romancero Popular Nordestino, pela já citada *Commedia Dell'arte*, pelas festas populares como Cavalo Marinho e Bumba-Meu-Boi, pelo Mamulengo, pela Comédia Latina e pela Comédia Nova que serão trazidos à baila posteriormente.

Em resposta a uma entrevista que compõe a edição do *Cadernos da Literatura Brasileira: Ariano Suassuna*, publicado em 2000 pelo Instituto Moreira Salles, ele expõe que as aulas como professor universitário já se pareciam com as aulas-espetáculo de então e assume declaradamente a ligação dos substantivos do binômio aula-espetáculo: “Pois as aulas que eu dava naquele tempo já eram aulas-espetáculo. Tinham o mesmo espírito – eu juntava o professor e o palhaço. Ao mesmo tempo, era dedicado e por isso cheguei a escrever um livro para eles estudarem. (SUASSUNA, 2000, p. 50).

A tentativa de caracterizar as aulas-espetáculo a partir do que os itens desse substantivo composto propõem semanticamente, bem como a relação deles com o artista em questão, inevitavelmente suscita a consideração desses eventos como objetos de estudo das artes cênicas. De que forma abordar as aulas-espetáculo como um fenômeno das artes cênicas? Há traços nesses eventos que os caracterizam como algo pertencente a este campo do conhecimento?

### **As Aulas-espetáculo como objeto de estudo das Artes Cênicas**

Antes, é necessário esclarecer que as artes cênicas não são representadas apenas pelo teatro. As artes cênicas compreendem as representações performáticas que ocorrem no circo, na dança, na ópera e no teatro, bem como todas as técnicas inerentes a cada uma dessas manifestações (SESI-SP, 2012, p.13). De forma geral, Ariano Suassuna já se liga, sabidamente, ao universo de duas dessas linguagens – o teatro e o circo.

Como norteadores para a pesquisa serão utilizados registros em vídeo de três aulas-espetáculo, realizadas: no Teatro SESC Vila Mariana, São Paulo-SP, em 30 de abril de 2011; na inauguração do auditório Mozart Victor Russomano, do Tribunal Superior do Trabalho,

Brasília-DF, em 18 de abril de 2012 e na Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional de Brasília, também em Brasília-DF, no dia 27 de junho de 2013.

Analisando algumas declarações que estão contidas nas aulas supracitadas, é possível perceber que o próprio Ariano Suassuna trata a aula-espetáculo como um fenômeno cênico. Na aula-espetáculo ministrada no SESC Vila Mariana em 30 de abril de 2011, Ariano Suassuna, na abertura do evento, revela que factualmente o que se dá naquele momento é uma encenação, uma representação. Suassuna assume uma alteridade, um personagem:

Então, quando eu completei 80 anos, Inez Viana, essa extraordinária atriz que está aí e pessoa humana que é hoje minha amiga, ela resolveu comemorar meus 80 anos, no Rio e eu dei uma aula dessas no Teatro Municipal e eu comecei dizendo – o que é verdade e eu acho que acontece com todo mundo: eu tenho dentro de mim duas pessoas, um sou eu, a outra é esse tal de Ariano Suassuna, ô velho invocado e trabalhoso! Vocês não sabem quanto trabalho esse tal de Ariano Suassuna me dá. De um tempo pra cá eu resolvi me vestir de Ariano Suassuna. É essa roupa e significa pra mim e pra vocês, que quem está aqui não sou eu não, é Ariano Suassuna. (SUASSUNA, 2011, 6min43s)

Ariano explicita que quem está ali é um outro e, inclusive caracteriza esse outro pelo contraste de personalidade e através de sua vestimenta (considerado um figurino) que nas três aulas-espetáculo utilizadas como referência para a pesquisa, consiste em calça e paletó em cor preta e camisa vermelha, tendo a maleta de couro preta adicionada ao conjunto. A vestimenta deste possível personagem tem forte ligação com a vida pessoal, com um traço da biografia de Suassuna. É como se o “eu” Suassuna se duplicasse, como se houvesse um “devir Suassuna” - um representa o autor Ariano Suassuna e outro representa quem está ali, o palhaço.

Ariano Suassuna (2011) conta que recebeu uma condecoração do Presidente de Portugal, à época Mário Soares – a Medalha do Infante Dom Henrique. No convite da cerimônia, que aconteceria em Recife, constava que os convidados deveriam usar traje *Sport Fino*.

(...) aí eu imaginei o seguinte: eu digo, eu vou com essa camisa, o casaco preto da Academia que vai ser responsável pela finura não é? E o meu time lá em Pernambuco é o Sport, e as cores dele são preta e vermelha – aí eu pedi à Zélia pra me arranjar uma camisa

vermelha, ela me arranhou aí eu fiz *Sport Fino*, é essa que está aqui. Então eu coloco, além de me disfarçar de Ariano Suassuna, eu coloco também pra homenagear. Quando eu tô achando que o público é um público distinto, fino, eu coloco o *Sport Fino*. Vim hoje de *Sport Fino* pra homenagear vocês. (SUASSUNA, 2011, 4min36s).

É interessante notar que na mesma aula-espetáculo, a referida de 2011, em momentos localizados muito próximos um do outro em seu discurso, ele afirma que usa determinada vestimenta para se disfarçar ou se vestir de Ariano Suassuna, apontando a compreensão para a linha de composição de um personagem ou de seu palhaço.

Outro excerto que pode ser destacado como flagrante testemunhal de como o artista se coloca perante o público, e que este último presencia uma obra das artes cênicas é o seguinte:

(...) e o palhaço também, olha o palhaço, o palhaço Gregório foi o primeiro palhaço que eu vi na minha vida. Era o circo que chegava a Taperoá, minha terra no sertão da Paraíba. Aí, Gregório, eu devo tanto a Gregório... que...olha eu vou perguntar aqui e não é por vaidade é só que eu quero saber quem me entende, quem aqui leu *Auto da Compadecida* ou assistiu no teatro? Agora pra televisão eu acho que todo mundo viu né? Bom, então quem leu ou assistiu no teatro sabe, que, no *auto da compadecida* o autor é representado por um palhaço, eu pedi para que o autor fosse representado por um palhaço, porque eu queria realizar aquela minha vocação. Pois bem, então eu nunca fui, tô sendo agora, tá certo? Esse grupo que eu criei eu batizei de “O Circo da Onça Malhada”, e o palhaço sou eu, não abro mão pra ninguém, tá certo? Sou o palhaço e sou o dono do circo. (SUASSUNA, 2013, 24min29s).

Nota-se que em seu discurso, na parte: “eu pedi para que o autor fosse representado por um palhaço, porque eu queria realizar aquela minha vocação”, o artista revela sua duplicidade: há um “eu” que solicita ao autor - que é Ariano Suassuna - que este seja representado por um palhaço, para satisfazer um desejo próprio de sê-lo – há um contato entre os dois “eus” suassunianos, embora sejam demonstrados como essencialmente diferentes.

Ele se declara palhaço em uma atitude de retomar um desejo da infância reprimido. Na aula-espetáculo de abril de 2012, no TST (Brasília-DF), ao relatar sobre seus dois encantos enquanto criança – pela leitura e pelo circo -, confessa que sofreu certo martírio por causa do último, tendo apanhado de sua mãe porque ficava imitando as falas

e piadas do palhaço. Declara-se também dono do circo, por ser ele o personagem central da aula-espetáculo, o regente e idealizador de tudo que ali é mostrado. É necessário destacar, também, o ineditismo de assumir uma alteridade – ao dizer que nunca havia sido palhaço antes e está sendo naquele momento. Ele tem consciência disso e nenhum pudor em assumir.

Os três eventos selecionados tem em comum o fato de serem aulas qualificadas como reduzidíssimas por Ariano, ou seja, em que ele está sozinho no palco – sem o acompanhamento de artistas populares. Essas aulas-espetáculo deflagram características semelhantes às aulas ministradas por Suassuna como docente da UFPE.

A diferença era que, em sala de aula, na UFPE, ele estava desacompanhado dos músicos e bailarinos. Era ele sozinho. Depois que se aposentou da universidade, em 1989, Ariano fez muitas palestras Brasil afora, verdadeiras “aulas-espetáculo” antes mesmo de assumir a Secretaria de Cultura do governo Arraes. (NEWTON JÚNIOR, 2019, p.3)

As características desse tipo de encenação, proposta por Suassuna – a aula-espetáculo reduzidíssima - se aproximam do conceito de performance. De acordo com, performance é

a expressão de um artista que verticaliza todos seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sógnico), seu roteiro, sua forma de atuação. O performer vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte, ao romancista, que escreve seu romance; ao músico que compõe sua música. (COHEN, 2011, p. 37, apud LEITE, 2017, p. 38)

Cunha (2003, p.498) acrescenta que em uma *performance* o artista é sempre o sujeito e objeto da ação, que transforma as representações convencionais, pelo fato de o artista se distanciar da incorporação ou da expressão objetiva de um personagem. No caso as aulas-espetáculo, esse personagem potencialmente encenado por Suassuna, que ocorre de forma sutil, tem aproximações e convergências com o seu eu original, eles se confundem e se complementam.

É pertinente ressaltar que, segundo Butler (2015) o “eu” não tem história própria que não seja, da mesma forma, a história de um conjunto de relações e normas, de um coletivo. A função desempenhada por Ariano em sua *performance* encontra uma colaboração de



Benjamin (1996) que define o narrador como sendo um contador de histórias, que consegue retirar da experiência o que é contado, tendo isto vindo de sua própria vivência ou através de relatos de vivências de outrem. Para Abujamra (2013) o ator que conta sua própria história, do jeito que quiser contá-la, se torna um “criador de si mesmo, contando e recontando, criando e recriando suas histórias, seu passado, seu futuro”. Sob essa ótica, toca-se no terreno da *performance* autobiográfica ou autoperformance.

Nas aulas reduzidíssimas pesquisadas, grande parte do roteiro é composto por histórias pessoais de Ariano, histórias populares do Nordeste, causos, piadas, declamação de folhetos de cordel e outros textos poéticos. Os temas dessas apresentações são da alçada do artista, fruto da sua experiência, seus gostos e quererres.

Para Butler (2015) a ação de relatar a si mesmo adquire forma narrativa que não depende somente da capacidade de quem relata transmitir diversos eventos em sequência, com transições razoáveis. Relatar a si mesmo requer voz e a autoridade narrativa, que se direciona a um público com o objetivo de convencer. Segundo a autora “a capacidade narrativa é a precondição para fazermos um relato de nós mesmos e assumirmos responsabilidade por nossas ações através desse meio”. (BUTLER, 2015, p. 25)

Ariano Suassuna relata a si mesmo, pode ser considerado um narrador, bem como um contador de histórias:

Eu, como todo contador de história, eu sou, eu não sei muitas histórias pra contar não e ao mesmo tempo eu gosto muito de contar história, então, eu tô danado me repetindo, tô com medo que vocês já tenham ouvido as histórias que vou contar aqui hoje, se alguém já ouviu, eu peço desculpa. (SUASSUNA, 2013, 2mim27s).

Carlson (1996) ao relatar brevemente uma pesquisa da década de 1990, mostra que a cena teatral no começo dos anos 1970 é marcada principalmente por algo visual, performances baseadas em uma imagem. Já duas décadas depois, a *performance* passou a ser baseada em palavras, não parecendo algo abstrato no espaço, mas como poeta, contador de história, pregador ou rapper, com a imagem a serviço do texto. É, de fato, a palavra o canal de comunicação de Ariano Suassuna – todas as possíveis atribuições dentro de sua *performance* o levam à palavra: “a língua portuguesa é meu material de trabalho, eu escrevo português, eu falo em português e eu não abro mão

dela de jeito nenhum” (SUASSUNA, 2013, 44min55s). É importante salientar que entre 2011 e 2013, o artista já estava com idade entre 84 e 86 anos. A potência da atuação de Ariano Suassuna se mostra quase que em sua totalidade no proferimento, na fala, nas nuances de timbres, nas pausas– são poucos os momentos em que ele se levanta.

Segundo Heddon (2001) *performance* autobiográfica é um termo amplo que abrange trabalhos de solo autobiográfico, teatro comunitário, narrativa oral e performance de história oral, drama documentário e performance testemunhal; trabalha estrategicamente com experiências de vida. Todos esses tipos têm alguma relação com o “eu”, com o “auto”, com o “bio” que, segundo a autora tem que ser politicamente significativo e também tem que ser a razão da performance.

Eu não tenho nenhuma vocação política, quer dizer, eu milito politicamente como escritor, sempre militei, mas quiseram uma vez me escolher como qualquer coisa lá, eu digo pelo amor de Deus não faça uma desgraça dessa comigo, não. Tá certo? Eu tenho o maior respeito, a política levada a sério. Artistóteles dizia: é a arte do bem comum, é uma coisa nobilíssima. Mas se eu for lá eu termino enrolado e não faço nada. Tudo errado. (SUASSUNA, 2013, 11min05s)

Suassuna (2011) em uma das aulas-espetáculo norteadoras afirma um compromisso político, à luz da definição aristotélica:

Mas não só como professor, até como escritor, eu acho que eu tenho que ter uma atuação. Não é só isso, mas tem que ser um pouco didática, porque eu assumi a posição, não sei se é mania de grandeza minha, assumi a posição de chamar atenção do povo brasileiro, para os fatos que às vezes a gente não vê, porque tá na frente demais. (SUASSUNA, 2011, 23min 45s).

Ariano se refere à função da aula-espetáculo, que seria chamar a atenção do brasileiro para a riqueza e complexidade de sua cultura popular que se perde diante da aglutinação maciça de estrangeirismos, de um antropofagismo cultural desmedido.

Como contribuição para a presente pesquisa, Alexandre Nóbrega, o genro de Suassuna, notável artista plástico, concedeu-me uma entrevista em outubro de 2019. Ele também era assessor, quem acompanhava o escritor em suas aulas-espetáculo e pontua que Ariano lançava mão do risível para falar de coisas sérias, como da vulgarização da cultura popular brasileira, da desigualdade social.

Acrescenta ainda que o autor sempre teve a preocupação de abordar acontecimentos políticos e sociais nas aulas-espetáculo. Na aula-espetáculo de abril de 2011 no SESC Vila Mariana, em São Paulo-SP, por exemplo, o artista esclarece o porquê desde 1981 não usa terno. Conta que leu um artigo de Ghandi, versando que um indiano nunca deveria vestir uma roupa feita pelos ingleses (especificamente abordava o terno) – por estar desta forma se aliando aos invasores do seu próprio país, a Índia. Outro motivo seria por retirar o direito de as mulheres indianas realizarem um dos poucos trabalhos remuneráveis, que era a costura. A partir deste evento, no enfrentamento das desigualdades, Ariano se posiciona politicamente e nunca mais usa terno; mas contratou uma costureira popular, a Edite Minervina de Lima, que começou a confeccionar suas roupas: calça, paletó e camisa, inclusive o fardão da Academia Brasileira de Letras.

Como observado por Leite (2017) o caráter autobiográfico na *performance* pode ser evidenciado na forma textual, como depoimento ou algo parecido e a partir da experiência vivida. No caso de Ariano Suassuna e suas aulas-espetáculo, é possível encontrar vestígios destas três ocorrências: na forma textual, já que Suassuna é escritor e insere nas suas obras dramáticas sua visão de mundo, suas reminiscências, locais onde viveu, pessoas com quem conviveu etc.; assemelha-se a um depoimento, uma vez que reforça e emite sua opinião sobre diversos assuntos atuais e também através do relato da experiência vivida, que se torna material para a autoperformance.

Para Carlson (1996) a identidade criada pela *performance* autobiográfica foi descoberta para já ser um papel, um personagem, seguindo roteiros não controlados pelo performer, mas pela cultura como um todo – que se dá pela empatia do público pelo que é contado ou narrado. O papel que o (digamos) ator Ariano Suassuna executa é um papel reivindicado como ele próprio, mas mesmo assim, é um papel-personagem que está profundamente envolvido com a encenação tradicional da *mimesis* e representação.

Sob a ótica de Abujamra (2013) acredita-se que, na composição de uma dramaturgia autobiográfica, a lembrança de uma memória faça vir seguidamente outra, tornando esse texto “infinito em sua multiplicação de histórias e sentidos, permitindo que narrador e ouvinte participem de um fluxo comum e vivo, de uma história aberta a novas propostas e ao fazer junto”. Revela-se como é composta a dramaturgia

das aulas-espetáculo: o já constatado improvisado baseado em um repertório de memórias que se transformam em histórias contadas.

Ao realizar a transcrição das aulas-espetáculo utilizadas como objeto de pesquisa, foi percebido que, por vezes, Ariano inicia uma frase sobre determinado assunto e ao lembrar-se de outro, abandona o primeiro e muda o rumo do relato. É uma dramaturgia fluida e fragmentada. Ao especular que tais aulas possuísem, obrigatoriamente ou um planejamento ou roteiro pré-determinado, pude perceber a repetição da ocorrência dos episódios contados ou narrados nas três aulas-espetáculo transcritas: a resistência à tecnologia, o medo de avião, a aversão à cultura estrangeira, histórias familiares (sobre seu pai, seus empregos ou até mesmo de como conheceu sua esposa), declamação de poemas clássicos e excertos de cordel, piadas e causos sobre tipos como mentirosos e loucos, dentre outras.

Anteriormente foi citada a passagem da aula-espetáculo realizada em 2013, em Brasília, em que Ariano se declara contador de histórias, que vem seguida da afirmação de que ele não conhece muitas histórias, mas que gosta de contá-las e pede desculpas para quem já as tiver escutado. A repetição das histórias, em momentos diferentes de diferentes aulas-espetáculo podem deflagrar uma certa seleção que se repete à medida em que se torna necessário em cena ou à medida em que certa história é lembrada. Quanto a isso, a *performance* suassuniana nessas aulas, se assemelha com outras obras autobiográficas, uma vez que, segundo Heddon (2007) todas as produções autobiográficas envolvem um processo de seleção, escrita, roteirização, edição, revisão. O processo de produção da *performance* de Suassuna também passou por essas etapas, mas de forma mais branda. É provável que seja fruto da experiência reunida desde a primeira preleção de uma aula-espetáculo, ou desde o primeiro poema escrito, desde a primeira aula ministrada, ou uma coletânea de histórias de uma vida inteira – e isso afirma seu o caráter autobiográfico.

Por último há uma aproximação da atuação de Ariano Suassuna com a função de monologuista, ou seja, executor de um monólogo, de um solo. As criações de personagens destes artistas são diferentes da representação de papéis do teatro convencional. Um dos motivos é que um personagem dramático tradicional, escrito por um autor, tem a expectativa de ser corporificado por diversos atores, mas a identidade de um personagem composto por um monologuista é projetado somente para ser corporificado por ele mesmo. (CARLSON,

1996, p.603.) Ariano Suassuna apresenta um caráter de monologista, uma vez que esta função tem também, por acepção, um caráter autobiográfico.

Cunha (2003) define Monólogo como sendo o discurso de uma só pessoa, em que um personagem verbaliza e expõe, por si mesmo, seu mundo psíquico, suas ideias e ações, tornando-as conhecidas do leitor ou do público. Ressalta-se que em alguns momentos dos três eventos analisados, o autor representa alguns personagens, alterando a voz, lançando mão de pequenos gestos diferentes do seu cotidiano e até se levantando para mostrar uma posição específica. Tais excertos da *performance* serão expostos posteriormente como evidências de adoção de mecanismos de comicidade.

Se levarmos em conta a teoria minimalista, dada por Eric Bentley (1964), a fórmula para a composição de teatro seria: A personifica B enquanto C assiste, ou seja: um ator vive um personagem para ser apreciado por uma plateia. Na forma como Ariano Suassuna se apresenta aos espectadores em sua aula-espetáculo, pode-se presumir a composição de uma *performance* autobiográfica, à medida que, segundo Carlson (1996, p.598) em vez de ser criado um personagem numa estrutura dramática, o ator representa ou aparenta apresentar uma reminiscência pessoal, anedota ou opinião.

Desta forma, a fórmula posta para a representação da aula-espetáculo por Suassuna seria: A personifica A enquanto C assiste; ou seja, um ator representa ele mesmo para a plateia, evidenciando o conflito entre os conceitos convencionais de personagem e identidade.

Segundo Abujamra, a utilização da autobiografia relaciona-se com o conceito elaborado por Michael Kirby, a *autoperformance*: “Autobiografia aqui entendida não apenas como sequência de informações sobre determinada pessoa, mas, acima de tudo, o modo como essa pessoa viveu cada um dos fatos, como produziu experiências e criou sentidos a partir de cada momento.” (ABUJAMRA, 2003, p.79)

Para ele, o termo que criou se refere a apresentações que são concebidas e realizadas, executadas normalmente pela mesma pessoa (comumente monólogos, mas não obrigatoriamente); da mesma forma, o termo diz respeito às características autobiográficas desses trabalhos.

As aulas-espetáculo foram inseridas no âmbito das artes cênicas – não as considerando dessa forma unicamente por ser um reconhecido dramaturgo o seu idealizador e executor, mas tendo-as como

performances autobiográficas ou autoperformances, que fogem às manifestações do teatro convencional, mas que não fogem às atribuições circenses uma vez que é posto por declaração que Ariano representa um palhaço e está em um circo.

É possível que muitos não percebam alguns códigos parcialmente descobertos, como a representação, por parte de Ariano Suassuna, de um outro, bem como a composição de uma possível dramaturgia baseada nas experiências vividas e em improvisação. Por mais descontraída que possa parecer, a aula-espetáculo mostra-se detentora de uma estrutura dramática, de certa preocupação cênica. Leonardelli acrescenta que “a autenticidade do depoimento pessoal se legitima definitivamente não pelo compromisso com os conteúdos históricos, mas pela capacidade de recriação do vivido cujo produto é a cena-depoimento, a *performance*” (2008, p. 222, apud LEITE, 2017, p. 39). Ariano Suassuna transforma as suas múltiplas experiências, de diversas naturezas, em texto para a *performance*. Talvez como o ditado popular “quem conta um conto aumenta um ponto”, ele tome assuntos que seriam corriqueiros ou comuns à primeira vista, e os aumente, os reelabore assim como o cantador nordestino ou o cordelista em suas funções.

Na busca por caminhos para refletir a manifestação da comicidade na estrutura dramática e na atuação de Ariano Suassuna em suas aulas-espetáculo, se fez necessário atentar que tais aulas são sua última manifestação em vida no campo das artes cênicas. Mais ainda, detectam-se traços autobiográficos em sua fala, sendo possível conjecturar que as aulas-espetáculo são resultado de uma longa experiência acumulada, de suas memórias pessoais e públicas como poeta, dramaturgo, artista plástico, pai de família, esposo e gestor público.

Pode-se supor, portanto, que as aulas-espetáculo são uma espécie de solo autobiográfico cômico ou autoperformance cômica. Entre outras características, o discurso suassuniano nas aulas-espetáculo é reconhecido por trazer consigo uma possível dramaturgia organizada a partir do relato de histórias de experiências vividas e conhecimento acadêmico utilizando mecanismos de comicidade, ou seja, fórmulas para provocar o riso, já largamente exploradas por Ariano em suas peças teatrais.

## Referências

- ABUJAMRA, Márcia. *A alma, o olho, a voz: as autoperformances de Spalding Gray*, São Paulo-SP, Doutorado em Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, USP, 2015.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p.35.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador, considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v.1. 7 ed. [Trad. Sérgio Paulo Rouanet]. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo – Crítica da violência ética*, São Paulo-SP, Autêntica editora, 2015.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte-MG, Ed. UFMG, 1996.
- CUNHA, Newton. *Dicionário SESC – A linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FREUD, Sigmund (1905) *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- HEDDON, Deirdre. *Autobiography and Performance*. Nova Iorque, Ed. Palgrave, 2008.
- LEITE, Janaína. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo-SP, Perspectiva, 2011.
- NEGRÃO, Maria José da Trindade. *Introdução à literatura de cordel*. Curitiba: Letras (23): pp. 135-152, 1975.
- VICTOR, Adriana, LINS, Juliana. *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Rio de Janeiro-RJ, Jorge Zahar Ed., 2007.
- SESI-SP. *Cadernos de Teatro Vol. 1*. SESI Editora – SP, 2017.

## Além da ficção, aquém do documento: romance como textualidade coextensiva

Igor Ximenes Graciano (UNILAB)<sup>1</sup>

### Autonomia e suas vantagens

O que faz de um conjunto de textos obras de arte? Nos estudos literários, a noção formalista de literariedade foi o cavalo de batalha mais preciso na busca de uma característica intrínseca da dimensão estética da escrita. O desvio da norma, a desautomatização dos sentidos, o desprezo pelo realismo, a aventura da linguagem e tantos outros termos e expressões dão notícia da aspiração teórica por um *éthos* puramente artístico. As vanguardas e manifestos do alto modernismo almejariam uma expressividade mais que livre, pois específica. Seria, conforme Ortega e Gasset (2005), a desumanização da arte, seu exílio dos procedimentos que a aproximam dos eventos e paisagens da vida ordinária, afastando a arte das expectativas da massa: “estilizar é deformar o real, desrealizar. Estilização implica desumanização. E, vice-versa, não há outra maneira de desumanizar além de estilizar. O realismo, ao contrário, convidando o artista a seguir docilmente a forma das coisas, convida-o a não ter estilo” (p. 47).

Se o apelo modernista abre as portas da expressão, o faz com o custo inevitável de atenuar o principal elemento da fruição estética desde a formulação aristotélica: o reconhecimento. A beleza das obras estaria atrelada à semelhança com a natureza e é plena de sentido porque reveladora de nossas experiências. Não por acaso a recorrência da metáfora do espelho na teoria das artes (ABRAMS, 2010), índice da noção de representação, advém da tradução romana do conceito inaugural de *mímesis*: representação como imitação, *imitatio* (Costa Lima, 2000). Se antes representava, a arte passou a não representar porque não replica nada, sendo incapaz de resgatar o real por meio da linguagem. Para Costa Lima (2010), “na *mímesis*, o decisivo

1. Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília e Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense, é professor de Teoria da Literatura na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB).



não é o trabalho que se executa sobre a semelhança – com algo externo –, mas sim a elaboração da diferença que se alcança sobre os parâmetros da semelhança” (p. 164).

A linguagem não é um meio, pois será (sempre foi) a instância de constituição do real, inclusive de nossa percepção de si e do outro. Segundo essa noção teórica, não há uma realidade primeira e anterior à sua expressão, pois não cabe à arte representar, mas apresentar possibilidades de mundo desde o imaginário realizado através do trabalho da ficção.

Com as vanguardas históricas há uma radicalização do pressuposto kantiano da autonomia estética. Se, apesar da semelhança, não cabe confundir representação e realidade, e a fruição seria “desinteressada” das demandas políticas e históricas, agora sequer a semelhança deve ser considerada. Eu diria, *desejada*. A ideia de autonomia atende a vários ditames da concepção artística moderna, atribuindo-lhe uma atuação oblíqua sobre a sociedade, e que a princípio resguardaria obra e autor. Tal suspensão ontológica que a ficção promove garante um alibi, afinal tudo está sob a cláusula do “como se”, de maneira que a arte apresenta possibilidades, não registros. Desde Aristóteles, sua pedagogia deriva dessa capacidade especulativa. Os discursos miméticos aproximam-se mais da filosofia se comparados à história, que se refere a um particular consumado, jamais ao universal hipotético (ARISTÓTELES, 2003).

O romance articula-se com a vida, mas nunca se confunde com ela, ainda que possa ser um comentário e uma iluminação sobre os afetos e a sociedade. Esse acabamento estético da obra frente aos eventos abertos da vida, nos termos de Bakhtin (2003), permite que o romance seja o outro da vida, o que o habilitou a uma inscrição no debate público desde um lugar esquivo, alimentando-se de e movendo imaginários, mas nunca como memória, documento ou testemunho. O pacto romanescos atribuiu à leitura do gênero alguma estabilidade. O condicionamento escolar de não confundir autor e narrador garante ao romancista o apelo à “mera coincidência”, o que remete à universalidade almejada pela Arte ao mesmo tempo que a livra de embaraços pessoais e jurídicos. Já alertava Rimbaud, “*Je est un autre*”.

Os processos judiciais sofridos por escritores ao longo da história (e ainda hoje) parecem minar, contudo, as estratégias e discursos em favor da autonomia. Se em *Madame Bovary* não há indicativos biográficos, a narrativa do adultério configura uma influência nefasta, de

maneira que, segundo a acusação da época, a obra deve ser tutelada para preservar os valores da família burguesa. Em grande medida, a consagração da ideia de autonomia estética se dá em círculos restritos, circunscrevendo-se a uma leitura especializada, portanto refratária à noção mais corriqueira, popular por assim dizer, da relação das obras com a vida íntima e social.

Para a maioria dos leitores, o romance continua com seus ganchos atrelados à realidade, referindo-se a ela ou a representando. A suspensão ontológica da ficção, entretanto, que garante a paz romanesca como território para a especulação, ainda se sobressai como argumento a tiracolo de um pacto de leitura que desresponsabiliza o autor, ou pelo menos relativiza sua responsabilidade. Assegura-se, assim, a livre expressão autoral e uma forma de participação política oblíqua por meio da voz que não é a voz de quem assina as obras.

### **Ruído biográfico e pós-autonomia**

É possível identificar certa produção narrativa contemporânea que investe no tensionamento de sua recepção, na qual se tem lançado mão de recursos como a homonímia entre escritor e personagem, fotografias de arquivo pessoal, notas e informações paratextuais, entre outras estratégias que indicam uma inscrição do biográfico onde se espera a ficção. O debate já longo sobre o espectro autoficcional, assim como a voga de termos como escrevivência, bioficção etc., demonstram o impacto que essas obras têm causado nos estudos literários, e que parece indicar uma transformação na própria ideia de literatura.

Esse ambiente teórico deriva de uma escrita cuja novidade parece não estar prioritariamente na elaboração formal. Se muitos desses textos são conservadores do ponto de vista da linguagem, sua novidade está na ambiguidade protocolar que impõem durante a leitura. Afinal, não se trata mais de a ficção se parecer com a vida, sendo sua representação posterior ou alegoria do vivido, mas de ser uma auto-exposição parcial por ocorrer a partir de um jogo de luz e sombra sobre a identidade de quem escreve e sobre quem se escreve.

A cláusula que estabeleceu alguma estabilidade na recepção do romance, segundo a qual não se deve confundir autor e personagem, é o ponto crucial dessa tensão. É verdade que ainda não convém confundir, mas agora isso tem que ser negociado com um movimento

deliberado de escritores e editoras para relativizar essa distinção. Dizer “eu” nessa produção literária contemporânea não é mais uma cisão entre a vida e a suspensão que a ficção normalmente promove. Mais que nunca, dizer “eu” é jogar com a possibilidade do voyeurismo, do interesse corriqueiro em apreciar e falar da vida do outro. Observá-lo em sua verdade encenada.

Se o pacto romanesco se encontra rasurado, não se trata, também, da autobiografia tradicional, nos termos de um “pacto de verdade”, conforme a terminologia de Lejeune (2008). Manuel Alberca (2007) refere-se a um “pacto ambíguo”, e aponta aí uma narrativa que angoraria os benefícios dos dois pactos, o autobiográfico e o romanesco, quando se tira proveito do interesse documental ao mesmo tempo que passa pela aduana literária. Como em uma resolução provisória da dicotomia aristotélica, parece haver a síntese entre particularismo biográfico e universalidade da Arte. De todo modo, tem-se afinal um conjunto de obras que correm nesse limiar e se aproveitam da ambiguidade, estabelecendo um jogo entre protocolos de leitura.

Em seu famoso ensaio, Josefina Ludmer assume um tom de provocação quando especula sobre o que chama de “literaturas pós-autônomas”. Ao avaliar algumas escrituras do presente, a crítica argentina conclui que elas “atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam fora e dentro, em uma posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior” (LUDMER, 2014, p. 148). Para Ludmer, o sentido cotidiano do que se entende por literatura “é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade” (LUDMER, 2014, p. 148). Esse entre-lugar, para citar uma expressão de Silviano Santiago, ou, voltando a Ludmer, essa “realidadeficção”, diz de um território discursivo no qual a escrita e a leitura não reiteram a dualidade que sustentava o modelo autonômico, segundo o qual o pacto ficcional estaria preservado da realidade empírica, referindo-se a ela indiretamente, apenas como signo trabalhado pela linguagem.

Outro crítico argentino, Reinaldo Laddaga, diante desse cenário, afirma que tais expressividades promovem “espetáculos de realidade”, de maneira que, ao superar a dicotomia realidade x representação, essas escrituras apontam para uma nova sensibilidade do que entendemos por experiências pessoais e vivências públicas. Para Laddaga (2007), os escritores não estão interessados, como de praxe, em “produzir representações de tal ou qual aspecto do mundo, nem

em propor desenhos abstratos que resultam em objetos fixos, mas sim em construir dispositivos de exibição de fragmentos do mundo” (p. 167, tradução nossa). Mais que uma elaboração estética, a escrita literária (mas poderíamos acrescentar as artes plásticas, o cinema etc.), abre canais em que suas representações jamais se apartam do que seja a própria vida.

Trata-se de um salto que radicaliza a ideia modernista de se apresentar os bastidores da criação estética e explorar a materialidade das linguagens. Tampouco estamos no âmbito de uma abordagem teórica pós-estruturalista que aponta uma escritura infinita e sem margens, supondo-se não haver nada fora dela. Voltando a Ludmer, essas escrituras “se instalem localmente em uma realidade cotidiana para ‘fabricar o presente’ e é precisamente esse o seu sentido” (LUDMER, 2014, p. 148). Em meio à vida, portanto, tais escrituras “se instalam”, convivendo e às vezes confundindo-se com as escrituras que compõem as experiências.

Assim, fabricar o presente não significa compreendê-lo como farsa ou simulacro, pois tal produção textual parte de uma noção renovada da realidade como construção virtual e simultânea, consciente ou inconscientemente. O uso maciço, cotidiano, das redes sociais, em que viver é literalmente autopublicar-se, tecer uma narrativa cotidiana de si próprio e dos seus, torna o clichê de que a vida imita a obra uma constatação, em parte porque parece não haver uma performatividade que seja inteiramente independente dessas esferas virtuais.

Em um universo de avatares, a vida resulta como uma grande obra em que todos escrevem e publicam, mas a autoria é indeterminada, difusa, no ambiente desagregador das plataformas de interação social. Diante disso, qual o lugar do que ainda entendemos por literatura? Ludmer, ao especular sobre literaturas pós-autônomas, que superam a dicotomia ficção x realidade, previu essa nova ágora e questiona, sobretudo, os modos e estratégias de articulação da escrita “literária” na constituição dos indivíduos e da imaginação pública.

### **Textualidade coextensiva**

O romance desde sempre propôs um jogo com a vida, e a confusão, deliberada ou não, com a “realidade” é tema de uma de suas obras inau-gurais: o *Quixote*. A pós-autonomia, ou o que quer que se apresente

como seu substituto terminológico, é uma proposta crítica que diz menos de uma transformação da literatura do que dos seus modos de circulação. Como já afirmado, algo se transforma não no texto em si, mas nos arredores dele, e que ao fim acaba por transformar algo do texto, afetando sua natureza ou posição entre outros gêneros textuais.

Infringir a cláusula da não confusão entre autor e personagem talvez seja um modo de evitar o tédio do protocolo romanesco usual para se aventurar no terreno sempre fértil da ambiguidade. A aventura da ambiguidade, acredito, resulta assim de um possível deleite dos que almejam experimentar o gosto biográfico em ambiente impróprio. Para outros, tal produção literária pode ser somente mais uma mídia disponível para a inscrição de si na teia dos discursos que compõem o universo composto de fóruns e redes sociais.

De todo modo, essa indeterminação da literatura, conforme Ludmer, não significa que ela é o mesmo da vida. Há uma diferença, afinal “a ideia de utilizar a palavra ‘pós’ é apontar para o anterior, ainda presente. Há uma ambivalência e não um corte” (LUDMER, 2014, p. 167). Se ainda há diferença, a ideia de obra está preservada, assim como a de autor e de uma leitura alegórica, ou metafórica. Essas categorias, antes centrais, entram agora como convidadas em uma chave de leitura que não é mais a da representação. A escrita como “transfiguração” de um eu em outro, de uma realidade em outra – semelhantes, porém diversos –, é rasurada pela ideia de “continuidade”, “convivência”, enfim, de coextensão. A obra *não é o outro do real*, ou dos textos que tradicionalmente o constituem, porém *outro mais* que, sob o signo do romance, ganha uma inflexão estética inesperada das as qualidades intrínsecas desses textos.

A escrita literária não promove uma passagem, ancorada pela ideia de dicotomia entre as partes – do documento para a ficção, ou do indivíduo para o personagem –, pois não há artesanato e tampouco literariedade, uma vez que a escrita “se instala”, promovendo conexões com outras textualidades com quem se funde sem hierarquias. Trata-se de uma escrita que se lança com o propósito de implodir o imperialismo da ficção no território da narrativa tida por literária, romanesca. Importante pensar esse movimento como um aprofundamento, em parte, do pensamento de Bakhtin, que aponta o caráter híbrido – plurilíngue – do romance como gênero capaz de condensar um todo acabado diante dos eventos abertos da vida. Para Bakhtin, porém, esse acabamento ocorre *através da ficção*. Enquanto

textualidade coextensiva, o romance não se parece mais com um universo ficcional íntegro, mas como parte de um processo, perfazendo-se em uma série de segmentos, episódios, notas, apontamentos, projetos etc. Aquilo que usualmente estaria nos arredores da obra, sua antessala, *é* a obra.

Silviano Santiago, em *Machado* (2016), faz uso desse recurso. O trabalho de pesquisa sobre os últimos anos de vida de Machado de Assis, a partir da leitura do tomo final de suas cartas publicado pela Academia Brasileira de Letras, ganha outro viés pelo uso do termo “romance”, estampado desde a capa do livro. O escritor carioca e o autor do romance entram numa zona limítrofe: Machado é personagem, figura histórica e objeto de pesquisa *ao mesmo tempo*, enquanto Silviano é ensaísta, narrador romanesco e, claro, personagem, confrontando sua velhice com a do Bruxo de Cosme Velho: “Machado & eu somos duas faces diferentes, impressas numa moeda ainda desprovida de valor simbólico. A escapada do passado em direção ao futuro, ou a viagem do futuro em busca do passado, transfigurará aos dois na cara de uma moeda única chamada literatura. Duas caras, uma só coroa” (SANTIAGO, 2016, p. 57).

Não é uma ficcionalização *a partir* das cartas, mas relato de leitura e interpretações dessas cartas, juntamente com uma bibliografia mobilizada para investigar Machado de Assis e o ambiente político e cultural da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Santiago perfaz uma escrita que não representa (ou seria melhor dizer, não transforma) literariamente as vivências de um indivíduo em sua época, antes o captura pelas evidências factuais resultantes da pesquisa. Trata-se de uma escritura que incorpora outras sem o imperativo de subjugá-las ao princípio inventivo, vórtice da autonomia estética. O que poderia ser um típico ensaio, com as liberdades formais que o gênero permite, é alçado à condição de uma narratividade “não criativa”<sup>2</sup>, mas que paradoxalmente cabe no conceito de romance.

2. A expressão dialoga em parte com o que o poeta e crítico estadunidense Kenneth Goldsmith chama de “escrita não-criativa” (*Uncreative Writing*), pois a formulação de Goldsmith prevê métodos mais radicais e que se aproximam do dadaísmo, como a colagem. Aqui, a noção tradicional da escrita está preservada, de maneira que a não criatividade se restringe à invenção romanesca, não a uma redação original.

Se a diferença que a designação “romance” promove no texto assinado por Silviano Santiago se dá sobretudo na recepção, é possível também atribuir à escritura uma consciência expressiva que subverte as noções usuais de ficção e de documento. Portanto, enquanto textualidade coextensiva, o romance não apresenta um conjunto de características textuais e protocolares específicas, sendo antes: 1) *lugar* de articulação de textos de diferentes naturezas e propósitos – a carta, o jornalismo, a história, o ensaio, a (auto)biografia etc.; 2) *instância* em que a voz autoral incorpora-se à voz do narrador, reolocando o escritor no debate público a partir de uma compreensão renovada tanto da literatura quanto do indivíduo.

### Romance como lugar

A pergunta inicial destas considerações – o que faz de um conjunto de textos obras de arte – indica um pressuposto ontológico acerca do objeto e que afeta o reconhecimento de sua condição. Existindo em um texto certa marca, *faz-se* a arte, o texto *é* arte. Claro, isso se por arte entendermos a literatura. A dimensão estética demanda uma poética, em distintas épocas da “arte literária”, para alcançar um repertório de gosto que as teorias da recepção chamaram depois de horizonte de expectativa. A literatura, portanto, é arte porque é invenção, estilização, representação; e não é arte (ou não é literatura) por ser documental, cotidiana, tautológica. Com isso, do elogio estético resulta a ética da arte: mobilizar para a diferença, desautomatizar, fazer ver além da percepção ordinária, emancipar as sensibilidades. Milan Kundera (1994) argumenta que a ética do romance, ou pelo menos de certa tradição do romance, estaria justamente quando ele promove uma suspensão ética: “suspender o julgamento moral não é a imoralidade do romance, é a sua *moral*. A moral que se opõe à irremovível prática humana de julgar imediatamente, sem parar, a todos, de julgar antecipadamente e sem compreender” (p. 7).

Se há uma ética do romance, há uma do romancista. Na aceção ontológica, *fazer* literatura é uma tarefa, um ato para conceber a obra. A ideia do escritor como artesão que decide e transforma, dispondo de um material – a língua, a linguagem –, é decisiva para estabelecer essa noção de literatura como fim de um processo, resultado de um trabalho. Obra, operação. O agente e a agência de um artefato que

tem valor por si só, e que se apresenta como unidade plena de sentidos a serem percebidos por uma subjetividade que dê cabo dessa unidade, ainda que como uma via de leitura possível entre muitas. A interpretação, qualquer que seja, é afinal apenas uma afetação, uma resposta à obra que guarda em si as chaves. O capitalismo transformou essa unidade ao reificar sua natureza como produto, sendo a autoria um direito de propriedade, assim como o trabalho profissional do crítico, proprietário das interpretações. A circulação da arte, portanto, ocorre em torno desse objeto acabado: o romance.

Os *ready-mades* de Duchamp no início do século XX promoveram uma intervenção crítica peculiar, pois as manifestações da exposição estavam inteiramente nas obras, ou no seu deslocamento. Ao exibir no museu peças industrializadas e nomear, por exemplo, um mictório como “fonte”, Duchamp quebra o pressuposto ontológico que guia a noção tradicional de arte. Não sendo uma característica intrínseca, resultado de um trabalho, uma transformação artesanal dos materiais, arte é antes uma convenção, dependente de uma teia de discursos e de lugares para sua legitimação enquanto tal. A esse conjunto de valores de legitimação Arthur Danto chama de “mundo da arte”, afinal “ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento de história da arte” (2006, p. 20).

Danto faz algumas considerações sobre o olhar não especializado para a arte contemporânea que foge do modelo representacional. Filisteu é quem não reconhece uma obra de arte porque não tem o suporte de uma teoria que atribua sentido a um *ready-made* ou um poema dadaísta enquanto tal. Importante lembrar, entretanto, que as produções vanguardistas e outros intentos radicais apenas explicitam a necessidade de uma teoria, não sendo uma demanda somente desse tipo de expressão. Mesmo as obras de arte tradicionais, mímicas – uma paisagem, uma natureza morta, um romance realista – precisam da abordagem teórica, afinal “é papel das teorias artísticas, hoje como sempre, tornar o mundo da arte e a própria arte possíveis” (DANTO, 2006, p. 22). Em suma, a teoria e a recepção crítica de uma obra não são uma resposta, iluminação *a posteriori* sobre ela, mas condição necessária para que exista.

Autoficção, pacto ambíguo e pós-autonomia são termos originários de especulações teóricas que demonstram ao mesmo tempo que legitimam certa produção narrativa. A escrita como textualidade



coextensiva pressupõe um gesto contraditório: ultrapassar a ideia de unidade do romance, mas dentro dos contornos da obra. Sob o signo do romance, nos limites do texto, essas textualidades encenam um transbordamento, apresentando-se como parte de uma teia em que é apenas um dos vértices, texto dentro de um texto mais amplo e que não pode ser vislumbrado em sua totalidade, apenas suposto. Alguns experimentos de escrita de Ricardo Lísias são investidos desse excedente, quando abarcam a recepção, absorvendo textos estranhos à narrativa, mas que acabam por compô-la ainda que sob um desfecho provisório.

Em *Delegado Tobias*, Lísias faz um folhetim a princípio no formato de *ebooks* sobre sua própria morte, novamente jogando com o ruído biográfico na ficção. O quinto volume é praticamente uma “extensão do texto em rede social”. Depois de ser processado por falsificação de documentos pelo Ministério Público Federal, Lísias compilou os textos da repercussão na “obra” impressa *Inquérito policial: família Tobias* (2016), que começa justamente com o arquivamento real do caso de *Delegado Tobias* no MPF (“Não se deve confundir falsificação com ficção”, segundo o procurador no pedido de arquivamento), além das reportagens e postagens em redes sociais. Assim, tem-se o efeito de expandir a narrativa para além da obra a partir dessa coextensividade textual que escapa do artesanato do escritor. Não há aí reescrita, criação, caricatura, mas incorporação do rumor em torno do folhetim. Se o trabalho é em parte o de escrita autoral, constitui-se também como compilação e edição de outros textos.

Assim como nos *ready-mades*, não há um rompimento absoluto com a ideia de obra, no sentido de se promover seu cancelamento, uma não-obra. O que ocorre é sua transformação como unidade específica, radicalmente distinta do mundo e seus discursos corriqueiros. O mictório alça-se à condição de “fonte”, signo que o desloca de sua função original, reforçado pelo lugar – o pedestal, as galerias – que insuflam definitivamente sua condição de arte, reencenando a aura benjaminiana. Os textos de Santiago e Lísias, se preservam algo da tradição romanesca de abarcar várias vozes na narrativa ficcional, o fazem de maneira que “a obra” fica mais indistinta de textualidades “não estéticas” sem uma interferência que os transforme em outra totalidade. Conforme Bakhtin, essa totalidade outra advém de uma lógica em que

O autor deve estar situado na fronteira do mundo que ele cria como seu criador ativo, pois se invadir esse mundo ele lhe destrói a estabilidade estética [...] Só quando se observam todas essas condições o mundo estético é sólido e se basta a si mesmo, coincide consigo mesmo na visão estética ativa que temos dele (BAKHTIN, 2003, p. 177).

A condição necessária para um “mundo estético sólido e que se basta por si mesmo” é relativizada e, às vezes, sequer desejada na construção dessas narrativas. Como textualidades coextensivas, a ideia de obra aberta deixa de ser uma metáfora pois constitui-se como mosaico, e as referências ocorrem enquanto tal, não sendo recriadas à luz de uma ficcionalidade que as acomodam num todo coerente. Machado não é um personagem criado a partir das cartas, mas uma individualidade entrevista nelas, e que afinal compõe o romance *Machado*, assim como a linguagem jurídica e o ambiente das redes é transposto para o livro de Lísias, sem que haja efetivamente reescrita. Da representação do mundo pela mão do artista (artífice), ou da estilização da linguagem como meio para uma desautomatização das sensibilidades, a obra resulta como conjunção de textos, discursos, peças jurídicas, leituras, comentários.

Assim como o rótulo “Fonte” confere um estatuto estético a um produto industrial, atribuindo-lhe também a unidade condizente com o conceito de obra, nas textualidades coextensivas a designação romance promove algo semelhante. Enquanto “romances”, termo explicitado ou não na ficha catalográfica da publicação, ou já na capa, como em *Machado*, esses textos ganham uma unidade, reforçada, claro, pelo artefato físico do livro. Não deixam, portanto, de ser uma totalidade, a qual conta com uma assinatura autoral.

A diferença acontece na leitura, quando a expectativa em torno do que ainda se entende por romance é desestabilizada. Aí, nessa quebra da estabilidade alcançada como índice de autonomia, o romance não pode mais ser visto como um gênero textual passível de ser reconhecido a partir de um repertório de regras, por mais amplo que seja esse repertório. Como textualidade coextensiva, o romance torna-se *lugar* de inscrição e articulação de textos diversos, onde ganham novas dimensões legitimadas por uma ideia expandida de arte<sup>3</sup>.

3. Aqui a referência ao conceito de arte em “campo expandido”, de Rosalind Krauss, trazido por Florência Garramuño (2014) para o âmbito dos estudos literários, quando a professora argentina trata da inespecificidade de certa

## Autor e escritor-personagem

A passagem do parâmetro da representação para o de coextensividade pode levar a armadilhas, como a de se achar que a obra não é um outro frente às vivências e textualidades cotidianas, de maneira que as instâncias se confundem. De fato, o pacto ambíguo e a sugestão de uma pós-autonomia incluem em seu léxico teórico a ideia explícita de apagamento de fronteiras, mistura, síntese etc. Como já apontado, a obra é preservada, assim como a autoria e seus direitos. Há menos subversão da institucionalidade da arte e da literatura do que os termos e algumas conclusões parecem supor. Novamente, o que muda, ou aparentemente tem mudado, são algumas dinâmicas do jogo que a ficção propõe. Com a autonomia, o escritor tinha/tem um álibi (nem sempre confiável, mas vigente) para o investimento criativo frente ao mundo e os indivíduos. A posição política do escritor, assim como sua responsabilidade sobre o que diz, é decisivamente modulada quando o jogo depende de se saber “quem” de fato diz.

No espectro autoficcional, a reiterada aparição do escritor-personagem, com as devidas marcas autobiográficas e o fatídico nome próprio acarretam um debate inevitável sobre a atuação social do autor *por intermédio de sua obra*. Voltando a Bakhtin, no romance “o autor deve estar situado na fronteira do mundo que ele cria (...), pois se invadir esse mundo ele lhe destrói a estabilidade estética”. Uma vez que essa invasão tenha ocorrido, e a “estabilidade estética” foi destruída, como abordar o lugar político e os movimentos do autor nas literaturas pós-autônomas, assim como as reverberações de sua obra na esfera pública?

No romance *Divórcio* (2013), Ricardo Lísias propõe sintetizar a polaridade entre literatura do eu e literatura política. Em meio ao apelo subjetivo e certa demanda por interesses da coletividade, *Divórcio* apresenta o sofrimento do narrador que não está desvinculado de uma questão social, pelo contrário, é consequência dela. No romance, resultado do sofrimento do indivíduo, a exposição da dor íntima justifica-se como contraponto, próprio da literatura, a certas práticas do jornalismo corporativo no Brasil. O empenho do narrador está em estabelecer uma linha reta entre seu divórcio e os desmandos de um

produção como forma “mais apropriada para refletir sobre uma mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea” (p. 21).

grupo social dominante, representados pela grande mídia da qual faz parte sua ex-mulher, e onde é uma profissional bem-sucedida.

O itinerário narrativo de *Divórcio* começa com o narrador, Ricardo, descrevendo seu sofrimento após a separação e a imagem que será seu mote durante toda a narrativa: ele está sem pele, passando os dias no “cafofo” que alugou para guardar seus livros que não cabiam na residência do casal. Após quatro meses de casamento, fora o período de namoro, o narrador rompe de forma abrupta com a descoberta de uma traição da esposa. Quando sai de casa, Ricardo nunca mais retorna, estabelecendo, no decorrer de toda narrativa, uma relação puramente textual com ela, entre e-mails e troca de mensagens por celular.

Se o personagem carrega o nome do autor que assina o romance – e certamente há outros nomes “reais” na narrativa –, sua esposa será sempre nomeada por [X]. O que sabemos é que se trata de uma jornalista de cultura de algum importante jornal de São Paulo. O protagonista, Ricardo, um jovem escritor e professor universitário, se aproximou de [X] no lançamento de um de seus livros, apesar de conhecê-la há algum tempo. O encontro é contado de modo rápido, no capítulo em que o narrador pretende rememorar os bons momentos que viveu com a ex-mulher. A brevidade da descrição dessas vivências indica o fracasso do capítulo. Não se trata de uma narrativa redentora, no sentido de se alcançar o perdão ao outro, sublimando-se a reparação afetiva após o trauma. O que se lê é a exposição objetiva da mágoa, com toda indignação e repulsa frente aos desvios de caráter atribuídos à ex-mulher.

Quanto à estrutura do romance, é um folhetim trivial de adultério. Após cobrir o Festival de Cannes em 2011, [X] se relaciona sexualmente com um dos membros do júri – “o diretor humanista” –, quando consegue um furo jornalístico sobre quem seria o vencedor do festival. A traição é descoberta com a leitura do diário, advindo a exploração narrativa do colapso emocional do protagonista. Entre longas caminhadas noturnas, suas paradas na padaria onde conversa com Ramona, travesti que se prostitui no bairro em que se situa o “cafofo”, Ricardo envia mensagens nas quais agride a ex-mulher seguidas de outras que declaram seu amor. Mostra-se vulnerável e só: “O cadáver sem pele ainda me obedecia. Tentei abrir os olhos para confirmar se continuava morto na cama nova. Não consegui” (LÍSIAS, 2013, p. 7).

O que não é trivial em *Divórcio* é o tipo de comoção que sua leitura causou, sendo por isso um romance que, não sendo um *best-seller*

típico, foi consideravelmente bem-sucedido na repercussão e vendas. O ruído biográfico da narrativa, suas conexões com o pequeno universo de jornalistas e escritores de São Paulo, alavancou um debate ético sobre os limites da exposição ao se atrelar nomes e pessoas reais a uma narrativa ficcional dessa natureza, em que a própria noção de ficção é relativizada. Não sendo possível entrar, aqui, no teor desse debate, o que interessa é apontar a entrada em cena do autor Ricardo Lísias, valendo-se dos diversos meios que cabiam a ele para defender o caráter estritamente ficcional do romance. Questionado por Anna Martins Faedrich (2014) sobre essa ambiguidade de narrativas do espectro autoficcional, Lísias responde que “a literatura não reproduz a realidade, mas cria outra realidade a partir da utilização da linguagem. Sabemos todos que a linguagem é muito limitada e muito diferente da realidade, as palavras não são as coisas. Portanto, não pode haver realidade de nenhuma ordem na ficção” (p. 239). Enfim, para o autor, não há exposição porque não há (auto)biografia.

A recusa da ambiguidade ou reafirmação do pacto romanescos, em que vigora a não confusão entre autor e personagem, sobressai como estratégia de Lísias numa teia discursiva na qual o romance funciona como catalizador. Em *Divórcio*, a ideia de uma textualidade coextensiva, se não é evidente em uma leitura inicial, começa a aparecer quando o romance é percebido em meio ao ambiente textual que instaurou, com as réplicas e tréplicas nas redes sociais, artigos de opinião na imprensa, ensaios acadêmicos, fofocas entreouvadas em diversas mídias etc. Confundindo-se com a vida, o romance, inicialmente uma obra no sentido tradicional de unidade acabada com assinatura autoral, expande-se além de seu limite físico – o livro – e se movimenta numa teia de textos que o compõem indiretamente. Não por acaso Ricardo Lísias buscou aprofundar essa experiência, incorporando na narrativa o quanto possível esse ambiente textual com os escritos sobre o personagem delegado Tobias e o livro *Inquérito policial*.

A ideia de coextensidade não é, portanto, um dado que se possa verificar unicamente no romance. A expansão da obra, que sempre ocorreu de certa forma, transforma-se num cenário contemporâneo em que a recepção, a leitura, dispõe de um vasto, anônimo e incontável escoadouro de registros na *web*. No paradigma da imprensa moderna, o lugar do crítico era reservado a uns poucos que possuíam acesso aos meios de publicação: as revistas, os jornais. O âmbito das polêmicas ocorria em esferas exclusivas diante das quais parte do

público interessado em literatura assistia impassível. Podemos trazer como exemplo as disputas entre Gonçalves de Magalhães e José de Alencar sobre a celebrada publicação do poema épico *Confederação dos Tamoios*, ainda no século XIX; ou resgate de Haroldo de Campos à proscricção do barroco na *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido. Em um e outro caso, a questão da autoridade é evidente, e o lugar do debate condiz com essa condição de intelectual público, capaz de angariar apoiadores e propor novos valores de crítica.

Não que não haja, hoje, modelos, lugares e indivíduos prestigiados na produção de crítica cultural. De fato, como sempre, um novo paradigma dificilmente anula outro, antes convivem e se relacionam compondo um cenário, este sim, renovado. No âmbito da cultura digital, do qual nada passa incólume, tampouco o universo do livro, a recepção crítica é bastante mais ruidosa e simultânea. Segundo Byung-Chul Han, as mídias digitais impõem um modo de interação direta que parece justamente retirar a mediação, quebrando hierarquias e âmbitos de autoridade no show cotidiano de opiniões. Para Han (2018), “a comunicação digital (...) torna uma descarga de afetos *instantânea* possível. Já por conta de sua temporalidade ela transporta mais afetos do que a comunicação analógica. A mídia digital é, desse ponto de vista, uma mídia de afetos” (p. 15, grifo do autor). Assim, a acurácia de uma abordagem crítica especializada sobre um romance é antes sufocada pela recepção generalizada de “anônimos”, que elogiam ou detratam, podendo inclusive interagir com o autor, muitas vezes para ofendê-lo.

Nesse universo de avatares, um escritor de escritores-personagens compartilha um pouco da mesma natureza de seus leitores, habitando esse lugar esquivo entre a ficção e um “real” cada vez mais fantasmático. Diante da profusão de tais individualidades fantasmáticas, Boris Groys (2014) aponta a necessidade de se pensar uma troca, na abordagem da arte contemporânea, da estética pela poética, uma vez que “parece mais legítimo pensar essas práticas artísticas como transformações radicais desde a estética até a poética, mais especificamente até a auto-poética, até a produção do próprio Eu público” (p. 16). Não tomar, portanto, a arte apenas como uma questão de recepção, mas como local de produção de identidades ambivalentes, que são/não são personagens, são/não são autores.

## Uma conclusão em vertigem

Qualquer especulação teórica sobre a escrita literária de hoje se dá sob o risco de dizer o já dito, afinal o que é apontado como novo no contemporâneo, esse segmento ainda mais escorregadio do tempo, logo não é mais, pois se esvaiu e tornou-se outra coisa quando nomeado. Assim, dizer de uma característica da cultura, da escrita literária, do romance, como algo próprio de um momento da história é abrir espaço para exemplos da tradição ou refutações inequívocas nesse mesmo momento histórico. Qualquer que seja o argumento, tudo resulta afinal como retorno ou parte de algo mais amplo, diante do que a especulação teórica será sempre insuficiente ou objetivamente equivocada. Ao se enfrentar o jogo entre o documental e o ficcional no romance das últimas décadas, sabemos que o jogo em si não é novidade, muito menos algumas estratégias de fusão e ambiguidade entre essas instâncias. Tampouco a coextensividade textual é uma prática recente, se pensarmos o termo literalmente ou metaforicamente, pois bem ou mal toda obra publicada conclama e estabelece sua teia de relações. Mesmo a tradição do romance pode ser tratada como um caso de coextensividade, em que a angústia da influência é o catalizador de linhagens, grupos, escolas, dicções.

Ainda assim, pensar um conjunto de romances como textualidade coextensiva, não sendo um intento para nomear essa produção e caracterizar uma escrita (definitivamente não é), serve como baliza para alguma compreensão de cenários culturais em rápida transformação, com foco na narrativa romanesca. Algo como o empenho de descrever uma vertigem estando no meio dela. Antes da queda, a tentativa. Quem sabe se no fim o resto será o silêncio, afinal.

## Referências

- ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo*. De la novela biografica a la autoficción. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 7 ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

- BAKTHIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- COSTA LIMA, Luiz. *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. Dau Bastos (Org.). Rio de Janeiro: Garamond: 2010.
- BAKTHIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- DANTO, Arthur. “O mundo da arte” In: *Artefilosofia*. Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul. 2006.
- FAEDRICH, Anna Martins. *Autoficção: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Faculdade de Letras, PUCRS. Tese de Doutorado. Porto Alegre, 2014.
- GARRAMUÑO, Florência. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GRACIANO, Igor. “Da representação ficcional à textualidade coextensiva: o caso de *Machado*, de Silviano Santiago” In: Revista *Estudos Linguísticos e Literários* n. 62, Salvador: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFBA, JAN-JUN 2019.
- GROYS, Boris. *Volverse público*. Las transformaciones del arte en el ágora contemporânea. trad. Paola Cortés Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- HAN, Byung-Chul. *No enxame: perspectivas do digital*. Trad. Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.
- KUNDERA, Milan. *Os testamentos traídos: ensaios*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, Maria Luiza Newlands Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- LADDAGA, Reinaldo. *Espetáculos de realidade*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha; Trad. Jovita Maria Gerheim, Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LÍSIAS, Ricardo. *Delegado Tobias* (e-book), v 1, 2, 3, 4,5. São Paulo: E-Galáxia, 2014.
- LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. São Paulo: Alfaguara, 2013.
- LÍSIAS, Ricardo. *Inquerito Policial*. Família Tobias. Disponível em: <http://lote42.com.br/inqueritopolicial/>. Acesso em: 23 jun. 2019.
- LUDMER, Josefina. “Literaturas Pós-Autônomas” In: *Intervenções*



- críticas*. Org. Teresa Arijón, Barbara Belloc; Trad. Ariadne Costa, Renato Rezende. 1 ed. Rio de Janeiro: Azougue; Circuito, 2014.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Trad. de Ricardo Araújo. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. *Machado*: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

## As histórias múltiplas de Chimamanda Ngozi Adichie

Luciane Alves (UFRGS/CAPES-Proex)<sup>1</sup>

Chimamanda Ngozi Adichie se tornou mundialmente conhecida por suas palestras no projeto TEDx. A primeira, em 2009, intitulada *Os perigos de uma história única*, onde fala da importância das histórias na criação e dissolução de estereótipos. O vídeo já somou mais de 22 milhões de visualizações, apenas na plataforma oficial. Em 2012, a autora apresentou nova palestra no TED, *Todos devemos ser feministas*, onde fala da importância do feminismo na formação de mulheres e homens. Um trecho da fala foi utilizado na música *Flawless*, da cantora Beyoncé, popularizando ainda mais a escritora. Posteriormente, em 2017, Chimamanda Ngozi Adichie publicou em forma de manifesto uma carta que havia escrito a uma amiga sobre a criação dos filhos a partir de uma perspectiva feminista. Traduzido no Brasil como *Para educar crianças feministas: um manifesto*, a obra consolidou a imagem de Adichie como uma voz do feminismo contemporâneo.

Nascida em 15 de setembro de 1977, em Enugu, na Nigéria, um dos estados de maioria étnica igbo, grupo ao qual a escritora pertence e que aparece como elemento cultural importante na constituição de suas obras, através de costumes, tradições e linguagem. Por conta do trabalho de seus pais, Chimamanda cresceu na cidade universitária de Nsukka, ambiente recorrente em sua ficção. Curvou medicina por um ano e meio, mas aos 19 anos, assim como sua personagem Ifemelu, na obra *Americanah*, partiu para os Estados Unidos, onde se formou em Comunicação e mais tarde obteve dois mestrados: em Escrita Criativa (Johns Hopkins, 2003) e em Estudos Africanos (Yale, 2008)

Embora não tenha uma produção tão extensa, todas as obras publicadas por Adichie receberam premiações importantes e boa recepção crítica. Seu primeiro romance, *Hibisco roxo* (2003), recebeu o prêmio Commonwealth Writers' Prize e do Hurston/Wright Legacy Award. *Meio sol amarelo* (2006), o segundo romance, recebeu em 2007, o prêmio Orange Prize for Fiction (atual Women's Prize for Fiction)

1. Mestra em Literatura Comparada (UFRGS). Doutoranda na linha de Teoria, Crítica e Comparatismo (PPG-Letras UFRGS), bolsista CAPES (Proex).

e o National Book Critics Circle Award. Em 2013 foi adaptado para o cinema, com direção de Biyi Bandele. Os atores Chiwetel Ejiofor e Thandie Newton atuaram como os protagonistas Odenigbo e Olan-na. A coletânea de contos *No seu pescoço* foi lançada em 2009. E com a obtenção de uma bolsa do Radcliffe Institute for Advanced Study, da Universidade Harvard, Adichie escreveu *Americanah*, publicado em 2013. A obra foi vencedora do National Book Critics Circle Award. *Americanah* seria adaptado para uma série no ano de 2020, projeto cancelado por conta da pandemia. Os direitos cinematográficos foram adquiridos pela prestigiada atriz Lupita Nyong'o, que daria vida a Ifemelu.

Atualmente a autora reside nos EUA, mas passa longos períodos do ano na Nigéria, onde ministra cursos de Escrita Criativa e apoia projetos de publicação de autores locais. Além disso, costuma divulgar diferentes marcas nigerianas, principalmente de moda, utilizando sua conta no Instagram para a promoção de vestuário de seu país de origem.

### **Os perigos de uma história única**

As experiências criadas por Chimamanda Ngozi Adichie em suas obras são bastante plurais, procuram apresentar diferentes lados de um mesmo tema através das histórias de personagens próximas aos protagonistas. O rompimento de estereótipos é uma questão de grande relevância na produção da autora, que é aprofundada em *Os perigos de uma história única*. Na palestra, são abordados temas relevantes para a constituição das narrativas da escritora, e podemos considerar como base de seu projeto literário.

Em sua fala, Chimamanda Ngozi Adichie se apresenta como uma contadora de histórias. Durante sua reflexão argumenta sobre a importância que as histórias e a literatura têm na formação do imaginário das pessoas e no entendimento que podemos ter dos outros. Sua proposta é contar muitas e diferentes histórias que ajudem na formação de um imaginário mais complexo sobre as coisas que conhece, mostrando, por exemplo, que pessoas como ela, “cor de chocolate”, podem protagonizar narrativas e que o fato de que em um de seus livros haja um personagem violento não pode reduzir todos os homens nigerianos a esse perfil de violência.

As falas de Adichie demonstram que sua atuação está para além da escrita de ficção. Trata-se de um projeto político de mudança da visão restrita e estereotipada que se tem sobre a África de modo geral. A autora recorre a exemplos da literatura para mostrar que esse imaginário foi fortemente criado pelas próprias narrativas e que, portanto, através do mesmo meio pode ser questionado e repensado.

Em *Americanah*, por exemplo, acompanhamos diversas histórias paralelas as dos protagonistas Ifemelu e Obinze. Sempre há contrapontos às experiências vivenciadas pelas personagens, nas mais diversas situações, de forma que suas histórias não sejam tomadas como exemplos restritos do processo de migração e retorno ao país de origem.

Paralelas à vivência de Ifemelu, acompanhamos as experiências de Tia Uju e Ginika, personagens que migram em contextos diferentes ao da protagonista. A tia de Ifemelu encontra muitas dificuldades para validar seu diploma de médica e, mesmo após conseguir atuar profissionalmente nos EUA, depara-se com diversas situações limitantes no exercício profissional, derivadas do preconceito sofrido diariamente, por ser africana, negra, mulher. Uju é a personagem que parece encenar de forma mais evidente os impactos negativos do processo de migração aos Estados Unidos, sendo “domesticada” em sua ânsia de aceitação, diante de um ambiente tão hostil e dificultoso. Isso acaba por refletir-se na criação de seu filho, a quem não ensina o idioma igbo, acreditando que por parecer mais americano ele possa sofrer menos os impactos do preconceito.

Ginika, por outro lado, é alguém que se adapta com facilidade à vida americana, em parte por sua mãe ser nativa do país, mas também por ter partido da Nigéria ainda muito jovem, o que facilitou seu processo de absorção dos costumes locais. É uma personagem integrada ao meio, que estabeleceu relações de amizade que aparentam ser mais sólidas. No entanto, Ifemelu percebe certa artificialidade na conduta da amiga diante dos colegas americanos, como se no fundo houvesse também um esforço de integração, uma encenação de pertencimento, o que se torna ambíguo, pois na narrativa essa percepção se mistura com a melancolia de Ifemelu por ainda não haver encontrado seu espaço na América.

No caso de Obinze, junto à sua experiência migratória, se apresentam as histórias de seu primo Nicholas e do colega de escola Emenike. Nicholas consegue ter uma vida modesta e estável com sua família

na Inglaterra, mas percebe-se nas falas da esposa, Ojiugo, que não há uma realização dos sonhos de juventude. Ela, que na Nigéria havia sido aluna da mãe de Obinze, com perspectivas de tornar-se crítica literária, na Inglaterra dedica-se integralmente à criação dos filhos, Nna e Nne, abandonando qualquer projeto pessoal. Nicholas, por sua vez, que na Nigéria era considerado “excêntrico e juvenil”, na Inglaterra ganha um ar extremamente sóbrio de preocupação, seu tempo é investido no trabalho para o sustento e o pagamento das mensalidades de boas escolas para as crianças, para que um dia os filhos possam ter uma vida realizada. Nas entrelinhas também é possível perceber que essa realização desejada para os filhos está ligada a uma condição de aceitação e pertencimento ao país de migração. Recebendo uma educação exemplar, que assim como ocorre com o filho de Tia Uju, não inclui o aprendizado do idioma igbo, eles poderão talvez ser vistos como “menos estrangeiros”.

A experiência de Emenike, colega de escola de Ifemelu e Obinze, destoa de outros migrantes com os quais Obinze convive. Após o casamento com uma mulher inglesa, Emenike passa a ter uma vida sofisticada e uma integração aparentemente tão completa que chega ao ponto de considerar-se de fato um inglês. Há certa afetação em sua postura que deixa Obinze desconfortável diante dele. Mais uma vez parece evidenciar-se uma artificialidade na conduta das personagens, como tentativa de pertencer a um ambiente que, na prática, não é tão acolhedor. A obra traz experiências múltiplas e bastante diversas, mas que no fundo parecem sempre revelar alguma hostilidade presente no espaço de “acolhida”.

Ao retornar à Nigéria, a história de Ifemelu também se apresenta em contraponto a outras experiências de vivência no exterior, como sua colega Doris, da revista Zoe, que parece saudosista de sua vida nos EUA e tenta encenar a todo momento o pertencimento aos Estados Unidos, seja através da linguagem, da vestimenta ou dos produtos que consome. Ifemelu, por sua vez, busca, de forma semelhante, demonstrar seu pertencimento à Nigéria, procurando ao máximo reintegrar-se e ocultar as mudanças que a vivência fora do país de origem podem ter deixado em evidência. Há também aí uma artificialidade de pertencimento, que constitui a busca por uma essência identitária inexistente que a tornaria mais ou menos nigeriana.

O mosaico de histórias e experiências proporciona uma visão complexa sobre as identidades e identificações, e permite uma reflexão

profunda sobre o pertencimento e o lugar dos sujeitos. A importância das diferentes narrativas é ressaltada por Chimamanda Ngozi Adichie também como um aspecto de sua biografia. A autora conta que quando criança apenas lia romances europeus, onde os cenários e costumes das personagens em nada se pareciam com sua realidade.

Quando comecei a escrever, lá pelos sete anos de idade — textos escritos a lápis com ilustrações feitas com giz de cera que minha pobre mãe era obrigada a ler —, escrevi exatamente o tipo de história que lia: todos os meus personagens eram brancos de olhos azuis, brincavam na neve, comiam maçãs e falavam muito sobre o tempo e sobre como era bom o sol ter saído. Escrevia sobre isso apesar de eu morar na Nigéria. Eu nunca tinha saído do meu país. Lá, não tinha neve, comíamos mangas e nunca falávamos do tempo, porque não havia necessidade. Meus personagens também bebiam muita cerveja de gengibre, porque os personagens dos livros britânicos que eu lia bebiam cerveja de gengibre. Não importava que eu não fizesse ideia do que fosse cerveja de gengibre. Durante muitos anos, tive um desejo imenso de provar cerveja de gengibre. Mas essa é outra história. (ADICHIE, 2009, s/p)

Sobre o episódio, a escritora comenta: “O que isso demonstra, acho, é quão impressionáveis e vulneráveis somos diante de uma história, particularmente durante a infância” (ADICHIE, 2009, s/p). Como comparatistas, sabemos bem da importância da leitura no processo de escrita, e a intensidade com que os textos lidos marcam as narrativas. Como apenas lia livros estrangeiros, a autora acreditava que a literatura precisava de personagens estrangeiras e elementos que ela desconhecia, para existir. O que também revela novamente a artificialidade como mecanismo para pertencer, neste caso ao meio literário. As coisas mudaram para Adichie quando conheceu a literatura africana e com ela a diversidade de coisas e cenários com os quais de fato se identificava.

Eu amava aqueles livros americanos e britânicos que lia. Eles despertaram minha imaginação. Abriram mundos novos para mim, mas a consequência não prevista foi que eu não sabia que pessoas iguais a mim podiam existir na literatura. O que a descoberta de escritores africanos fez por mim foi isto: salvou-me de ter uma história única sobre o que são os livros. (ADICHIE, 2009, s/p)

Durante sua fala, Chimamanda Ngozi Adichie narra diversos outros episódios em que o conhecimento de uma história única sobre alguém, leva ao pensamento errôneo e restritivo de que não há outras possibilidades na composição de histórias e identidades. Ao falar de sua própria história como aluna africana nos Estados Unidos, a escritora menciona a surpresa de sua colega de quarto ao saber que ela, nascida em uma família de classe média e provinda de um país cujo idioma oficial é o inglês, falava a língua inglesa, sabia usar um fogão e, em lugar de uma música tribal, levava consigo uma fita de Mariah Carey.

Minha colega de quarto tinha uma história única da África: uma história única de catástrofe. Naquela história única não havia possibilidade de africanos serem parecidos com ela de nenhuma maneira; não havia possibilidade de qualquer sentimento mais complexo que pena; não havia possibilidade de uma conexão entre dois seres humanos iguais. (ADICHIE, 2009, s/p)

Chimamanda Ngozi Adichie traz a hipótese de que o imaginário restritivo sobre a África tenha sido criado pela própria literatura, e cita como exemplo as imagens negativas e fantasiosas criadas por John Locke em seus relatos de viagem pela África ocidental em 1561. A autora ressalta que “o importante sobre o que ele escreveu é que representa o início de uma tradição de contar histórias sobre a África no Ocidente: uma tradição da África subsaariana como um lugar negativo, de diferenças, de escuridão” (ADICHIE, 2009, s/p)

Como a autora menciona, se as histórias são responsáveis por criar estereótipos, também podem ser o meio de desfazê-los. Maiores conexões e aproximações entre seres humanos são possíveis através da criação de personagens como as de Chimamanda Ngozi Adichie. Em suas narrativas, não prevalecem as características maniqueístas. Até mesmo na figura do pai, em *Hibisco Roxo*, um homem extremamente violento, podemos compreender o caráter complexo das experiências humanas. Suas personagens não são exemplos de seres humanos perfeitos, erram e por vezes se mostram desagradáveis, instigam os leitores e geram discussões.

O que propõe em seus textos é uma humanização das experiências, que nos permita identificar os marcadores culturais e localizados das narrativas, ao mesmo tempo em que extraímos vivências humanas possíveis e com as quais nos identificamos, mesmo partindo

de contextos diferentes. O sucesso dessa proposta é visível na quantidade de prêmios, traduções, leitores e entrevistas, conquistados por Chimamanda Ngozi Adichie em diversos países.

A migração, que é um tema trabalhado profundamente nos textos de Adichie, se inter-relaciona especificamente ao contexto de alteridade, que é trazido a todo momento pelas narrativas. Seu projeto é a multiplicidade de histórias e de encontros entre diferentes realidades, que permitam melhor compreensão das experiências do outro. É inegável, e talvez por isso seja o tema mais frequente na obra de Chimamanda Ngozi Adichie, que o contexto migratório é o espaço onde a alteridade aparece de forma mais evidente e mais complexa. Adichie se propõe a narrar histórias de/em contextos que ela reconhece e vivencia, imprimindo, ainda que não de forma explicitamente biográfica, suas experiências pessoais. O deslocamento e os encontros culturais são partes fundamentais de seu cotidiano, entre Nigéria e Estados Unidos, e com inúmeras viagens para outros países onde realiza palestras e divulga suas obras.

## **O SaberSobreViver**

Chimamanda Ngozi Adichie é, como vimos, conhecida para além de sua escrita ficcional. Através de suas falas, também se mostra como intelectual engajada em temas político-sociais. Na biografia da autora, encontramos alguns elementos que dialogam com suas obras, em um entrecruzamento de vivências pessoais com os temas abordados nas palestras, ensaios, entrevistas e outras manifestações em que expressa opinião.

Esses elementos que para alguns estudiosos são vistos como independentes da produção ficcional, neste estudo podem ser entendidos como parte do conjunto que compõe o todo do literário, pois permitem a expansão do conhecimento da literatura em seus contextos. Não há pretensão de analisar episódios da ficção através do cotejo de dados biográficos, como se fez nos primórdios dos estudos literários. O objetivo é entender de forma ampla o universo que compõe a produção literária da autora em diferentes perspectivas.

Ottmar Ette, em sua obra *SaberSobreViver*, esclarece essa questão ao defender a ideia da literatura como um saber sobre a vida e em meio à vida. O termo alemão *Lebenswissen*, pode ser entendido de



muitas formas como “saber da vida”. A expressão pode ser traduzida como “um saber sobre a vida”, e também como “um saber da vida sobre si mesma”, ou “um saber enquanto componente essencial da vida (e do sobreviver) e também enquanto qualidade fundamental da vida em geral, e enfim, tanto um saber sobre a vida como um saber em meio à vida.” (2015, p. 14)

O saber sobre a vida, na perspectiva de Ette, pode ser um modo de condução da vida, também como descrição dela. Como se origina de contextos culturais múltiplos, o saber sobre a vida se mostra de modos muito diversos.

O saber sobre a vida está atrelado aqui a experiências de vida específicas, mas nunca a uma única lógica; pelo contrário, esse conceito contém exatamente a capacidade (útil à sobrevivência) de poder pensar e proceder segundo diversas lógicas ao mesmo tempo. (ETTE, 2015, p. 14)

O saber sobre a vida está presente em todos os meios culturais, mas a literatura se destaca como formadora de imaginários. Para Ette, a arte literária “pode ser entendida, nas suas mais diversas formas de escrita, como mídia de armazenamento de saberes sobre a vida” (2015, p. 15). Os saberes sobre a vida estão presentes em todos os níveis da comunicação literária, “pois a literatura, de modo narrativo, revela o saber sobre a vida como saber sobre o vivenciar.” (2015, p. 22)

Ette mostra que por si mesma a literatura já é um armazenamento de saberes de e sobre a vida, independentemente de seu tema. A ideia da literatura como um saber sobre, da e na vida é particularmente interessante nesta análise, por entender que a obra de Chimamanda Ngozi Adichie proporciona leituras de diversos elementos que estão além das narrativas, mas que se interligam a elas de tal forma que estabelecem diálogos enriquecedores com os textos, manifestando um projeto complexo de engajamento intelectual.

## **O engajamento intelectual**

Através da leitura de Edward Said, a respeito do intelectual humanista, entendemos que este tem como tarefa um trabalho mais amplo e posicionado socialmente que

não é apenas ocupar uma posição ou um lugar, nem simplesmente pertencer a algum local, mas antes estar ao mesmo tempo por dentro e por fora das ideias e valores circulantes que estão em debate na nossa sociedade, na sociedade de alguma outra pessoa ou na sociedade do outro. (SAID, 2007, p. 101)

Assim sendo, o discurso intelectual pode servir como contradiscurso em relação à narrativa oficial, questionando e mostrando outras possibilidades através da crítica que permite a existência de um espaço para a representação de outras identidades culturais que são marginalizadas ou silenciadas pelo discurso hegemônico. Esse processo dá visibilidade a um caráter amplo e socializado do trabalho acadêmico na área de humanidades. Como comentamos anteriormente, as histórias podem ter um papel fundamental na formação e na dissolução de estereótipos. Os sujeitos que escrevem estão inseridos em um meio social e cultural e, ainda que de forma muito sutil e inconsciente, revelam estes valores na escrita.

Os estudos da professora Regina Dalcastagnè<sup>2</sup>, por exemplo, que mapeiam os tipos de personagem que há na literatura brasileira (incluindo as funções sociais que representam ou exercem no texto) mostraram que o protagonismo da literatura canônica local é predominantemente branco, masculino e de classe média/alta, ainda hoje. Isso revela um alinhamento de escritores e do meio editorial com o pensamento propagado pela mídia, principalmente televisiva, que possui função política e comercial relevante. Esse quadro parece estar mudando. No último ano vimos textos com outras autorias e protagonismos chegando às listas de melhores/mais vendidos/mais lidos, mas ainda não podemos dizer que seja uma mudança consolidada.

Obviamente a literatura e o meio literário, de forma ampla, apresentam muitas nuances, mas o exemplo trazido nos permite considerar que os sujeitos que protagonizam a literatura, seja como personagens ou autores, e, principalmente, os que protagonizam o meio

2. No ano de 2012 tive a oportunidade de participar em um encontro com a pesquisadora, organizado pela Faculdade de Letras da PUCRS, onde ela expôs parte de seu projeto “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”. Há inúmeras publicações da Professora Regina Dalcastagnè sobre o tema. Entre elas destaco *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*, publicada na Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71. Nesse texto aparecem os primeiros dados da pesquisa e uma explicação detalhada do contexto de análise.

editorial, ainda merecem um olhar mais crítico. Em uma passagem, Said fala da complexidade do sistema, mostrando que, apesar da comercialização da literatura, também existe pensamento crítico e inteligente sendo produzido, é nesse espaço que se inserem os escritores engajados:

Entretanto, apesar da grande quantidade de livros e artigos dizendo que já não existem intelectuais e que o fim da Guerra Fria, a abertura da universidade, principalmente americana, a legião de escritores e intelectuais, a era da especialização, a comercialização e a transformação de tudo em produto na economia recém-globalizada simplesmente acabaram com a antiga noção um tanto romântico-heróica do escritor-intelectual solitário (vou provisoriamente ligar os dois termos por motivos de conveniência, depois passarei a explicar as minhas razões para assim proceder), ainda parece haver muita vida nas ideias e práticas de escritores-intelectuais que se aproximam e fazem parte da área pública. O seu papel muito recente em se opor (bem como, lamentavelmente, oferecer apoio) à guerra anglo-americana no Iraque é um exemplo. (SAID, 2007, p. 116)

Em relação ao pensamento intelectual, como coloca Said, o lugar do pensador é um lugar de crítica. Embora nem sempre um texto crítico apresente ideias práticas tão visíveis, pode, através do convite à reflexão, trazer muito mais mudanças a longo prazo que as ações bélicas e destrutivas em nome de uma suposta proteção nacional, pois ultrapassa os limites fronteiriços dos problemas nacionais. Como o autor bem coloca, pensar a intelectualidade aliada aos problemas governamentais e políticos de uma nação específica é um ato de resistência.

A reflexão de Said nos remete à fala do escritor Mia Couto<sup>3</sup>, intitulada “Murar o medo”. Ao ser convidado para participar em um congresso sobre segurança nacional, o autor se perguntou “Por que o convite para um intelectual falar sobre este tema?”. O discurso de Mia Couto mostra a importância do pensamento crítico e intelectual, pois subverte o pensamento governamental e questiona as medidas de segurança baseadas no belicismo. Nos mostra que o medo é ensinado quando nos ensinam a ver os sujeitos diferentes de nós, e culturas diferentes das nossas, como inimigos em potencial. Assim como

3. A fala de Mia Couto está disponível neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=oPesoWeOSVk>

Said, Mia Couto se opõe à guerra preventiva, que gera um grande lucro à indústria de armamentos e mantém a cultura do medo, criando um ciclo infinito de violência e de fronteiras que nos separam dos inimigos criados pela consciência nacional. A intenção desse tipo de políticas é suprimir a ação humana, ou qualquer tipo de humanização, em sentido de entendimento e aproximação com o outro. O papel dos intelectuais seria, portanto, o de trazer a reflexão crítica que propicie a humanização.

Percebemos, no entanto, que ainda há uma separação muito grande entre o mundo intelectual e a esfera pública, onde as práticas e discursos estão dotadas, por vezes, de excessiva brutalidade. Said comenta que o contraste entre os discursos é quase aterrorizante e a combatividade dos discursos intelectuais é pouco ameaçadora diante do que é realizado no domínio público. Para Said os escritores ocupam um espaço de maior reconhecimento do que os intelectuais, até mesmo mais honroso, por atribuir-se aos artistas uma aura de originalidade, que não é atribuída de maneira geral aos intelectuais e críticos. Creio que esse ponto remete ao fato de que a literatura ficcional pode, de maneira geral, permitir leituras mais amplas, dialogando com a visão de mundo do leitor. O espaço da crítica, por outro lado, precisa estar mais posicionado e desta forma fere mais diretamente as ideologias daqueles que pensam de maneira divergente.

Nesse sentido, podemos pensar que há maior divulgação de ideias quando a figura intelectual e a artística estão unidas, como é o caso de Chimamanda Ngozi Adichie. Merece ainda relevância o fato de tratar-se de uma mulher, pois, embora haja distância entre o espaço intelectual e a esfera pública, como aponta Said, o que une estes espaços é o fato de ambos serem dominados por figuras e pensamentos masculinos. Enquanto houver esse quadro, a marcação de gênero será imprescindível para qualquer debate.

## **O feminismo para todos de Chimamanda Ngozi Adichie**

Chimamanda Ngozi Adichie é uma contadora de histórias, como ela mesma se define. No prólogo da edição impressa de sua segunda fala no TEDx, “Sejamos todos feministas”, Adichie conta que, ao decidir falar sobre feminismo, imaginou que não seria um tema muito popular, mas que o escolheu por ser algo que a toca diretamente e com

a expectativa de que abrisse espaço para uma discussão necessária. Em sua narrativa acessível e didática, a autora conseguiu levar conceitos complexos do feminismo para uma dimensão muito mais próxima do público. Como sempre, através de histórias.

Para Adichie, assim como acontece com as histórias únicas, a palavra “feminista”, e até mesmo a ideia de feminismo, está limitada por estereótipos. Como, por exemplo, a imagem da feminista raivosa que odeia homens, intensificada quando se trata de uma mulher negra, a quem o racismo já aponta como violenta, dentro dos estereótipos animais criados e reforçados ao longo de séculos. É muito coerente que, com a esmagadora opressão patriarcal que nós mulheres sofremos todos os dias, e mais ainda quando essa opressão é intensificada pelo racismo, se expresse a raiva e, em algumas situações, se odeie os homens. A expressão da raiva é necessária, pois ameaça as estruturas do patriarcado.

A agressividade nos homens é vista como uma qualidade, associada à perseverança e à posição de liderança. Nas mulheres ela é mal vista, pois a sociedade espera que sejamos doces e compreensivas, mesmo diante da violência do outro. Como diz, Adichie em sua palestra, “se, por um lado, perdemos muito tempo dizendo às meninas que elas não podem sentir raiva ou ser agressivas ou duras, por outro, elogiamos ou perdoamos os meninos pelas mesmas razões” (2014, s/p). No entanto, insistir na raiva como única expressão possível vinda de uma mulher empoderada, é, como todo estereótipo, uma ideia parcial e incompleta que, se tomada como verdade, levará a restrições bastante problemáticas do que de fato é e faz a luta feminista.

Ao contar muitas histórias sobre como o machismo atua em nosso dia a dia: no garçom que cumprimenta o homem e a ignora, no flanelinha que agradece a seu amigo pelo dinheiro que ela lhe deu, nos lugares que não permitem a circulação de mulheres desacompanhadas, mas de homens sim, nas mulheres que conquistaram cargos importantes na carreira, mas não recebem o mesmo reconhecimento que os homens. Em todos esses relatos, Adichie expõe os detalhes invisíveis que sustentam uma dinâmica complexa e profunda de exclusão e diminuição das mulheres na sociedade.

A solução dada pela autora para que a sociedade possa mudar, é uma criação diferente para os filhos, que não seja baseada na formação de “homens duros” e “mulheres frágeis”, não incentivando as meninas a se diminuïrem e a não almejarem o sucesso, para não ferir

o ego dos homens. Para Adichie, “o problema da questão de gênero é que ela prescreve como devemos ser em vez de reconhecer como somos. Seríamos bem mais felizes, mais livres para sermos quem realmente somos, se não tivéssemos o peso das expectativas do gênero” (ADICHIE, 2014, s/p).

O tema é explorado em outra publicação da autora, o manifesto *Como educar crianças feministas* (2014), em que Chimamanda Ngozi Adichie tenta responder a pergunta feita por uma amiga que acaba de tornar-se mãe, a respeito da criação feminista. Adichie diz partir de duas ferramentas feministas: a consciência de que temos valor e “a segunda ferramenta é uma pergunta: a gente pode inverter X e ter os mesmos resultados?” (2017, s/p). A autora defende fortemente que se abandonem as expectativas e os estereótipos de gênero, incentivando as crianças em todas as suas habilidades, sem o condicionamento imposto pelo binarismo “rosa/azul”.

Como sugestão na criação dos filhos, e para consequentemente gerar mudanças na sociedade, Adichie reforça a necessidade de divisão de tarefas entre os pais e o fim do mito da “supermãe”. Além disso, a autora reitera, através de diversos exemplos, a importância da valorização das meninas, de sua liberdade de escolha; o investimento em leituras e a necessidade de mostrar às crianças exemplos de mulheres empoderadas e bem-sucedidas, que fizeram coisas significativas pela sociedade.

No manifesto, Adichie também fala da relação raça/gênero, comentando que em seu contexto íntimo a questão de gênero é mais difícil, pois é invisibilizada. Ao lembrar do autor de um artigo que a chamou de raivosa, Adichie comenta que obviamente tem raiva das opressões que existem. “Claro que tenho raiva. Tenho raiva do racismo. Tenho raiva do sexismo. Mas eu recentemente percebi que tenho mais raiva do sexismo do que do racismo”. (2017, s/p). Com um olhar interseccional, percebemos que ambas as questões são meios de opressão conjuntos. Mas é interessante notar, como já apontaram outras autoras, que mesmo nos círculos da luta negra, onde a questão da opressão é bastante discutida, os aspectos referentes ao gênero ainda não recebem a devida atenção. Em qualquer contexto de racismo, a mulher negra será ainda mais oprimida.

A afirmação de Adichie é um tanto questionável e talvez se relacione ao fato de que ela não tenha experienciado a violência racista da mesma forma que as mulheres afro-americanas, por exemplo, uma

questão já levantada em seu próprio romance *Americanah*. Em uma fala de Shan, cunhada de Ifemelu, há uma crítica ao fato de a protagonista poder escrever um blog abordando questões raciais, por ser estrangeira. Para a personagem Shan, este mesmo lugar não é uma possibilidade para uma mulher afro-americana, que seria taxada de raivosa e conseqüentemente silenciada. Não será o caso de que a própria Chimamanda Ngozi Adichie sofra o racismo de forma menos violenta, e seja mais ouvida do que outras intelectuais que abordam os mesmos temas, justamente por se tratar de uma mulher estrangeira no contexto estado-unidense? Cabe também refletir sobre as situações em que o status de estrangeiro pode garantir privilégios e espaço de fala que não são possíveis aos sujeitos autóctones discriminados e marginalizados no contexto local.

No ensaio *Intelectuais negras*, Bell Hooks (1995) alerta para o fato de que a intelectualidade é historicamente negada ao negro, sendo bastante difícil o caminho daqueles que escolhem dedicar-se ao pensamento e à escrita. No caso das mulheres negras, este quadro é ainda mais crítico.

As intelectuais negras que não são escritoras famosas (e nem todos os escritores são intelectuais) continuam praticamente invisíveis nessa sociedade. Essa invisibilidade é ao mesmo tempo em função do racismo, do sexismo e da exploração de classe institucionalizados e um reflexo da realidade de que grande número de negras não escolhem o trabalho intelectual como sua vocação. (HOOKS, 1995, p.467)

Pensar que na literatura contemporânea temos escritoras negras muito lidas e premiadas internacionalmente, é um fato bastante significativo. Percebemos que houve avanços, embora a luta por reconhecimento ainda tenha um bom caminho a seguir. Segundo Hooks (1995),

É o conceito ocidental sexista/racista de quem e o quê é um intelectual que elimina a possibilidade de nos lembrarmos de negras como representativas de uma vocação intelectual. Na verdade, dentro do patriarcado capitalista com supremacia branca, toda a cultura atua para negar às mulheres a oportunidade de seguir uma vida da mente e torna o domínio intelectual um lugar interdito. Como nossas ancestrais do século XIX, só através da resistência ativa exigimos nosso direito de afirmar uma presença intelectual. O sexismo e o racismo atuando juntos perpetuam uma

iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros. Desde a escravidão até hoje, o corpo da negra tem sido visto pelos ocidentais como o símbolo quintessencial de uma presença feminina natural, orgânica, mais próxima da natureza animalística e primitiva. (HOOKS, 1995, p. 468)

Ao retomarmos a obra de Bell Hooks, percebemos que há um forte diálogo com os temas trazidos por Adichie, principalmente em obras como *Ensinando a transgredir – Educação como prática para a liberdade* (1994) e *O feminismo é para todo mundo* (2000), onde a autora afro-americana escreveu sobre a importância da educação e da prática dos professores na transformação da sociedade, transgredindo as questões de raça, classe e gênero e a necessidade de um feminismo que incluísse os homens e que se voltasse, principalmente, para a educação das crianças.

### **Considerações finais**

Nesta breve exposição sobre o projeto literário de Chimamanda Ngozi Adichie, é possível perceber que sua obra permite inúmeras conexões com temas em voga fora do espaço narrativo. Por sua atuação enquanto figura pública, que aborda entre outros assuntos, a migração, o racismo e o lugar das mulheres na sociedade, Adichie se insere no espaço crítico intelectual, alcançando até mesmo públicos não tão familiarizados com a literatura. Sua narrativa de temas políticos e sociais em forma de histórias envolventes, cumpre um papel social bastante importante na atualidade, possibilitando que essas questões não se encerrem no academicismo intelectual, que ela faz questão de rejeitar.

Alguns aspectos biográficos da autora, nos ajudaram a entender elementos do *Saber Sobre Viver* presente em sua produção, que embora não dependa ou se encerre no biografismo, ao conhecermos algumas passagens de sua vida, se tornou possível uma melhor compreensão do contexto em que autora e obra se inserem. Se evidencia em nossa discussão que uma mulher que escreve não pode ser uma “autoria invisível”, ainda é necessário destacar gênero, raça, localização, nome e história. Há um longo processo histórico-social por trás do texto de uma escritora e de sua inserção em um espaço que



durante muito tempo foi negado pelo sistema patriarcal, e potencializado quando se trata de mulheres negras, migrantes, estrangeiras. Por isso, destacamos a importância de olharmos para as interseções que permeiam todas as etapas de produção literária e a necessidade de expressões crítico-intelectuais mais plurais, como as que apresenta Chimamanda Ngozi Adichie. Que assim possamos conhecer e reconhecer a multiplicidade narrativa.

## Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. Tradução: Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Os perigos de uma história única* [vídeo]. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/transcript?language=pt](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt). Acesso em 08/12/2020.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Os perigos de uma história única*. [Recurso digital] São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Para educar crianças feministas*. [Recurso digital] São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. [Recurso digital]. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ETTE, Ottmar. *SaberSobreViver: a omissão da filologia*. Tradução: Rosane Umbach. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.
- HOOKS, Bell. Intelectuais Negras. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 464, jan. 1995. ISSN 1806-9584. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465/15035>. Acesso em: 08/12/2020
- SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

## **Considerações acerca da prática intelectual no presente: explorando novas estratégias discursivas**

Jefferson Expedito Santos Neves (UFBA) <sup>1</sup>

O vínculo entre os termos “intelectual” e o “presente” tem soado, nos parece, contraditório em tempos de Google, redes sociais como o Facebook, Twitter, Instagram, espaços onde proliferam selfies e comentários a respeito de tudo e todos, além de podermos armazenar saberes de forma quase infinita nas “nuvens”, no OneDrive da Microsoft, por exemplo. Assim, discorrer sobre qualquer exercício crítico, em especial, acadêmico, se configura aparentemente como gesto inútil.

Cabe ressaltar, porém, que a própria crítica, objeto aqui discutido, enquanto prática intelectual, contribuiu para determinadas representações a seu respeito, difundidas no País, entre os séculos XIX e XX, de forma que quando ouvimos o termo “crítica” o associamos a comentários negativos vociferados por uma senhora rabugenta, mal humorada, detentora do cetro da “verdade”, cuja imagem de raposa à espreita pronta para atacar nos vem logo à mente. A autoridade personificada na figura do juiz a impor sentenças dogmáticas ou do crítico obscuro, solitário, ranzinzo, a destilar fel permanecem, de certa maneira fixas, de forma caricatural, no imaginário popular acerca do que compreendemos como “crítica literária”. Essa concepção tradicional revela, em suma, o estereótipo estratégico forjado pela própria persona do crítico, sobretudo, no século XX, projetado em preto e branco, um ser sisudo, fechado, como as liturgias rezadas em latim e de costas para os fiéis, isto é, a personificação do enfado, discurso sem sopro e sem movimento, chatisse traduzida num eco inconsciente e coletivo de um “senta que lá vem história”.

Mas o texto acadêmico deve estar confinado aos gabinetes, exclusivo da mão que escreve e da cabeça que pende meditativa, perscrutando a verdade da obra por parte de um intelectual pedante, rodeado pelo acúmulo de livros empoeirados? O jargão caro a universidade e suas constelações teóricas, conceituais que legitimam o estudo, marcam ainda com ferro e fogo a assinatura de um nome no campo?

1. Doutorando em Literatura e Cultura (UFBA).

Com o advento da internet e as informações que nos chegam a todo momento, em meio ao processo cada vez mais vertiginoso de democratização dos discursos, o poder do crítico/ intelectual, portadores outrora de um saber privilegiado, que lhes dava competência para estabelecer mediações, isto é, falar em nome do outro, foi relativizado. Desprovido de espaço no âmbito das letras, o crítico de literatura, em especial, viu-se reduzido a uma tarefa anacrônica.

João Cezar de Castro Rocha (2013) deslocou o problema – o óbito da crítica e da literatura hoje advogada por Alcir Pécora (2014), Leyla Perrone-Moisés (2000) e Flora Sussekind (2010), por exemplo – para a própria figura do crítico, que precisaria reinventar-se, questionar seus métodos de investigação. De acordo com Rocha (2012), o intelectual tem de, primeiramente, reavaliar seus próprios conceitos diante do enfrentamento com uma nova obra. Para o autor, a crise produzida pelo ato crítico deveria ser uma crise do sujeito do conhecimento e não do objeto, exigindo-se uma reconfiguração de todo comentário analítico: “A crítica e a teoria devem se engajar num corpo a corpo com o *corpus* contemporâneo sem a pretensão de criar modelos que ultrapassem os textos, mas propor modelos que surjam a partir dessa intensa leitura de textos determinados” (ROCHA, p.01, 2012).

Lourival Holanda (2012), acredita na possível reconfiguração da crítica brasileira, já que o desafio maior do crítico seria aprender a dialogar com as narrativas híbridas que nos cercam, abrindo mão da ilusão inútil de se auto-eleger a última instância do sentido do texto, bem como da inclinação de se fechar dentro de seus gabinetes: “A crítica literária não é nenhuma liturgia para precisar de um espaço consagrado para legitimar-se” (HOLANDA, 2012, p.08). O Professor da Universidade Federal de Pernambuco defende que a sobrevivência da crítica dependeria da atualização de procedimentos, até mesmo porque a literatura atual, suas formas distintas de comunicar exigiriam do crítico uma revisão absoluta de posições tradicionalmente adotadas, o abandono de protocolos de leitura viciados. O surgimento de outras modalidades de escrita, leitura e de pesquisa solicitam à crítica, digamos, uma espécie de *make-up* na redefinição de seu perfil.

Por outro lado, entendida como uma forma de resposta à recepção do texto, atividade que acompanha o ato da criação, o gesto crítico, conforme Holanda (2012), revela a interdependência entre o texto e seu leitor, pois a possibilidade de comentários, interpretações, adequações empreendidas pelo sujeito diante da obra artística será

sempre inevitável. Em se tratando da crítica não apenas como exercício genérico de leitura, mas como “instituição”, o autor crê numa experiência analítica, sem intransigências, que conjugue saberes e assumo o risco da escrita, deixando de lado a ambição por sentidos uniformes, localizáveis. Em suma, o fracasso da crítica literária acadêmica estaria associado à dicção hermenêutica empregada, à arrogância intelectual, à aplicação mecânica de modelos classificatórios impostos como doutrinas que criaram muros ao invés de pontes de acesso ao texto. O autor nos alerta também para uma espécie de “enceguecimento” da universidade, a qual supervaloriza obras canônicas, mantém a altivez por achar-se a única detentora do saber, barreiras por ela mesma criadas que, conseqüentemente, afastavam o leitor comum: “daí o jargão, o tom - e a má fama: ‘acadêmico’ passa a ser depreciativo, por repetitivo e sem graça; no que difere do criativo, do que satisfaz por surpreender e acrescentar” (HOLANDA, 2012, p.03).

O ofício crítico deve ampliar leituras, “juntar uma linguagem não refratária ao poético, e um cuidado analítico” (HOLANDA, 2012, p.12), que seja um “exercício de liberdade” (2012, p.09), promova reflexões, evite os laços de camaradagem ou antipatia, fuja do tecnicismo, procure ser criativa e inquiridora. A crítica que reúne conhecimento e arte, sem a ilusão da exatidão, reconhece, inclusive, na contemporaneidade:

não poder fazer uma lipoaspiração de toda marca do sujeito. E a intuição volta como uma forma de escuta atenta; depois vem o método. Somente o conhecimento técnico seria como o peso do telescópio esmagando o inseto: visão que atordoia mais que instrui. [...] tudo o que nos poupa a dúvida nos envenena. Só a insegurança faz pensar. Segurança suposta cedo degenera em dogma. [...] Só impressão, e a empreitada deixaria de ser crítica; só análise, deixaria de ser (sobre) literatura. (HOLANDA, 2012, p.10)

A academia, em especial, ofuscou a capacidade de homens e mulheres serem enxergados como agentes criativos, que constroem mecanismos para driblarem os sistemas, tendo em vista que audiências passivas e amorfas são utópicas. Nesse sentido, Néstor Canclini (2005) avalia como o sujeito foi concebido e desconstruído no campo das humanidades, com o apoio das teorias de Marx, Nietzsche, Freud, além do estruturalismo francês e, mais recentemente, com

o que se denomina de pós-modernidade. Todavia, há o retorno contemporâneo do sujeito que reivindica seu próprio “lugar de fala”, o direito de não ser mais mediado por intelectuais conforme seus interesses. Em contrapartida, o autor declara:

Não se trata de regressar a certezas fáceis do idealismo ou do empirismo, ou de negar o quanto imaginamos do real, dos outros ou de nós mesmos [...]. Trata-se de averiguar se, em certa medida, é viável achar formas empiricamente identificáveis, não só discursivamente imaginadas de subjetividade e alteridade. (CANCLINI, 2005, p.187)

Procedimentos abstratos, de cunho universal precisariam ser abandonados com o objetivo de se configurar um *modus operandi* que leve em consideração as demandas de um cenário caracterizado pelos trânsitos entre o tradicional e o moderno, o culto e o popular, por versatilidade de identificações, ao invés de negar as vivências dos sujeitos ou simplesmente encará-los como sintomas das relações de produção, das ideologias, da moral cristã ou do inconsciente. Nos termos de Canclini:

A redução do sujeito a ‘suporte’, ‘portador’ ou mero ‘efeito’ das estruturas parece esquecer aquilo que em cada qual se ergue ou reflui nos conflitos sociais, os núcleos pessoais e coletivos em que reelaboramos o que as estruturas fazem conosco. Se não deixarmos que este espaço interativo ocupe seu lugar na teoria, não é possível compreender as contradições entre a coerção do sistema e ‘as tentativas de responder a ela’. (CANCLINI, 2005, p.199)

Ao intelectual lhe caberia desafiar os saberes estabelecidos e tornar visíveis campos negligenciados sócio-culturalmente, seus conflitos com o sistema, sem executar silenciamentos. Nessa linha de raciocínio, o diálogo entre Michel Foucault e Gilles Deleuze, publicado com o título *Os intelectuais e o poder* (1984), enfatiza que o “sujeito do conhecimento” não é mais uma “consciência representante ou representativa”, que anunciava a muda “verdade” àqueles que não a enxergavam ou não podiam dizê-la. A dicção narcísica de se arrogar o direito, a autoridade de “falar pelo outro” e “em nome do outro”, em suma, não mais se sustenta:

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles, e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a ideia de que eles são ‘agentes’ da consciência e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar ‘um pouco na frente ou um pouco de lado’ para dizer a muda verdade de todos: é antes o de lutar contra as formas de poder, exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da ‘verdade’, da ‘consciência’, do discurso. (FOUCAULT, 1984, p. 71)

A despeito do risco da essencialização da ideia de “povo”, houve, de fato, uma reconfiguração do intelectual, que passou a desconfiar de suas atividades ao longo das inúmeras transformações ocorridas nas denominadas ciências humanas, como por exemplo, o fim das grandes narrativas, o declínio do Estado-Nação, associados ao que Lima (2010) indicou como o questionamento da objetividade científica, a compreensão de que o saber será sempre fragmentário, a relativização do cânone e a emergência de novas subjetividades, de um enorme contingente de pesquisadores em virtude da consolidação e reprodução dos cursos de pós-graduação no país proporcionaram à crítica literária contemporânea assumir uma tarefa diversificada. Esta se traduz em estudos de temas e produtos da cultura de massas, como os quadrinhos, o futebol, a ficção científica, etc., que a partir do final da década de 1980 se tornaram possíveis alternativas para redefinir o universo artístico e intelectual nos nossos dias.

Nessa conjuntura, ressaltamos a emergência da disciplina Literatura Comparada em países considerados periféricos, como o Brasil, que problematizou as noções de fonte, influência e origem, expandindo a relação entre literaturas nacionais e estrangeiras por meio de uma abordagem interdisciplinar e intercultural, o que colaborou para a crítica se manter em permanente diálogo com certas esferas do conhecimento, a partir da segunda metade do século XX. O avanço da disciplina no país é tributário também da referida difusão dos cursos de pós-graduação e da gênese da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, em 1985. Seu 1º Congresso foi realizado em Porto Alegre, na Universidade Federal do Rio Grande do

Sul, em 1988, sob a presidência de Tânia Franco Carvalhal, Professora Titular em Teoria Literária na UFRS.

Sem o estabelecimento de conceitos rígidos e unívocos, a prática do intelectual se tornou muito mais ampla e produtiva ao abarcar a noção de que todo saber é um processo. As transformações políticas, culturais e sociais das últimas décadas, a crescente diluição de fronteiras disciplinares, num contexto pós-moderno, consoante Stuart Hall (2005), colaboraram para desestabilizar as “certezas”, enfraquecer territórios, lugares fixos que tínhamos definidos ou que nos foram impostos como universais. A globalização também foi um fator importante para a proliferação de sincretismos e desterritorializações, que subverteram modelos culturais e concorreram para o desmoronamento da pretensa estabilidade das identidades modernas concebidas unilateralmente. (HALL, 2013)

A prática dos Estudos Culturais, nesse sentido, foi crucial porque de acordo com o pesquisador George Yúdice (1997), a corrente se configura como: “[...] uma série de perspectivas teóricas e críticas que pretendem desconstruir as bases dos critérios nos quais se baseiam os valores sociais” (YÚDICE, 1997, p.07), o que proporcionou uma diversidade de horizontes no âmbito literário, conforme Eneida Souza (1998), viabilizando uma abertura epistemológica no campo da teoria da literatura. Por conseguinte, novos *corpora* de análise até então desconsiderados pela crítica literária, como o estudo das produções das minorias, dos textos paraliterários, da correspondência entre autores, dos romances policiais, por exemplo, emergiram e se tornaram passíveis de investigação, o que exigiu o abandono de antigos preconceitos relativos à disjunção entre a cultura erudita, popular e a de massa, por parte da intelectualidade brasileira. Apesar disso, muitos críticos, como Luiz Costa Lima (1998) ou Leyla Perrone-Moisés (1998), (2000), Alcir Pécora (2014), (2011) acusam os defensores dessa vertente teórica de serem assistemáticos e desprovidos de um *modus operandi* eficiente e rigoroso em suas avaliações.

Tamanhas reações negativas não se resumem ao universo crítico brasileiro, pois, consoante Said (2007), as alterações nas bases das humanidades, de um modo geral, promoveram uma série de hesitações por grande parte da crítica norte-americana. Após o fim da Segunda Guerra Mundial, do ocaso da Guerra Fria, das mudanças operadas no mundo entre os anos 1970 até hoje, as práticas do humanismo se modificaram:

É um fato universalmente reconhecido que enquanto as humanidades costumavam a ser o estudo de textos clássicos instruídos pelas culturas antigas grega, romana e hebraica, um público agora muito mais variado, de origem verdadeiramente multicultural está exigindo e obtendo atenção para toda uma crosta de povos e culturas antes negligenciados e desconsiderados que têm invadido o espaço incontestado, outrora ocupado pela cultura europeia. (SAID, 2007, p.66)

Logo, os nexos entre saber e poder foram questionados pelas vozes discordantes oriundas de grupos minoritários, deliberadamente reprimidos, segundo Said (2007), como os negros, as mulheres, gays e “outras figuras aprisionadas por debaixo do tapete” (SAID, 2007, p.67), que começaram a contestar, a se opor aos principais ramos do humanismo e das ciências sociais. Com isso, desmontaram imediatamente aversões por parte de uma geração de eruditos formados por uma práxis humanista europeia, branca, cristã, falocêntrica e ocidental, que, mumificados na tradição, ignoram as vicissitudes no próprio campo e no mundo, pois se refugiam no passado recôndito dos “grandes” textos, escritores e obras de arte “veneráveis”. Por outro lado, não se trata de consolidar um grupo em detrimento de outros, mas, na realidade, de permitir a coexistência dos mesmos, de forma não dicotômica, domesticada e limitadora.

A crítica literária brasileira empregou, por muito tempo, valores doutrinários, ideais estéticos, a fim de aprofundar e reforçar a verticalidade entre os diversos setores sociais, contudo, o que se pensava como “cultura autossuficiente” foi abalado por uma cena globalizada, intercultural que fez desmoronar projetos totalizantes. De acordo com Eneida Maria de Souza (2002), após o ‘boom’ teórico e metodológico que dominou os estudos literários a partir dos anos 1960, procedeu-se à revalorização da história e ao exercício multicultural, interdisciplinar; assim como a crise das ideologias e da representação, o desencanto diante da sedução dos grandes relatos emancipatórios que influenciaria no papel exercido pela instituição universitária e no que diz respeito à natureza de suas produções. (SOUZA, 2002).

A própria Souza desloca o lugar da literatura como *corpus* exclusivo de pesquisa ao explorar tanto a produção ficcional quanto a documental dos escritores, valendo-se de correspondências, depoimentos, biografias, ensaios, entrevistas, confissões, dentre outros gêneros discursivos. Em *O século de Borges* (1999), coletânea de ensaios lançada



em comemoração ao centenário do escritor Jorge Luis Borges, Souza apresenta as peculiaridades do universo borgiano, o contextualiza e o recria, articulando simbolicamente dados biográficos e temas caros a sua poética, como a questão do “duplo”. A crítica não se atém à imagem do autor apenas associada à Buenos Aires, a um sofrimento final no ocaso de sua existência, distanciando-se de interpretações sentimentais e subjetivas. Para Souza, Borges representaria a literatura do século XX marcada pelo repúdio do discurso positivista do século anterior: “Ainda que tenha nascido no apagar das luzes do século XIX, Borges imprime no século XX, o seu traço ficcional, tornando-o borgiano” (SOUZA, 1999, p.20).

É interessante observar no ofício da ensaísta a apropriação de elementos característicos da escrita literária de Borges, como a mescla de teoria e ficção, simultaneamente. Entretanto, Souza não dilui fontes como faz o escritor ao embaralhar fronteiras, pois a crítica delinea os lugares aos quais se direciona, porém sempre os pondo em relação, num cruzamento entre instâncias discursivas, procedimento recorrente no seu gesto analítico. A autora relata encontros reais entre Borges e outras personalidades e também promove encontros imaginários, por meio de um encadeamento que ocorre através de uma data ou de um ano específico, por exemplo.

Dessa forma, crítica e criação não são termos antagonistas na atividade de Eneida Maria de Souza, discípula de Borges. Ao longo do livro, oscila entre imagem e conceito, representação e realidade ao conjugar teoria e dados biográficos, postos em deslize, criando pontes entre o “real” e o ficcional. A simulação no *jogo* da escrita crítico-biográfica de Souza está associada ao objetivo da intelectual de pôr em tensão tradições culturais diferentes e autores afastados no tempo, unidos por temas como a morte, a cegueira ou o exílio. Há um empenho em fundir gênero romanesco à história de vida sem atribuir maior peso ao registro do fato, intercalando argumento teórico e imaginação, de modo que a impossibilidade em delimitar um “eu” não deixaria de ser uma resposta ao desejo do leitor de encontrar o autor na página seguinte do livro, indo em sentido contrário ao ler e escrever no que consideramos como pós-modernidade.

Para Linda Hutcheon (1991), a natureza do “pós-moderno” é híbrida, plural e contraditória, pautada em revisões críticas, reflexivas, porém nunca nostálgicas do passado: “Ele [o pós-modernismo] não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal [...], mas

sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente” (HUTCHEON, 1991, p.31). A metaficção historiográfica seria um gênero representativo da pós-modernidade ao transformar e reelaborar formas e conteúdos anteriores, subvertendo convenções a partir de dentro das mesmas, por meio de uma perspectiva ficcional-reflexiva e autorreflexiva. Os limites entre arte e vida são desafiados como na crítica de Souza, que parte da obra para construir sentidos e narrativas acerca de escritores e ambientes literários, em que cenas de escrita e de leitura são engendradas.

Cabe-nos recordar que Stuart Hall (2005) nos alerta para o fato de que as sociedades modernas estariam passando por um processo de transformação que abalou as estruturas culturais, sociais e étnicas, que, num certo sentido, fundamentavam discursos centralizadores e ofereciam aos indivíduos quadros de referência estáveis. Numa cena permeada por desestabilizações, o sujeito, conseqüentemente, sofreria um duplo deslocamento, uma vez que seus lugares socioculturais e pessoais, antes concebidos como zonas fixas, estariam se desintegrando, de maneira que vislumbraríamos a emergência de um ser pós-moderno plural, mutável, descentrado, que assume diferentes identidades em momentos distintos.

Formas textuais fronteiriças têm despontado na crítica brasileira, assim como a tentativa do pesquisador de se aproximar do seu objeto de estudo. Em *Nós, os mortos: melancolia e neo-barroco* (1999), Denilson Lopes efetua movimentos em torno do tema que se propõe estudar sem blocos temáticos ou capítulos, numa colagem de citações, fragmentos, imagens, conjugando crítica e criação. Radicaliza o uso da primeira pessoa na grande maioria de seus ensaios, de modo que o narrador não tem receio de entregar-se e perder-se no próprio objeto, sem, no entanto, prejudicar a densidade das ideias explicitadas.

Lopes possui como temática recorrente estudos sobre a homoafetividade, questões de gênero, do público LGBTQ, de modo que suas produções estão atreladas à experiências pessoais, anotações íntimas. Ao mesmo tempo, não deixa de ser um sintoma da identidade performativa do sujeito contemporâneo: “Tudo em mim faz dor, mesmo o próprio prazer. Um simples gesto, uma palavra me desmoro-na. [...]. Estes romances, estes filmes. Diário da dor. Morrendo. Nunca mais. Morto” (LOPES, 1999, p.86). Na referida obra, há digressões, aforismos, interrupções, análises que se apresentam em estilhaços, num ritmo intenso, em que tudo é lançado na face do leitor para que

se mova e adentre no texto, construa o próprio caminho. O que nos interessa é a sua capacidade de efetuar inquirições sem hermetismos ou demasiadamente abstratas, a proposta de construir uma crítica com “afeto” e com o “corpo”.

No último ensaio de *O homem que amava rapazes* (2002), o professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, refletiu a respeito do liame entre experiência e escrita:

A experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida, ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças. Há uma constante negociação para que ela exista, não se isole. Aprender com a experiência é sobretudo fazer daquilo que não somos, mas poderíamos ser, parte integrante de nosso mundo. A experiência é mais evidente que evidente, criadora que reprodutora. (LOPES, 1999, p.187-188)

Assim, o sujeito pinta-se por meio de um travestimento textual que se configura como uma alternativa para lidar com as demandas do nosso tempo, estratégia de reinvenção de si utilizada no que se denomina de Pós-Modernidade, nos termos de Stuart Hall (2005), em que subjetividades são encenadas.

A figuração do crítico como personagem do próprio texto é um recurso que pode ser evidenciado também em *Literatura e ética: da forma para a força* (2014), de Diana Klinger, obra que faz parte da coleção de ensaios *Entrecríticas*, série que reuniu autores brasileiros e argentinos lançada pela editora Rocco e organizada por Paloma Vidal, a fim de estabelecer um diálogo entre crítica literária e outras artes. O livro, escrito em primeira pessoa, foi estruturado na forma de três cartas dirigidas à amiga, docente da UFRJ, Luciana Di Leone, a qual, inclusive participou do projeto com o livro *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea* (2014).

Klinger examinou poemas, estudos, discussões em torno de personalidades como Theodor Adorno, Walter Benjamim, Spinoza, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Nietzsche e o escritor e crítico Maurice Blanchot. Mesmo negando o estatuto de crítica literária do que considera como “anotações de pensamentos suscitados por essas leituras”, sua dicção não deixa de ser uma expressão interessante no âmbito intelectual brasileiro, ao mesclar texto teórico, relatos confessionais, fotos, análises de autores como Roberto Bolaño, Julio Cortázar e Tamara Kamenszain.

Por outro lado, não há impressionismos na tarefa de Klinger, muito pelo contrário: os mecanismos engendrados abarcam memórias e uma bagagem teórica compilada ao longo de sua carreira acadêmica. A ficcionalização de si, procedimento literário contemporâneo, nos parece que foi transposta para o campo da crítica:

Escrevo no fim da noite, Lu, já não tenho mais cigarros nem forças. No fim, só restam a literatura e os amigos. [...]. Não aprendemos nada, apenas a sobreviver. [...]. Eu passei os dias naquela biblioteca, esboçando esse livro para dizer apenas que eu queria e precisava recuperar uma força que há na literatura e que a burocratização da vida acadêmica e a banalização da narrativa contemporânea tinham me feito esquecer. (KLINGER, 2014, p.71)

Os movimentos textuais que têm se efetivado nas análises dos críticos e flexibilizado a maneira como conduzem suas produções, num gesto de sobrevivência ao presente, foram viabilizados pela ausência de estrutura fixa do gênero que manipulam, ou seja, o ensaio. Este, segundo Adorno (2003), não se relacionaria a parâmetros deterministas, posto que reconhece a multiplicidade de sentidos presente em um único objeto. Sem prévias delimitações, a peculiar falta de rigidez na sua definição “[...] não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito” (ADORNO, 2003, p.16).

O autor vai de encontro às estigmatizações, ao preconceito contra o qual o ensaio era costumeiramente tratado na Alemanha, desnaturalizando a identificação da ciência como possibilidade exclusiva de conhecimento, que reservava a bastardia à arte:

[...] a corporação acadêmica só tolera como filosofia o que se veste com a dignidade do universal, do permanente, e hoje em dia, se possível, com a dignidade do ‘originário’; só se preocupa com alguma obra particular do espírito na medida em esta possa ser utilizada para exemplificar categorias universais, ou pelo menos tornar o particular transparente em relação a elas. (ADORNO, 2003, p.16)

Além disso, condena o purismo do instinto científico positivista reinante, o qual negava a autonomia da forma, valorizada pelo filósofo. A forma do ensaio seria, na realidade, efêmera, adversa a enquadramentos. Em virtude do seu caráter descontínuo e fragmentário, uma vez que a própria realidade é fragmentada, o ensaio negligencia

certezas indubitáveis, posto que se torna “verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados” (ADORNO, 2003, p.30). Esse traço aberto, transitório, em suspensão, que possibilita experimentações, foi pontuado por Denilson Lopes (2009) ao destacar, contemporaneamente, no exercício ensaístico da crítica, o entrelaçamento entre arte e teoria, de modo a atar-se a momentos narrativos sem perder o fio analítico, associando leveza e reflexão teórica.

### Considerações finais

O discurso crítico literário atual, até onde investigamos, tem oscilado entre imagem e conceito, representação e realidade, conjugando teoria, imaginação e dados biográficos, postos em trânsito. O que nos interessa, portanto, é a capacidade da crítica em efetuar inquirições que não sejam herméticas ou demasiadamente abstratas, indo de encontro a um *modus operandi* que destoa de procedimentos normativos dos séculos XIX e XX, como o aparato humanista e estruturalista. O redirecionamento das posturas no campo revela ainda a vontade de estabelecer um diálogo com audiências diversificadas, para além dos muros da universidade, e marginaliza a ideia do gesto analítico como “espelho retrovisor”, mas sim como abertura para um processo em curso.

As novas formas de ler, escrever e interagir oportunizadas pelo universo cibernético, pelas plataformas audiovisuais e digitais auxiliaram também, num certo sentido, na implosão de valores e métodos referendados, o que ocasionou o redirecionamento de uma parcela de críticos que, sem cosmovisões absolutas, refletem sobre suas próprias avaliações, conciliando o fazer estético com engajamento intelectual e cultural, como Nelson de Oliveira (2015), (2016), José Castello (2012), (2014), João Cezar de Castro Rocha (2015), (2016), Eneida Maria de Souza (2002), (2007), Alberto Pucheu (2012), (2010), Diana Klingler (2014), Denilson Lopes (1999), (2002), Ana Chiara (2008), (2011), Evando Nascimento (2002), Ana Kiffer (2008), Edgar Nolasco (2011), (2018), Roberto Corrêa dos Santos (1998), (1999), (2011), Felipe Charbel (2018), Antonio Marcos Pereira (2014), (2019) ou o crítico argentino Alberto Giordano (2002), (2016), que constituem o conjunto

daqueles que procuram se desviar de perspectivas cristalizadas, unilaterais, normativas de literatura e de crítica literária hoje.

Parece-nos, existir, uma espécie de revés da crítica, que se redescobre, tateia recursos outros de escrita, reivindica o abandono do peso da máscara incrustada na face de antes e demonstra sua potência por meio da exibição das próprias fragilidades, exercício que busca a autorreflexão constante, elaborado não apenas da “cabeça para cima”, mas com o corpo inteiro ao pensar sua atividade como laboratório de experimentações num tempo em que não se pode mais dissociar o público do privado. Apesar disso, rejeitam-se estratégias vinculadas à presença da subjetividade nos textos reconhecidos como científicos, a exposição dos afetos, dos bastidores da escrita, dos saberes construídos nas conversas realizadas nos corredores das universidades. Por que são considerados de menor importância? A quem interessa a manutenção de certas posturas? Quem disse que o prazer, o corpo do intelectual curvado sobre textos e leituras não podem fazer eco à gravidade da análise?

Portanto, uma parcela da crítica literária acadêmica abandonou aspirações objetivas, excessivamente formais, engessadas, a fim de encontrar modos de expressão singulares, no que tange à estrutura e ao conteúdo de suas avaliações, em conformidade com aspectos caros ao cenário contemporâneo ou pós-moderno, em que pesquisa e vida se misturam, projeto disposto a arriscar-se fora de terrenos ou critérios delimitadores, pois conforme Eneida Maria de Souza (2007): “O mundo mudou, nos últimos dez anos, de forma assustadora (para o bem ou para o mal), e por que motivo as concepções artísticas, teóricas e políticas não deveriam também trocar o caminho tranquilizador do reconhecimento pelo do saber sempre em processo?” (SOUZA, 2007, p.73).

## Referências

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003 p. 15-45.
- CANCLINI, Nestor Garcia. Quem fala e em qual lugar: sujeitos simulados. In: CANCLINI, Nestor Garcia. *Diferentes, desiguais e*

- desconectados: mapas da interculturalidade*. Tradução de Luís Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- HOLANDA, Lourival. *Reconsiderando a crítica literária*. Revista Fronteira Z, São Paulo, nº 08, 2012.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HALL, Stuart. Estudos Culturais e seu legado teórico. In HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013. p.219-241.
- HALL, Stuart. Estudos Culturais: dois paradigmas. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013. p.143-176.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LIMA, Rachel Esteves. *O ensaio na crítica literária contemporânea*. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 3, p.35-41, out. 1995. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1112>. Acesso em: 26 ago. 2019.
- LIMA, Rachel Esteves. *A crítica literária na universidade brasileira*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- LIMA, Rachel Esteves. Literatura e Cultura. In LIMA, Rachel Esteves. ALVES, Paulo César. *Cultura: múltiplas leituras*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- LIMA, Luiz Costa. *Entrevista com Luiz Costa Lima. Ipotesi – Revista de Estudos Literários*. Juíz de Fora, nº 02, 1998.
- LOPES, Denilson. *Ensaio ou estar entre saberes*. [S.l.]:[S.n.] 2009. Manuscrito. Disponível em: [https://www.academia.edu/4915923/Ensaio\\_ou\\_estar\\_entre\\_saberes](https://www.academia.edu/4915923/Ensaio_ou_estar_entre_saberes). Acesso em: 19 fev. 2014.
- LOPES, Denilson. *Nós, os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1999.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

- PÉCORA, Alcir. *A crítica em crise*. Cândido, Curitiba, 2014.
- PÉCORA, Alcir. *Impasses da literatura contemporânea*. O Globo, Rio de Janeiro. Abr 2011. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/impasses-da-literatura-contemporanea-por-alcir-pecora-376085.html>. Acesso em: 10 Setembro 2013.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Que fim levou a crítica literária? In PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil Poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 335-346.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Desconstruindo os Estudos Culturais*. IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1998.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Por uma melancolia chique*. Jornal Rascunho. Curitiba. Abr. 2013. Disponível em: <http://rascunho.com.br/et-in-arcadia-ego-por-uma-critica-da-melancolia-chique/> Acesso em: 20 Outubro 2015.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- SOUZA, Eneida Maria de. *O Século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Teoria em crise*. Revista Brasileira de Literatura Comparada. Florianópolis, nº4, 1998.
- SAID, Edward. As novas bases do estudo e das práticas humanistas. In: SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. p. 52-79.
- YÚDICE, George. *Debates atuais em torno aos estudos culturais nos Estados Unidos*. Bahia: UFBA, 1997. (Inédito).



## Considerações sobre a figura do intelectual em *Abdias*: discurso e ação crítica na narrativa de Cyro dos Anjos

Raul Gomes da Silva (UFMS)<sup>1</sup>

Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS)<sup>2</sup>

Cyro Versiani dos Anjos (1906-1994) foi um escritor mineiro que trabalhou no funcionalismo público e nos jornais *Diário da Tarde*, *Diário do Comércio*, *Diário da Manhã*, *Diário de Minas*, *O Estado de Minas* e *A Tribuna*. Da colaboração com estes dois últimos periódicos surgiria uma série de crônicas assinadas sob o pseudônimo de Belmiro Borba, que formariam a gênese de seu primeiro texto literário: *O Amanuense Belmiro*, publicado em 1937. Este livro se tornou um de seus maiores sucessos editoriais e de crítica. Somente quase uma década depois é que o público teria em mãos o segundo rebento do escritor: *Abdias* (1945), que, embora tenha respondido às demandas de equilíbrio interno com a obra que o antecede, evidenciando o rigor estético e a maturidade do autor, não teve o mesmo êxito editorial que a primeira obra literária, sendo visto por alguns críticos, quando muito, como “uma cópia inferior do primeiro romance, carente de golpes certos da intuição artística” (MARQUES, 2008, p. 220).

O ensaio *A Criação Literária*, mesmo que tenha sido iniciado quando ocupava a cadeira de estudos brasileiros na Universidade do México, só foi publicado em 1954, quando Cyro estava ministrando aulas na Universidade de Lisboa. É também no México que o autor finaliza *Montanha*, terceiro romance, mas publicado em 1956. Se, naquele momento, *Abdias* foi visto como uma “cópia” do *Amanuense*, *Montanha* certamente foi o romance mais esquecido de Cyro dos Anjos; renegado pela crítica, coube-lhe tão somente a alcunha de um romance *à clef*, expressão francesa usada para designar narrativas literárias cujas personagens seriam referências diretas a pessoas reais, ocultadas por nomes fictícios. Inclusive, em 19 de novembro de 1954, Cyro envia de Portugal uma carta a Rubem Braga pedindo que este

1. Doutorando em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).
2. Doutora em letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP). Professora Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

esclareça seus comentários publicados em crônica do jornal *Correio da Manhã* sobre um dos personagens do romance ser referência direta a uma personalidade política de Minas Gerais: “Mas, caro Braga, peço desfazer a lenda, que está a se formar de que um dos personagens se identifica com influente personalidade política de Minas. Infilja a você mesmo a pena de ler os originais, e verá que não há isso” (MIRANDA, SAID, 2012, p. 227).

Em relação ao livro de memórias *Explorações no Tempo*, de 1963, ele foi revisado e passou a integrar, sob o título *Santana do Rio Verde*, o livro *A Menina do Sobrado* (1979), texto que reconstrói o passado, por meio da linguagem, da memória e da imaginação, a infância, a juventude e a vida adulta de Cyro dos Anjos, bem como sua participação na vida cultural, política e literária brasileira, como quando foi conselheiro do Tribunal de Contas e membro da comissão federal para planejamento e fundação da Universidade Nacional de Brasília, em 1960, onde atuou como coordenador e professor titular extraordinário do curso “Oficina Literária” do Instituto de Letras da UnB. Foi também por meio da editora da Universidade de Brasília que o autor publicou seu único livro de poemas: *Poemas Coronários* (1964), um testemunho da experiência de angústia pela qual passou o escritor em razão do infarto que sofreu em meados de 1963. Os poemas foram revisados pelo amigo e compadre Carlos Drummond de Andrade, com quem Cyro manteve longa amizade. Aliás, a relação de Cyro com o poeta mineiro foi registrada em cartas, trocadas entre os amigos missivistas ao longo da vida. Essas correspondências datam do início dos anos de 1930 e vão até o final de 1980, e estão arquivadas na Fundação Casa de Rui Barbosa e no Acervo dos Escritores Mineiros da UFMG. Em 2012, as cartas foram transcritas e organizadas em livro pelos pesquisadores Wander de Melo Miranda e Roberto Said, sob o título *Cyro & Drummond: correspondência de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade*, e possibilitam, além de maior conhecimento e aproximação da vida e dos projetos literários de cada um, conhecer os “bastidores” do cenário intelectual, político e cultural do país no século XX.

Publicado em 1945, *Abdias* insere-se no conjunto da obra de Cyro dos Anjos como o segundo romance do autor mineiro, precedido de *O amanuense Belmiro* (1937) e seguido de *Montanha* (1956). Devido ao diálogo intertextual e intratextual com o romance que o antecede, especialmente no que diz respeito à presença de personagem-narrador

erudito e intelectualizado (MARQUES, 2008), *Abdias* foi situado pela crítica como um romance à margem em relação ao primeiro, em razão das semelhanças de temas e da presença de “personagens que se sustentam mais da força estilística do texto que de suas ações” (MARQUES, 2008, p. 220). Para além disso, o estatuto de obra-prima conferido ao *Amanuense Belmiro* por alguns críticos brasileiros, a exemplo de Antonio Candido, viria projetar uma sombra de expectativas sobre o segundo texto de Cyro dos Anjos, o que acabou por suprimir a expressividade de sua segunda obra literária:

O Amanuense Belmiro – uma obra prima, sem dúvida alguma. A impressão de acabamento, de segurança, de equilíbrio, de realização quase perfeita, revelam o artista profundamente consciente das técnicas e dos meios do seu ofício, possuidor de uma visão pessoal das coisas, lentamente cristalizada no decorrer de longos anos de meditação e estudo. (CANDIDO, 1992, p. 80)

É verdade que a consciência artística de Cyro e o conhecimento das técnicas de composição e criação literárias irão favorecer continuidades temáticas iniciadas em *O Amanuense* e desenvolvidas, em outro nível estético, em *Abdias*, o que permite perceber não a repetição exaustiva de temas, mas a recriação de um universo particular do autor em que a memória desempenha papel importante, visto que estabelece um elo entre o presente e o passado, a partir da experiência da escrita. Nesse caso, a consideração de T. S. Eliot é oportuna quando escreve que o presente está orientado pelo passado, assim como o passado é modificado pelo presente, o que acaba por atribuir responsabilidades ao artista ao mesmo tempo em que deve lhe trazer consciência de que em arte nunca se aperfeiçoa nada, porque o material da arte jamais é inteiramente o mesmo (ELIOT, 1989, p. 40,41). A esse respeito, Benjamin (1994) acrescenta:

O passado traz consigo um índice misterioso, que impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre gerações precedentes e a nossa. (BENJAMIN, 1994, p. 223)

Assim, o presente é cingido por imagens e ecos do passado, os quais são ressignificados por meio do reconhecimento das vozes

narrativas que atravessam a experiência, a escrita, o próprio gesto artístico enquanto presentificação da linguagem. Tais reflexões vão ao encontro das ideias de Giorgio Agamben (2009), num certo sentido, acerca da noção de “contemporâneo”. De acordo com o filósofo italiano, vincular o “contemporâneo” a tudo aquilo que ocorreria somente no tempo presente ou ao desejo de se estar em plena conformidade com todos os aspectos de determinada época, seria, na realidade, um modo redutor e equivocado de concebê-lo. Por outro lado, isso não significa assumir uma postura saudosista, que busca encontrar uma possível “origem” perdida numa tradição heurística-mente valorizada. Muito pelo contrário, ser “contemporâneo” é promover um diálogo entre temporalidades aparentemente distintas, em virtude das gerações permanecerem cruzadas no curso descontínuo da história.

Trata-se, então, de perceber as assinaturas de um tempo em outro, as marcas do arcaico no moderno, por exemplo, sem o estabelecimento de fronteiras rígidas. Todavia, será preciso não se deixar “[...] cegar pelas luzes do século e conseguir entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade” (AGAMBEN, 2009, p. 63-64). O “escuro” não se reduz a uma simples ausência de luz, pois se configura como uma espécie particular de visão. Para tanto, segundo o filósofo, é indispensável deslocarmo-nos do próprio tempo a fim de apreendê-lo e ver o inatual no atual, de forma que, a partir desse movimento do olhar, modo diferenciado de leitura, uma singular relação entre momentos históricos diversos se firme por meio de uma atitude que os reatualize, suturando as “vértebras” do “[...] dorso quebrado do tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 60).

Desse ponto de vista, o passado pode presentificar-se no texto de várias maneiras, porém, a classificação e a hierarquização das obras de Cyro dos Anjos pela maioria da crítica literária brasileira, em especial, oriunda do século XX, e conseqüentemente, da figura do próprio autor, homogeneizaram a experiência da escrita no projeto literário engendrado pelo escritor, o que colaborou para o apagamento da heterogeneidade discursiva existente na gênese de cada texto ficcional, inviabilizando as possibilidades de sentidos na apreensão do relato no âmbito da escritura. Torna-se fundamental, portanto, compreender *Abdias* como texto literário com estratégias de composição próprias, embora haja, muitas vezes, continuidades/descontinuidades, semelhanças/diferenças estéticas em relação aos demais

livros. Não se trata, pois, de legitimar esse romance pela mediação das outras duas narrativas, cujas temáticas dialogam com *Abdias*, mas de verificar pontos de convergência/divergência no interior de cada obra e no conjunto delas, o que as potencializam sem aplinar suas singularidades.

Este trabalho apresenta considerações iniciais acerca de um dos três romances que vem sendo analisados na pesquisa de doutoramento, a qual busca considerar a textualidade e as especificidades de cada uma das narrativas do autor mineiro; no conjunto da obra porque embora consideremos cada narrativa em particular, procuramos averiguar, a partir de análise mais ampla sobre a ficção cyriana, a presença de personagens e narradores escritores, jornalistas, professores, homens e mulheres ligados à atividades criativas (letras, artes, ciências) cujas posturas e comportamentos baseiam-se em atitudes críticas e posicionamentos políticos em relação ao sentido das pautas públicas, ou seja, tenciona-se investigar a permanência de sujeitos intelectuais na produção literária de Cyro dos Anjos, compreendendo esses sujeitos como aqueles que articulam uma mensagem, um ponto de vista, uma consciência ética a respeito das lutas no âmbito social e dos problemas gerados pelos grande aparelhos políticos e econômicos.

Considerando tal fato, e a partir de um aporte teórico sobre o conceito de intelectual, procura-se demonstrar como se configuram os discursos produzidos por esses sujeitos no romance *Abdias*, e como esses discursos se organizam a partir de estratégias de escrita do diário íntimo, em contato com elementos da memória e da imaginação de personagens e narradores. A escolha desse tema para o exercício de análise e compreensão da obra, ainda que seja de caráter pessoal e subjetivo, atrela-se à necessidades objetivas, como a representatividade de Cyro dos Anjos no contexto da Literatura Brasileira e a relativa ausência de trabalhos sobre a narrativa em questão, que possam trazer à cena dos estudos literários recentes debates engendrados numa perspectiva teórico-crítica a respeito do papel público do intelectual frente às condições históricas da modernidade cultural brasileira. *Abdias* referencia os embates do ambiente intelectual desse período por meio do registro autobiográfico e da aparente banalidade da escrita do diário íntimo, para o qual confluem elementos da realidade e da imaginação a partir da experiência individual e da dramatização da escrita, favorecendo a encenação de um eu que

se estende para além dos limites biográficos e ficcionais ao deslocar a escrita de si e “desalojar o eu de sua própria casa” (SOUZA, 2011, p. 107). Para Michel Foucault:

A escrita como exercício pessoal feito por si e para si é uma arte da verdade díspar; ou, mais precisamente, uma maneira racional de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso. (FOUCAULT, 2004, p. 151)

Escrever sobre si permite ao sujeito deslocar a experiência perceptiva acerca de si mesmo para um estado de compreensão dos saberes e poderes que o constituem como sujeito que se posiciona em relação a um conjunto variado de discursos, uma vez que a escrita, enquanto experiência estética, propicia o entendimento dos processos de subjetivação do sujeito e da realidade que o circunda. Consequentemente, o sujeito passa a ter maior consciência das circunstâncias que o constituem e pode, a partir do ato da escrita, questionar sua existência em relação ao mundo. No caso de *Abdias*, isso se dá por meio do gênero diário íntimo, através do qual o personagem-narrador escreve seus dramas individuais, que acabam sendo revestidos pelos elementos da vida cultural da cidade de Belo Horizonte nos anos de 1938, mas que ultrapassam os limites locais ao direcionar para a escrita autobiográfica as relações entre a literatura e a vida. Silviano Santiago (2006), ressaltou tal liame na obra *cyriana* ao demonstrar que a percepção de literatura assumida por muitos de seus protagonistas poderia ser traduzida como um plano de realidade simbolicamente estruturado, capaz de atribuir sentido à exterioridade, uma vez que o confronto com a experiência incitaria a imaginação e a reflexão.

O entendimento da obra literária desta maneira está, até certo ponto, em consonância com os argumentos de Jacques Rancière sobre o conceito de ficção presente em *A partilha do sensível: estética e política* (2005), para quem “fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis” (RANCIÈRE, 2005, p.53). Para o filósofo francês, a ficção afasta-se da ideia de mentira, de falsidade, ao adotar um perfil organizador, que rearranja os signos, as imagens, mesmo porque “o real precisa ser ficcionado para ser pensado.” (RANCIÈRE, 2005, p.58). Entretanto, isso não significa que tudo seja ficção, mas trata-se de estabelecer nexos que tornem indefinidas as fronteiras entre esferas aparentemente distintas, o que se coaduna com as

considerações de Santiago sobre Cyro dos Anjos, que construiu uma obra explorando “de forma oblíqua [...] os choques e confrontos com a experiência, [que] o fizeram imaginar, refletir e escrever.” (SANTIAIGO, 2006, p.17).

Nesse contexto de tradução da experiência, das possibilidades de sentido e de planos engendrados no ato da leitura/escrita é que retomamos o gênero diário, cujo valor, segundo Blanchot (2013), reside justamente na sua insignificância, visto que se escreve para lembrar e para preservar aquilo que foi ou poderia ter sido: “escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita, que altera o dia” (BLANCHOT, 2013. p. 275).

A construção estética de si ocorre por meio de deslizamentos, tendo em vista a própria precariedade do diário ao repelir qualquer lógica estável, totalitária, em prol do fragmento e da incompletude, já que não se organiza necessariamente através de um tempo linear, porém não deixa de se constituir, conforme Rocha Júnior (2013), como suplemento da subjetividade, isto é, enseja a reinvenção de um “eu” tornado outro: “A escrita do diário é, assim, ação de descentramento, em que o significado do que é o ‘eu’ do autor do diário coloca-se em movimento. Nesse percurso, o diário pode ser compreendido tanto como objeto quanto como ato. Ato infundável de nomear.” (ROCHA JÚNIOR, 2013, p.80). A escrita, enquanto registro da vida, reconfigura a experiência vivida, porque ao escrever o sujeito entra em contato com a memória e a imaginação, que alteram o relato à medida que a palavra transfigura a experiência.

Veja-se, por exemplo, o que escreve Abdias a esse respeito:

Não quero fazer-me nem pior nem melhor. Desde que venho escrevendo neste caderno minhas confissões (precisamos confessar-nos ainda que a nós mesmos!) e que o simples diário do professor, destinado aos acontecimentos da vida escolar, se tronou repositório de tudo quanto acontece comigo, minhas preocupação tem sido a fidelidade. Às vezes me sai uma página apaixonada, em que me deixo arrastar pelas palavras; mas logo volto atrás, risco tudo, começo de novo, até que a verdade se mostre pura, despojada do que a imaginação lhe acrescenta. Se não tenho conseguido, é porque está acima de minhas forças. Quisera, no entanto, deixar aqui apenas o singelo documento do homem interior, sem literatura, sem sofisticação. (ANJOS, 2008, p. 134)

Ao tentar reconstituir o passado e organizá-lo pela escrita, o personagem-narrador ressignifica a experiência por meio dos elementos da memória e da imaginação, que acrescentam novas características ao relatado, favorecendo a recriação de suas experiências. Segundo Bergson, quando isso acontece, tem a associação de uma “percepção presente às imagens dadas outrora em contiguidade com ela” (BERGSON, 1999, p. 99-100). Além disso, geralmente, o conhecimento apreendido por meio da vivência é aprimorado e expõe algum tipo de aprendizado daquele que narra, o que favorece transformações nos narradores “como resultado de um confronto hermenêutico com o conteúdo vivido” (MAAS, 1999, p. 167). Por isso, nesse movimento de releitura do passado, de fatos, circunstâncias, momentos vividos, o sujeito ficcional se debruça sobre suas próprias experiências, demonstrando estados de reflexão, questionamentos existenciais, arrependimento e, muitas vezes, de amadurecimento em relação às buscas individuais e à própria vida. Esse conhecimento de si, do mundo e das relações humanas propicia maior clareza no processamento das ideias e na “interpretação das condições que movem o presente” (CHAUI, 2006, p. 30), ou seja, permite surgir uma figura com maior grau de consciência sobre suas ações e de como estas permanecem vinculadas “com as coisas como corpos sensíveis, também dotados de interioridade e de sentido, e com os outros, os quais não são coisas, nem partes da paisagem, mas nossos semelhantes (CHAUI, 2006, p. 23). A essa figura, cuja percepção está em relação às estruturas psicológicas e históricas, estamos chamando de intelectual, visto que, ao se debruçarem sobre suas experiências através da escrita, esses sujeitos demonstram uma “capacidade de reflexão sobre a natureza do seu universo e sobre as regras que governam sua sociedade” (SAID, 2005 apud SHILS, 1969, p. 256-5).

Sob essa perspectiva, vale a pena reproduzir um trecho de um ensaio de Francis Wolff a respeito de sua compreensão de intelectual no mundo moderno:

Desde essa época (janeiro de 1890), e ao longo de todo o século xx, a palavra refere-se àqueles que, exercendo uma atividade intelectual, usam seu prestígio para intervir no debate público e defender valores universais (justiça e verdade, em particular), em outras palavras, *o intelectual é aquele que transforma uma autoridade*



*intelectual em autoridade política em nome de uma autoridade moral.*  
(WOLFF, 2006, p. 47; grifos do autor)

O prestígio adquirido pelo intelectual no exercício de suas atividades criativas no campo das ideias e do saber que maneja deve servir-lhe para intervir politicamente no espaço público, visto que está situado em pontos estratégicos que favorecem um olhar analítico para os discursos que se acolhem e que passam a funcionar como verdadeiros no tecido social. (FOUCAULT, 2014). Como sujeito que articula uma mensagem, um ponto de vista e uma atitude crítica, ele possui consciência ética a respeito dos valores morais da Cidade, tornando-se figura elementar no processo de reelaboração de enunciados que favoreçam não o interesse de opiniões particulares, mas aquilo que é justo no domínio coletivo.

Em *Abdias*, por exemplo, o protagonista de mesmo nome pode ser compreendido como um desses sujeitos intelectuais. Professor de literatura no Colégio das Ursulinas, ele é, também, um ensaísta que, nas horas vagas, encadeia a memória de sua vida no papel para tornar suas “reminiscências” individuais “pequenas coisas do mundo exterior” (ANJOS, 2008, p. 168). Abdias não se considera um artista, contudo não ignora o seu papel no mundo das letras:

Exerço, no mundo das letras, atividade modesta. Não sendo um criador, minha função é a das formigas que sem cessar carregam para o celeiro literário os frutos quase anônimos do seu trabalho: um estudo subsidiário, uma pesquisa, pequeno ensaio crítico. (ANJOS, 2008, p. 158)

Além de professor e escritor, Abdias trabalha no Arquivo Histórico e é membro do Centro de Estudos Sociais, grupo ligado aos “debates socialistas”, à “assistência social” e à “situação dos proletários” (ANJOS, 2008, p. 51), ou seja, olhado à luz do debate aqui proposto, Abdias é um sujeito de discurso que desempenha um papel social no grupo, porque a sua “mediação profissional dificilmente se separa da mediação política” (GRAMSCI, 2010, p. 98). Trata-se de um intelectual voltado às causas coletivas e sociais, motivo pelo qual se dedica a estudar “a situação dos filhos dos operários em Belo Horizonte” (ANJOS, 2008, p. 53). O plano de ação montado por Abdias para estudar a situação de vulnerabilidade social e as condições de vida dos filhos dos operários metalúrgicos na Colônia Afonso Pena e no bairro

Calafate, na Belo Horizonte de 1930, propicia o reconhecimento dos problemas oriundos dos sistemas capitalistas, ao articular uma mensagem em função de sujeitos sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete:

Manuel Pedro contou-nos singelamente as suas dificuldades e Gabriela foi anotando as respostas. Seria preciso escrevê-las aqui? Quem não conhece a vida dos nossos proletários? Como pedreiro, Manuel Pedro ganha doze mil-réis por dia, fazendo, em média, uns duzentos e oitenta por mês, quando encontra serviço o tempo todo, e apenas perde os domingos e dias santos de guarda. Para quem só de aluguel do barracão paga setenta mil-réis e tem família numerosa, aquele salário assegura, como alimentação habitual, apenas angu, feijão e couve. Arroz, nem sempre aparecerá na panela; carne, uma ou duas vezes por semana; leite, uma xícara para o menino que está desmamado, mas o certo é mingau de fubá; e pão, quando se pode. Às vezes a farmácia, que é sempre causa de transtorno, come boa parte do salário, fazendo com que se racione ainda mais o alimento. (ANJOS, 2008, p. 119-120)

Das demais personagens que participam das duas comissões que foram instituídas para a realização da pesquisa junto às famílias dos operários, destacam-se principalmente João Carlos, Roberto Mendonça e Gabriela, as quais exercem maior atuação devido à influência na organização e implementação do inquérito. Roberto Mendonça, estudante de direito e um dos companheiros de Abdias no Centro de Estudos Sociais também demonstra argumentação crítica quando se depara com a situação desfavorável em que se encontram as famílias dos operários da construção civil da Colônia Afonso Pena, conforme se verifica em suas palavras:

Acho que somos todos culpados, respondeu: Devíamos fazer alguma coisa, cada dia, para melhorar a situação dessa subumanidade. Se os capitalistas condescendessem em renunciar a uma parcela dos lucros, o mal seria bem atenuado, podia-se fazer muita obra social. Mas não adianta pensar nisso. Parece que esses animais estão empenhados em cumprir as profecias de Marx. Não perderão por esperar os efeitos de sua estupidez! A burguesia está no fim. E talvez seja bom que a deixemos apodrecer de todo...

E concluiu com irritação:

– o que mais me choca é que os trabalhadores são passivos e

humildes, como se não tivessem direito a comer e viver como seres humanos!

– uma longa escravidão tirou-lhes a consciência dos seus direitos... observei. (ANJOS, 2008, p. 122)

Por outro lado, Mariana, tia de Gabriela, “(que disse não caber a ninguém a culpa de haver pobres e ricos, pois isso era coisa do destino)” (ANJOS, 2008, p.124), demonstra pouco interesse na causa dos operários, o que desagrada Roberto, fazendo com que ele novamente acrescente:

Toda vez que alguém proclama a miséria das camadas inferiores de nossa população, chamam-lhe comunista, chamam-lhe bolchevistas. Devemos fechar os olhos. Não há miséria alguma. Está tudo azul! Os operários, os trabalhadores das roças se acham muito satisfeitos com seu padrão de vida. Outro dia, um colega de Montes Claros me contou que na estação local, ponto de embarque dos nordestinos que descem para São Paulo, a mulher de um retirante quis vender o filho e que muitas outras ali esquecem de propósito crianças recém-nascidas, porque constituem estorvo, na longa viagem. Esse mesmo rapaz me disse que há casos em que pais deixam filhas se prostituírem, a fim de conseguir o que comer para o resto da família... Mas vai ver que é mentira! Conversa de comunista! (ANJOS, 2008, p. 123)

Além de Roberto, João Carlos, “homem de ação, detesta os teóricos” (ANJOS, 2008, p. 52) tio de Carlota, mulher de Abdias, também mostra-se sujeito interessado no debate das pautas públicas. Ele é responsável pela direção do Centro de Estudos Sociais e por movimentar discursos e debates com vistas à assistência social e aos problemas da classe dos operários. Após o término da visita, ele conclui com estas palavras a Abdias:

O que me interessa é que você, que todo mundo fique chocado com a miséria que há por aí. Meu objetivo não é senão este. Não se pode fazer tudo de uma vez, mas é preciso que haja preocupações com o problema, que se crie uma consciência social. Cada dia, nosso egoísmo nos faz esquecer que há pessoas que morrem de fome a alguns passos de nós, crianças que definham por falta de alimento, homens que podiam ser válidos e que no entanto se arrastam como molambos. É preciso que alguma coisa nos faça lembrar, de vez em quando, da existência desses párias! (ANJOS, 2008, p. 125)

É João Carlos quem designa a Abdias a função de estudar a situação dos filhos dos operários metalúrgico como parte do trabalho no Arquivo Histórico. Abdias, por sua vez, passa maior parte do tempo entre o Arquivo e a ministração de aulas de literatura portuguesa e brasileira no Colégio das Ursulinas, além de dedicar-se à escrita do diário pessoal, onde conhece Gabriela, aluna por quem se apaixona e com a qual divide as horas, pois ela irá trabalhar no Arquivo junto com o professor, para quem o trabalho funciona como desculpa para estar mais perto da jovem estudante. Porém, aos poucos, percebe-se que, embora seja de família abastada, Gabriela também demonstra inquietação em relação ao estado das coisas, em especial, busca contribuir ativamente para a formação das comissões e realização do inquérito. É dela, por exemplo, a ideia de elaboração do questionário que será aplicado durante a visita aos bairros: “Papai me deu a ideia de fazermos um serviço mais completo. Já que vamos ter o trabalho de percorrer os bairros, podíamos investigar, também, sobre o padrão de vida dos operários, em vez de nos limitarmos ao das crianças” (ANJOS, 2008, p. 88).

Como esboço de proposta para um trabalho mais contundente acerca da vida dos operários, Gabriela elabora um questionário que, segundo ela, abordará de forma completa e pormenorizada a real situação dos trabalhadores, transcrevemos-o abaixo:

ESBOÇO DE QUESTIONÁRIO PARA INQUÉRITO SOCIAL

TEMA: PESQUISA DE PADRÃO DE VIDA:

Receita da família		Despesa da família	
Do marido	\$...	Casa	\$.....
Da mulher	\$...	Alimentação	\$.....
Dos filhos	\$...	Roupa	\$.....
		Médico – Farmácia	\$.....
		Escola – livro – jornal	\$.....
		Dentista	\$.....
		Cinema – circo	\$.....
		Futebol	\$.....
		Transporte – cigarro, etc.	\$.....
		Impostos/contribuições ao governo	\$.....
		Total	\$.....

(ANJOS, 2008, p. 88)

O relatório de pesquisa de Gabriela surpreende Abdias e ao mesmo tempo causa desconforto, porque as condições de vida dos operários jamais se aproximariam dos itens listado por ela: “Em geral, o magro salário que percebem mal lhes dá para a cafua e para o feijão com angu. O resto não é previsto no orçamento” (ANJOS, 2008, p. 89). No entanto, é certo que a relevância do relatório de Gabriela consiste no fato de que a ausência de despesa com algum dos itens listados mostrará exatamente o quadro de suas reais condições e necessidades. Gabriela demonstra consciência dos problemas dos operários e procura criar condições de um terreno mais igualitário e, portanto, mais favorável aos sujeitos do proletariado; trata-se de personagem cujos pensamentos visam à descontinuidade histórica dos processos de dominação, bem como objetiva modificações nas estruturas sociais e políticas. (GRAMSCI, 2010).

### Considerações finais

Ao olharmos esses sujeitos ficcionais segundo as reflexões de Edward Said (2005, p. 24), é possível afirmar que eles, por estarem ligados a interesses coletivos, são “dotados de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia, ou opinião para (e também por) um público”, o que contribui para refletirmos sobre a presença da figura do intelectual no romance de Cyro dos Anjos, visto que há, em *Abdias*, a existência de um *ethos* discursivo que suscita a consciência democrática dos valores de coletividade, de igualdade e de bem-comum, o que confere ao orador uma voz enunciativa baseada em princípios de justiça e verdade, os quais constituem a sua autoridade argumentativa: “O *ethos* é o orador como princípio (e também como argumento) de autoridade” (MEYER, 2007, p. 35).

Além disso, a obra de Cyro dos Anjos problematiza a imagem pública do escritor e sua representação plástica por meio da literatura, aqui, em especial, através da escrita do diário íntimo e da relação que o sujeito estabelece com a vida ao se autoengendrar através da escrita, demonstrando que esse gênero literário está para além do encasnelamento pessoal, visto que “as formas que assume, as funções que preenche são tão variadas que é bem difícil tratá-lo como um todo” (LEJEUNE, 2014, p. 309). Desse ponto de vista, o diário torna-se

espaço de observação da vida, um ponto de encontro dos escritores consigo mesmos e com os próprios pares, evidenciando, por assim dizer, a necessidade do papel atuante dos atores do campo literário, uma vez que devem estar a par da realidade que os circunda. A literatura, inclusive, ao seu modo, contribui para esse processo de reificação social, mas também de recriação/mudança interior, tendo em vista que a falta é substituída pela gesto da escrita, compreendida, num certo sentido, como estratégia de sobrevivência, instalando pensamento no registro artístico e vida no exercício criador, enquanto força estética e política.

## Referências

- ANJOS, Cyro. *Abdias*. São Paulo: Globo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2001, p. 55-76.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).
- BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2013.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*, e outros escritos. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. Intelectual engajado: uma figura em extinção? In: *O silêncio dos intelectuais*. Organização de Aducci Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 19-45.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FOUCAULT, Michel. Escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização de Machado, Roberto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

- GRAMSCI, Antonio. Apontamentos e notas para um conjunto de ensaios sobre a história dos intelectuais. In. GRAMSCI, Antonio. *Attilio Monasta*. Tradução de Paulo Nosella. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MAAS, Wilma Patricia Mazari Dinardo (1999). *Poesia e verdade de Goethe* – a estetização da existência. In. Revista cerrados. Brasília: Ed. UNB, n. 09, ano 08, p. 165-177.
- MARQUES, Reinaldo. Prefácio. In. ANJOS, Cyro. *Abdias*. São Paulo: Globo, 2008.
- MEYER, Michel. *A Retórica*. Trad. Marly N. Peres. São Paulo: Ática, 2007.
- MIRANDA, Wander Melo. SAID, Roberto (Org.). *Cyro & Drummond: correspondência de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *Estética e política: a partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.
- ROCHA JÚNIOR, Alberto Ferreira da. Zona da intimidade: diário enquanto espectro e suplemento do eu. In. SOUZA, Eneida Maria de; MARTINS, Anderson Bastos; LAGUARDIA, Adelaine. (orgs.). *Figurações do íntimo: ensaios*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SOUZA, Eneida Maria de. Cyro dos Anjos: a verdade está na Rua Erê. In. SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas, ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 103-119.
- SANTIAGO, Silviano. *A vida como literatura: o amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- WOLFF, Francis. Dilemas dos intelectuais. In. *O silêncio dos intelectuais*. Organização de Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 45-69.

**Escritora por escritora: uma visão da autoria feminina em  
*The Life of Charlotte Brontë* de Elizabeth Gaskell**

Monica Chagas da Costa (UFRGS)<sup>1</sup>

Elizabeth Gaskell circulou em diferentes lugares ao longo de sua trajetória na história da literatura inglesa. Durante o século XIX, sua atuação enquanto escritora se caracterizou pelo posicionamento frente a questões sociais prementes, pela defesa do equilíbrio entre grupos distintos dentro do sistema industrial, e pela discussão sobre o poder de articulação das mulheres dentro de uma sociedade engessada por padrões rígidos como os vitorianos. O século XX, entretanto, viu surgir uma imagem filtrada por anos de crítica literária que insistiu em representá-la como uma romancista menor, menos importante que nomes mais substanciais como Dickens e Eliot. Nas décadas de 1980 e 1990, com o crescimento da crítica feminista e a reavaliação dos valores dos cânones literários, Gaskell foi reinterpretada como uma escritora crucial para o desenvolvimento de práticas de publicação periódica, e como um modelo influente de escritora durante os oitocentos. Como discute Hilary Schor:

[...] ela escreveu romances sobre tópicos tão controversos quanto prostituição e políticas da classe trabalhadora; ela era uma mulher de considerável sofisticação intelectual, familiarizada com os problemas mais importantes de seu tempo. Porém, ela também veio a representar para a crítica um tipo de ficção doméstica (e de virtude doméstica) resumida em sua denominação como “sra. Gaskell”, a mais convencional e tranquilizadora dos grandes romancistas; ela também tem sido vista como politicamente inofensiva, onde outros foram radicais, e intelectualmente frágil, onde outros foram experimentais.<sup>2</sup> (SCHOR, 1992, p. 3-4)

1. Graduada em Letras (UFRGS). Mestre e Doutora em Estudos da Literatura (UFRGS).
2. Original: “she wrote novels on such controversial subjects as prostitution and working-class politics; she was a woman of considerable intellectual sophistication, at home with the most important issues of her day. But she has also come to represent for critics a kind of domestic fiction (and domestic virtue) summed up in her nomination as “Mrs. Gaskell,” the most conventional and soothing of the major novelists; she has also been seen as



O texto de Schor pertence a essa onda de analistas que procuram reavaliar a posição de Elizabeth Gaskell dentro do panteão vitoriano, buscando evidências em seus textos e em seu histórico de publicações que desabusem a versão açucarada que foi comumente vendida ao longo do século XX. Sua atuação como artista consistiu em uma trajetória complexa, multimodal e variada, através da qual elaborou um modo de pensar o trabalho da escrita singularmente apropriado a sua experiência. O processo de definição de sua identidade como escritora passa por sua atuação nas revistas literárias da época e também depende de sua correspondência com amigos e intelectuais, de seus diários sobre a maternidade, de suas práticas filantrópicas na paróquia do marido, bem como de sua atividade como ficcionista. Este trabalho, contudo, analisa um aspecto específico de sua trajetória como autora, o trabalho como biografista da amiga Charlotte Brontë. Especificamente nessa obra, Gaskell se depara com a necessidade de definir quais seriam os elementos essenciais da identidade de uma escritora ao tratar da vida de uma colega de profissão. É possível, portanto, desvelar, a partir do discurso que tece sobre Charlotte, alguns dos valores que considera fundamentais para a própria identidade autoral. Busca-se, portanto, retrazar os passos que a biografista toma, o caminho que escolhe para demonstrar o mérito da amiga como artista e como mulher, seguindo-a pelo espelho que *The Life of Charlotte Brontë* parece se tornar. De início, contudo, é preciso retornar ao contexto do século XIX para entender como o papel de Gaskell foi extremamente significativo para novas formas da escrita literária inglesa da segunda metade do século.

Um dos sinais do respeito que sua ficção comanda é sua posição nos periódicos da época. Em 1850, Charles Dickens, já um escritor reconhecido pelo público, cria uma nova revista literária, que tem como objetivos “[...] conviver nas afeições do lar e estar entre os pensamentos domiciliares de nossos leitores. Nós esperamos ser camaradas e amigos dos muitos milhares de pessoas, dos dois sexos, de todas as idades e disposições, cujas faces talvez nunca conheçamos”<sup>3</sup>

politically tame, where others were radical, and intellectually frail, where others were experimental” (todas as traduções no presente trabalho são de minha autoria)

3. Original: “to live in the Household affections and to be numbered among the Household thoughts of our readers. We hope to be the comrade and friend

(DICKENS, 1850, p. 1). O primeiro texto a seguir o editorial, respondendo ao chamado de “Segue! Já brilhante, com o ar daquelas alturas sobre nós, e das vozes inspiradoras que se juntam a essa aclamação, nós ecoamos o brado, e seguimos alegremente!”<sup>4</sup> (DICKENS, 1850, p. 2), é o *Lizzie Leigh* de Elizabeth Gaskell. É simbólico que seja esse o lugar que Gaskell ocupe no periódico de Dickens, ainda que essa publicação, assim como o romance *Mary Barton*, de 1848, seja inicialmente anônima. De certo modo, é como se no início de sua carreira de escritora, ela precisasse negociar qual o papel que decidiria desempenhar. Segundo Avarvarei (2014), a escolha de seu nome – ou do não-nome – é sintomática, pois reflete uma posição intermediária entre a revolta e a convenção:

De muitas maneiras, a história da vida de Gaskell oscilou entre polaridades estabelecidas por disparidades enormes – norte e sul, vida pública e privada, engajamento social e retiro idílico, ainda que, eventualmente, ela escapasse de cada um deles. Meu argumento é que a mesma vacilação justifica o fato dela ter publicado seu primeiro romance anonimamente, nunca se rebelando completamente, desse modo, contra as convenções, [...] nem desafiando-as através de uma reivindicação pública de identidade.<sup>5</sup> (AVARVAREI, 2014, p. 288)

Pode-se notar essa oscilação na correspondência da escritora. Sua relação com a comunidade intelectual é profícua; ela conhece os maiores escritores da época, é amiga de Charlotte Brontë e Anna Jameson, e troca correspondências com Harriet Martineau, Harriet Beecher Stowe, George Eliot e as irmãs Nightingale. As mulheres que

of many thousands of people, of both sexes, of all ages and conditions, on whose faces we may never look”

4. Original: “Go on! In a glow already, with the air from yonder height upon us, and the inspiring voices joining in this acclamation, we echo back the cry, and go on cheerily!”
5. Original: “In many ways, the story of Gaskell’s life oscillated between polarities opened by massive disparities - North and South, public and private life, social engagement and idyllic withdrawal, although, eventually, she fled from each and every one of them. I argue that the same vacillation accounts for the fact that she published her first novel anonymously, thus neither wholeheartedly rebelling against convention, [...] nor defying it through a public claim of self-identity.”

fazem parte de sua rede pessoal estão no centro do mundo intelectual inglês, e ela sabe usar suas conexões para avançar as causas que apoia. As cartas são um espaço em que ela pode comentar a própria obra – “[...] e ainda barato, ‘economia elegante’, como *nós* dizemos em Cranford – Aí está, ousou dizer que agora você acha que eu enlouqueci, mas não é o caso; mas eu escrevi um par de histórias sobre Cranford na Household Words, e peço a permissão para citar a mim mesma”<sup>6</sup> (GASKELL, 1997, p. 174), ou então elaborar suas dúvidas sobre a própria autoria. Em missiva para Eliza Fox, Gaskell discute o problema de ser mulher e fazer algum tipo de trabalho artístico. A interlocução é pertinente, sendo Eliza uma pintora, mas as duas ainda estão (em 1850), no início de suas carreiras, e o caminho de ser mãe/esposa e escritora ao mesmo tempo ainda parece muito difícil de trilhar. A discussão das duas está centrada na possibilidade de deixar o trabalho de casa ser menos importante que a arte:

Uma coisa é clara. *Mulheres* devem desistir da vida de artista se as tarefas domésticas são prioridade. É diferente com os homens, cujas tarefas domésticas são parte tão pequena de suas vidas. No entanto, falamos de mulheres. Tenho certeza que é saudável para elas o refúgio do mundo secreto da Arte para as proteger quanto pressionadas demais pelas pequenas flechas liliputianas dos cuidados fúteis; as impede de serem mórbidas, como você colocou; e as leva para a terra em que o rei Arthur fica escondido, e as acalma com sua paz. Eu senti isso com a escrita, vi outros sentirem o mesmo com a música, você com a pintura, então, certamente, uma mistura dos dois é desejável.<sup>7</sup> (GASKELL, 1997, p. 106)

6. Original: “[...] and cheap in the bargain, ‘Elegant economy’ as *we* say in Cranford – There now I dare say you think I’ve gone crazy but I’m not; but I’ve written a couple of tales about Cranford in Household Words, so you must allow me to quote from myself”
7. Original: “One thing is clear. *Women*, must give up living an artist’s life, if home duties are to be paramount. It is different with men, whose home duties are so small a part of their life. However, we are talking of women. I am sure it is healthy for them to have the refuge of the hidden world of Art to shelter themselves in when too much pressed upon by daily small Lilliputian arrows of peddling care; it keeps them from being morbid as you say; and takes them into the land where King Arthur lies hidden, and soothes them with its peace. I have felt this in writing, I see others feel it in music, you in painting, so assuredly a blending of the two is desirable.”

Gaskell percebe que os trabalhos domésticos, essas “pequenas flechas liliputianas dos cuidados fúteis”, tomando precedência, inviabilizam a prática artística. No entanto, ela não acredita que apenas os homens podem visitar “a terra onde o Rei Arthur se esconde”, porque a paz que a arte traz para o indivíduo é também direito das mulheres. O desafio é estabelecer o equilíbrio entre os dois. Além disso, ela argumenta que é um dever, de cunho divino, exercer o trabalho que cada um nasce para fazer. Se ela encontra paz na escrita, e essa escrita serve um propósito que só ela deve cumprir, então esse é o trabalho mais importante:

Se o Eu é para ser o fim de todo esforço, então os esforços são ímpios, não há dúvida *disso* – e isso faz parte do perigo de cultivar uma vida individual; mas eu acredito que todos nós temos um trabalho a fazer, que ninguém mais pode fazer tão bem quanto nós; o que é o *nosso* trabalho; o que *nós* temos que fazer para promover o Reino de Deus; e que temos que descobrir a tarefa que viemos ao mundo cumprir, e defini-la, e deixar claro para nós mesmos o que é (essa é a parte difícil), e depois nos abandonar na tarefa, e devemos no fim tentar realizar o nosso trabalho.<sup>8</sup> (GASKELL, 1997, p. 107)

Podemos notar que não basta, em sua visão, limitar-se a desenvolver a subjetividade como um fim em si mesma, mas, quando a arte é também um modo de levar adiante o projeto divino, ela é divinamente sancionada. Mesmo que cindida, a experiência feminina, de acordo com sua correspondência, pode ser articulada pela arte. A técnica da justaposição, que ela utiliza frequentemente para discutir o trabalho feminino, e que aparece com particular efeito em *The Life of Charlotte Brontë*, é reflexo dessa cisão e, ao mesmo tempo, da articulação dos dois polos – o mundo da arte e o mundo doméstico.

Talvez o texto mais consciente sobre o caráter da autoria feminina não seja uma obra puramente ficcional ou o material biográfico

8. Original: “If Self is to be the end of exertions, those exertions are unholy, there is no doubt of *that* – and that is part of the danger in cultivating the Individual Life; but I do believe we have all some appointed work to do, whh no one eles can do so well; Wh. is *our* work; what *we* have to do in advancing the Kingdom of God; and that first we must find out what we are sent into the world to do, and define it and make it clear to ourselves, (that’s *the* hard part) and then forget ourselves in our work, and our work in the End we ought to strive to bring about.”

que explora em seus diários ou correspondência, mas a biografia de Charlotte Brontë, que escreve em 1856. Segundo Hannah Lawrence, em uma crítica publicada sem assinatura na *British Quarterly Review* em 1857, “[...] isso dá à *memoir* o charme de uma autobiografia”<sup>9</sup> (EAS-SON, 1991, p. 409). A crítica se refere à inserção constante das cartas de Charlotte Brontë no texto de Gaskell, mas, de certo modo, pode-se ler a biografia como uma elaboração do entendimento da autora sobre sua própria prática, e seu papel como escritora, entre o gênio e o trabalho feminino. Como afirmam Linda Hughes e Michael Lund, “em *The Life of Charlotte Brontë* (1857) [...], ela não apenas reformou a memória pública de sua amiga e colega de profissão, mas também estabeleceu um novo papel para si mesma e para outras mulheres no presente vitoriano e no futuro moderno”<sup>10</sup> (HUGHES; LUND, 1999, p. 7).

A gênese de *The Life of Charlotte Brontë* ocorreu organicamente para Gaskell. Depois de ser informada da morte da amiga através de uma carta de John Greenwood<sup>11</sup>, no começo de abril de 1855, Gaskell começa a perguntar sobre os detalhes de seu falecimento: “Eu quero saber TODOS os detalhes”<sup>12</sup> (GASKELL, 1997, p. 336). Logo em seguida, ela começa a pedir para seus conhecidos relatarem memórias sobre Charlotte para que ela pudesse guardá-las. Do projeto informal, ela acaba por desenvolver a biografia, após receber uma carta de Patrick Brontë, pai de Charlotte, solicitando que ela escrevesse uma pequena *memoir*, de modo a esclarecer os detalhes da vida da filha que estavam sendo distorcidos pela imprensa. Gaskell responde afirmativamente, e logo envia uma carta a seu editor, George Smith, explicando a natureza de seu próximo trabalho: “Eu levei algum tempo considerando o pedido, mas decidi aceitar escrevê-la, *do melhor jeito que eu puder*. Claro que se torna uma tarefa mais séria do que [...] escrever as minhas memórias pessoais etc”<sup>13</sup> (GASKELL, 1997, p. 346).

9. Original: “[...] this gives the memoir the charm of an autobiography”

10. Original: “[...] in *The Life of Charlotte Brontë* (1857) [...], she not only reshaped the public memory of a friend and fellow author but also established a new role for herself and other women in the Victorian present and the modern future.”

11. John Greenwood foi o livreiro que vendia papel para as irmãs Brontë. (BRONTË; SMITH, 2000)

12. Original: “I want to know EVERY particular”

13. Original: “I have taken some time to consider the request made in it, but I have consented to write it, *as well as I can*. Of course it becomes a more serious task than [...] to put down my personal recollections &c,”

Charlotte e Elizabeth haviam se conhecido cinco anos antes, em agosto de 1850, na casa de uma amiga em comum, Lady Kay-Shuttleworth. Desde o ano anterior, Elizabeth já especulava sobre a autora de *Jane Eyre*, mas a imagem de Charlotte Brontë foi certamente algo surpreendente. Talvez tenha sido a impressão que a sua pequena figura causou em contraste com sua admiração por *Jane Eyre* e *Shirley*, ou talvez a seriedade de Brontë tenha provocado o seu interesse, mas, desde o primeiro encontro, as duas escritoras se dão bem. Elas desenvolvem, ao longo dos poucos anos em que se conhecem, uma amizade baseada tanto na crítica sensível do trabalho uma da outra, quanto na preocupação com as questões mais práticas de seus cotidianos. Charlotte visita Elizabeth e William duas vezes, a primeira em abril de 1853, e depois em maio de 1854, e lá se encanta pela filha mais nova do casal, Julia Gaskell. Elizabeth visita Haworth em setembro de 1853, e a impressão deixada pelo lugar pode ser percebida ao longo da biografia nas descrições da localidade solitária e agreste.

A decisão de escrever sobre a vida da amiga, apesar de ser algo natural, levando em consideração as intenções declaradas de Gaskell de escrever uma coleção de memórias para uso privado, é cheia de dilemas. O primeiro diz respeito à natureza da biografia como gênero, cujo autor necessariamente precisa se introduzir na intimidade do sujeito biografado para retratar sua trajetória com fidelidade. Desde a primeira carta trocada com Smith, em julho de 1855, Gaskell tem consciência de que precisa editar as informações que obtém, principalmente no que toca aos detalhes da vida em Haworth – “Eu devo agora omitir uma boa parte dos detalhes de sua casa, e das circunstâncias, que devem ter tido tanta influência na formação de seu caráter”<sup>14</sup> (GASKELL, 1997, p. 349). O medo de se intrometer na vida familiar dos Brontë está relacionado à possível impressão de que uma biografia é, em alguma medida, algo semelhante a um gênero comum ao dia a dia – a fofoca. É preciso que Gaskell use de sua autoridade enquanto escritora estabelecida e amiga de Charlotte Brontë para deixar claro que sua obra não é simplesmente uma história contada na roda de chá, mas um texto fundamentado pelos fatos a que ela tem acesso.

14. Original: “I shall have now to omit a good deal of detail as to her home, and the circumstances, which must have had so much to do in forming her character.”

Essa parece ser uma das razões por que, durante os anos de 1855 e 1856, grande parte das cartas que Gaskell envia se preocupa em angariar testemunhos sobre a família Brontë. Ela inicia sua pesquisa com Patrick Brontë, que permite a ela acessar algumas das cartas da esposa, e reporta alguns fatos principais das vidas das filhas. Sua rede de pesquisa, no entanto, se estende a diversos ramos. Ela busca informações com os Kay-Shuttleworth (que, em dado momento, precisam pedir ao marido de Charlotte para que ele lhe desse acesso às cartas da escritora); com os editores da obra de Brontë; com as amigas de escola de Charlotte, principalmente Ellen Nussey e Mary Taylor; e com os Héger, o casal que comandava a escola em que Charlotte estudara na Bélgica. A intensa pesquisa leva boa parte do ano e toma bastante do tempo de Gaskell na preparação para a obra.

O projeto da escritora, além de trabalhoso, também se insere em um contexto interessante em relação ao gênero literário pelo qual Gaskell se decide. Inicialmente, ela poderia ter escolhido escrever uma pequena nota biográfica para ser publicada em alguma das muitas revistas da época, esclarecendo como Charlotte não era a mulher desencaminhada que alguns críticos pareciam pensar – o objetivo que Patrick Brontë tinha em mente quando encomendara o texto. No entanto, Gaskell prefere uma *Life* completa, uma vida que dê conta das particularidades da trajetória de sua amiga, e possa retratar com fidelidade sua figura para além de Currer Bell<sup>15</sup>. Essa escolha sinaliza a percepção de Elizabeth Gaskell sobre o papel central de Charlotte Brontë na história da literatura inglesa. A amiga merece, por seus feitos literários, mas também por sua vida como mulher – como o texto parece querer provar –, o reconhecimento do público e da crítica como uma artista especial. A acolhida imediata de Smith, em sua editora, de uma obra de tal natureza, além de demonstrar o espaço que a vida de uma mulher pode reclamar no mercado da segunda metade do século XIX, também ressalta sua confiança na habilidade de Gaskell de produzir um texto interessante e lucrativo.

*The Life of Charlotte Brontë* não é o primeiro texto a tratar da vida de uma mulher escritora. Em 1854/1855, George Sand publica sua autobiografia, *Histoire de ma vie*, na qual trata de sua carreira literária, e a figura peculiar de Sand chama atenção. No entanto, a autobiografia feminina é uma prática comum desde o século XVIII: “Uma

15. Pseudônimo de Charlotte Brontë.

das primeiras autobiografias é *A Narrative of the Life of Mrs Charlotte Charke, Daughter of Colley Cibber* (1755) que descreve a vida e as experiências de Charlotte Charke (1713-1760)”<sup>16</sup> (ADAM, [s.d.], [s.p.]).

Por outro lado, a prática da biografia feminina não é tão comum. É interessante notar, no entanto, a companhia em que a obra de Gaskell está, uma vez nomeada “*The Life of...*”. O século XIX é repleto de “vidas”, entre elas: *The Life of Petrarch* (1803), Jacques-François-Paul-Al-donce de Sade, traduzida por Susana Dawson Dobson; *The Life of Erasmus* (1808), Jean Le Clerc, traduzida por John Jortin; *The Life of Cicero* (1840), Conyers Middleton; *The Life of Paine* (1842), W. J. Linton; *Narrative of the life of Sir Walter Scott* (1848), iniciada por Scott, finalizada por J. G. Lockhart; *The Life of Thomas Jefferson* (1858), Henry S. Randall; *The Life of Goethe* (1864), George Henry Lewes; *The Life of Nelson* (1892), Robert Southey. O título da biografia de Charlotte Brontë, portanto, a coloca no mesmo patamar de Cicero, Erasmo, Petrarca, Goethe, ou de seus contemporâneos Nelson e Thomas Jefferson. É importante frisar, portanto, que o nome dado ao livro já presume, desde o princípio, que Gaskell está falando de uma figura tão importante quanto as maiores figuras da cultura do período. Ao assumir a tarefa de produzir uma “vida”, Gaskell posiciona o sujeito de sua escrita em um lugar estratégico na constelação das figuras literárias, e proporciona, com o simples título, um lugar de autoridade de onde Brontë pode falar.

Sua estratégia narrativa, contudo, subverte as práticas comuns às biografias masculinas. Segundo Linda Hughes e Michael Lund (1999, p. 148), o objetivo da obra de contrariar as expectativas presentes nos obituários de Brontë é efetivado através de recursos retóricos que estabelecem um contínuo entre a domesticidade esperada de uma mulher e o profissionalismo esperado de um autor. Para ressaltar o modo como o gênero aparece nessa construção, os autores compararam a obra de Gaskell com o texto de James Anthony Froude, de 1880, sobre Thomas Carlyle, intitulado *Thomas Carlyle: a history of the first forty years of his life, 1795-1835*. O argumento de Hughes e Lund é que Froude utiliza a figura altamente idealizada de Jane Carlyle, esposa de Thomas, para reforçar a masculinidade de Carlyle, face às críticas

16. Original: “One of the first autobiographies is *A Narrative of the Life of Mrs Charlotte Charke, Daughter of Colley Cibber* (1755) which describes the life and experiences of Charlotte Charke (1713-1760).”



a sua suposta mesquinhez, fazendo funcionar os dispositivos de gênero para construir o autor como gênio. Faz-se notar, contudo, como apontam Hughes e Lund, que há em Froude uma descrição da mulher ideal, encarnada em Jane, como alguém que se sacrifica em prol do bem-estar doméstico, e que essa imagem não é tão diferente daquela construída por Gaskell sobre Brontë. No entanto, Froude utiliza a célula matrimonial para opor domesticidade e gênio, sem negar a possibilidade de inteligência da mulher, mas ainda assim dividindo as tarefas entre a obrigação de produzir a obra genial – para Thomas – e de manter o gênio socialmente aceitável – para Jane. No caso de Gaskell, “a distinção de Carlote Brontë era encarnar, dessa forma, ambos Thomas e Jane Carlyle”<sup>17</sup> (HUGHES; LUND, 1999, p. 149).

A peculiaridade de *The Life of Charlotte Brontë*, aliando a figura do gênio (in)domável e do anjo do lar, parece apontar para uma elaboração da própria Gaskell sobre o que ela entende como o gênio. Essa redefinição é importante no contexto do século XIX, porque responde à constante reiteração da ideia do gênio tradicional romântico, que toma diferentes configurações conforme as transformações do universo capitalista modificam o sistema de valores culturais em que os autores se inserem. Christine Battersby, em *Gender and Genius: towards a feminist aesthetics* (1989), descreve como se solidifica, com o Romantismo, a junção do poder criador masculino – cristalizado na imagem do sêmen – com aspectos femininos de sensibilidade. Essa fusão impossibilita o corpo feminino de acessar as alturas do gênio, porque não seria capaz de contrabalancear os elementos mais feminilizantes com o ímpeto masculino, como comentam Hillary Owen e Cláudia Pazos-Alonso:

A complicação crucial que Battersby identifica ao longo de seu projeto diz respeito à apropriação do artista masculino das características “femininas”, construindo o gênio como um atributo quase divino. Para Battersby, esse deslocamento ou sublimação da procriação masculina funciona efetivamente como um alibi cultural mascarando a exclusão do corpo feminilizado biologicamente feminino do gênio. [...] Nessa casa de espelhos do gênero, o biologismo e a misoginia que informam *ologos spermatikos* são convenientemente encobertas por uma aparente validação da “feminilidade”,

17. Original: “Charlotte Brontë’s distinction was to enact, as it were, both Thomas and Jane Carlyle”

que funciona, com efeito, para licenciar o gênio artístico apenas quando essa “feminilidade” é aplicada aos homens. Assim, na continuação de seu argumento, o *crossover* do gênero implicado na feminização do gênio masculino poderia funcionar positivamente para os homens, mas não na outra direção [...].<sup>18</sup> (OWEN; PAZOS ALONSO, 2011, p. 18)

De certa maneira, inconscientemente ou não, o que Gaskell faz ao construir a imagem de Charlotte Brontë como o gênio doméstico apresentado na sua *Life* é ir contra a ideia preconcebida sobre o gênio, e possibilitar que um espaço eminentemente feminino produza uma obra digna de uma “vida”. Consequentemente, as contradições que ela enfrenta são enormes. Ao mesmo tempo em que reitera uma ideia de gênio bastante similar às representações românticas, e coloca no sofrimento de Charlotte uma das razões para sua capacidade criativa ser tão poderosa, ela também procura construir a experiência feminina como digna de genialidade. Seu recurso mais superficial é semelhante à estratégia de Froude no tratamento dos Carlyle; ela divide o sujeito de Charlotte Brontë em dois, em uma alusão aos “muitos eus” que ela reconhece em si mesma. Com a publicação de *Jane Eyre*, “a existência de Charlotte Brontë se divide em duas correntes paralelas – sua vida como Currer Bell, a autora; sua vida como Charlotte Brontë, a mulher”<sup>19</sup> (GASKELL, 1997b, p. 258-259). A cisão entre Charlotte e Currer permite que ela elabore as dificuldades da formação de dois aspectos da identidade de seu objeto de análise, a mulher escritora. Sua justificativa para a separação aparece logo em seguida, na muito citada frase: “Havia deveres separados pertencentes a cada

18. Original: “The crucial complication that Battersby identifies throughout her project concerns the male artist’s appropriation of “feminine” characteristics, constructing genius as a quasidivine attribute. For Battersby, this displacement or sublimation of male procreativity effectively works as a cultural alibi masking the exclusion of the biologically female feminine body from genius. [...] In this gendered hall of mirrors, the biologism and misogyny informing the *logos spermatikos* are conveniently glossed by an apparent validation of “femininity” which works, in effect, to licence artistic genius only when this “femininity” is applied to men. Thus, as she goes on to point out, the gender crossover implied by the feminization of male genius could work in a positive sense for men but not the other way round [...]”
19. Original: “Charlotte Bronte’s existence becomes divided into two parallel currents – her life as Currer Bell, the author; her life as Charlotte Bronte, the woman.”

personagem – *não se opondo um ao outro*; não impossíveis, mas difíceis de conciliar”<sup>20</sup> (GASKELL, 1997b, p. 259, grifo nosso). Ressalta-se aqui o uso do dever como o centro ao redor do qual se organizam essas identidades. Para Gaskell, são os deveres das mulheres e os deveres dos autores que se distinguem, e o desafio da autoria feminina estaria em conciliá-los. Isso não significa, como ela deixa claro, que há uma incompatibilidade entre eles, mas é preciso maior negociação sobre a proeminência de um ou de outro.

Quando um homem se torna um autor, é provavelmente apenas uma mudança de emprego para ele. Ele pega uma porção do tempo que até então havia devotado a algum outro estudo ou objetivo; ele abandona algo da profissão médica ou legal, na qual ele tinha até então se comprometido a servir os outros, ou abandona parte do ofício ou negócio através do qual tentava até então ganhar a vida; e outro comerciante, ou advogado, ou médico, assume o seu lugar, e provavelmente o faz tão bem quanto ele.<sup>21</sup> (GASKELL, 1997b, p. 259)

Pensando na ideia do dever, quando o caso é masculino, há uma congruência entre o que o homem deve fazer como homem – procurar algum tipo de trabalho e empregar seu tempo na busca de conhecimento, riqueza, ou qualquer que seja seu objetivo, e a atividade do escritor, que precisa também de tempo para se desenvolver, e, podemos presumir, também deve funcionar para “servir os outros” ou “ser um ganha-pão”. Ressalta-se, porém, o caráter impessoal desse dever – um médico pode atuar no lugar de outro, assim como um comerciante ou um advogado, e não há prejuízo para nenhuma das partes envolvidas. Essa impessoalidade é libertadora, pois permite a mudança de rumo – de uma profissão ou ocupação para outra – sem dano para o sujeito e seu entorno. No caso feminino, sua percepção é diferente:

20. Original: “There were separate duties belonging to each character – *not opposing each other*; not impossible, but difficult to be reconciled.”

21. Original: “When a man becomes an author, it is probably merely a change of employment to him. He takes a portion of that time which has hitherto been devoted to some other study or pursuit; he gives up something of the legal or medical profession, in which he has hitherto endeavoured to serve others, or relinquishes part of the trade or business by which he has been striving to gain a livelihood; and another merchant or lawyer, or doctor, steps into his vacant place, and probably does as well as he.”

Mas ninguém pode assumir os deveres silenciosos e regulares da filha, da esposa ou da mãe, tão bem quanto ela a quem Deus designou para tomar tal lugar em particular: o principal trabalho da vida de uma mulher é dificilmente deixado a sua escolha; [...] Eu coloco em palavras o que Charlotte Brontë colocou em ações.<sup>22</sup> (GASKELL, 1997b, p. 259)

Não há impessoalidade no dever da mulher – ela, e só ela, pode atuar como filha, esposa ou mãe, e ninguém pode tomar de si as responsabilidades desses papéis, sem que haja algum prejuízo envolvido na transação. É preciso então conciliar suas tarefas domésticas (que são parte de sua configuração como indivíduo) com a prática de seus talentos. Ao mesmo tempo, quando esses talentos existem, envolvê-los em um guardanapo, ou seja, escondê-los em um ambiente puramente doméstico, é desperdiçar um dom que é também uma responsabilidade para com o outro. Com os seus talentos, ela soma as suas responsabilidades, e não as substitui, como no caso masculino. Por isso o sacrifício é o trabalho em si mesmo, e não, como com Jane Carlyle na narrativa construída por Froude, a abnegação das próprias capacidades.

Gaskell demonstra, nesse sentido, como Brontë atualiza a ideia da genialidade proveniente do senso de dever. Sua estratégia de duplicação, exposta na divisão Charlotte Brontë/Currer Bell, não depende, portanto, necessariamente de oposições, mas de paralelismos. Entretanto, não significa que as dualidades estejam ausentes na biografia. O uso de contrapontos é visível no texto, mas eles se expandem para fora da individualidade de Charlotte Brontë, e se apresentam nas figuras de seus irmãos. No caso de Emily, Charlotte se sobressai por ser capaz de conciliar com mais eficácia suas responsabilidades domésticas e, por extensão, sociais. Emily está ainda muito relacionada à natureza em seu estado mais puro, e não passa por filtros que a tornem mais palatável. Gaskell faz questão, assim, de opor as duas irmãs naquilo em que seus temperamentos divergem:

22. Original: “But no other can take up the quiet, regular duties of the daughter, the wife, or the mother, as well as she whom God has appointed to fill that particular place: a woman’s principal work in life is hardly left to her own choice;[...] I put into words what Charlotte Bronte put into actions.”

O sentimento, que em Charlotte tomou algo da natureza de uma afeição, era, em Emily, mais semelhante a uma paixão. [...] O desamparo de um animal era o passaporte para o coração de Charlotte; a irascibilidade de sua natureza selvagem e indomável era frequentemente o que o aproximava de Emily.<sup>23</sup> (GASKELL, 1997b, p. 199)

Ou seja, para Emily, os valores estão contidos naquilo que há de selvagem e indomável nos animais; por isso a figura de seu cachorro é tão simbólica ao longo do texto – sua afinidade com o *bulldog* é um sinal de seu desinteresse em se conformar aos deveres mais sutis de uma mulher, ainda que ela ajude as irmãs na cozinha. Ela é reconhecidamente genial no sentido mais masculino da palavra, como percebe M. Héger:

Ele aparenta apreciar o gênio de Emily como algo ainda maior que o de Charlotte; e a estimativa dela sobre seus poderes era relativamente a mesma. Emily tinha uma mente afiada para a lógica, e uma capacidade de argumentação, incomum em um homem, e deveras rara em uma mulher, de acordo com M. Héger. Danificando a força desse dom, ela possuía uma vontade tenazmente teimosa, que lhe deixava cega para qualquer argumento em que suas vontades, ou seu senso de justiça, estivessem envolvidos. “Ela deveria ter sido um homem – um grande navegador,” disse M. Héger, quando se referia a ela.<sup>24</sup> (GASKELL, 1997b, p. 166)

Mas ela não era um grande navegador, e sim uma grande confeiteira, e uma alma sensível aos animais. Emily está fora do controle que permite a Charlotte circular em Londres com Anne, e comunicar-se com outros escritores e escritoras. A genialidade de Emily pode ser mais aparente para um homem como M. Héger, mas na escala

23. Original: “The feeling, which in Charlotte partook of something of the nature of an affection, was, with Emily, more of a passion. [...] The helplessness of an animal was its passport to Charlotte’s heart; the fierce, wild, intractability of its nature was what often recommended it to Emily.”

24. Original: “He seems to have rated Emily’s genius as something even higher than Charlotte’s; and her estimation of their relative powers was the same. Emily had a head for logic, and a capability of argument, unusual in a man, and rare indeed in a woman, according to M. Héger. Impairing the force of this gift, was a stubborn tenacity of will, which rendered her obtuse to all reasoning where her own wishes, or her own sense of right, was concerned. “She should have been a man—a great navigator,” said M. Héger in speaking of her.”

de Elizabeth Gaskell, ela falha por não ser capaz de transformar seus sentimentos em afeições, mantendo-se no reino das paixões.

Emily compartilha com Bramwell, nesse sentido, as oposições que Gaskell utiliza para demonstrar como Charlotte é socialmente mais adequada. O caso do irmão Brontë na obra é muito interessante, pois Gaskell extrapola a barreira de gênero e projeta alguns dos critérios que utiliza para valorar a trajetória de Charlotte para explicar o fracasso de seu irmão. O principal deles é a capacidade que Charlotte possui (ainda que seja claramente difícil para ela), e que o irmão ignora, de lidar com o tipo de pressão social a que está submetida. Gaskell explica que “[e]xistem sempre proações peculiares na vida de um menino sozinho em uma família de garotas”<sup>25</sup> (GASKELL, 1997b, p. 138). Essa ideia de desafio ou proação é recorrente na narrativa de Gaskell sobre Charlotte; aparece na sua infância, nos períodos em que está na escola, nos momentos em que o pai está doente e que ela deve ser sua cuidadora, na decadência do próprio Bramwell, no adoecimento das irmãs. Ela é capaz de responder ativamente a esses desafios, e atuar como manda seu dever. No caso do único filho em meio a um grupo de irmãs, Gaskell afirma: “Esperava-se que ele tomasse parte ativa na vida; que *fizesse*, enquanto elas apenas *eram*; e a necessidade que elas cedessem a ele em alguns pontos frequentemente se exagerava na renúncia de todos os pontos, tornando-o, assim, impressionantemente egoísta”<sup>26</sup> (GASKELL, 1997b, p. 138). Ela reconhece esse egoísmo na história de Bramwell, mesmo em face a seu evidente magnetismo pessoal: “Bramwell pode crescer com autoindulgência; mas, em sua juventude, seus poderes de atração e aproximação de pessoas eram tão grandes, que poucos que entraram em contato consigo não ficaram tão encantados com ele que não quisessem satisfazer qualquer desejo que expressava”<sup>27</sup> (GASKELL, 1997b, p. 138). Esse egoísmo é o sinal de sua falta de

25. Original: “[t]here are always peculiar trials in the life of an only boy in a family of girls.”

26. Original: “He is expected to act a part in life; to *do*, while they are only to *be*; and the necessity of their giving way to him in some things, is too often exaggerated into their giving way to him in all, and thus rendering him utterly selfish.”

27. Original: “Branwell was allowed to grow up self-indulgent; but, in early youth, his power of attracting and attaching people was so great, that few came in contact with him who were not so much dazzled by him as to be desirous of gratifying whatever wishes he expressed.”

caráter, ou seja, de sua incapacidade de, face às provações da vida, ser direcionado por seu dever. Mesmo quando ele produz algo de positivo, que Gaskell reconhece em seu retrato das irmãs, seu potencial é reduzido por sua falta de fibra moral/senso de dever:

Eram bons retratos, por mal executados que fossem. Dessa perspectiva, eu poderia pensar que sua família pensara verdadeiramente que, se Bramwell ao menos houvesse tido a oportunidade, e, lamentavelmente, tivesse possuído as qualidades morais necessárias, ele poderia ter se tornado um grande pintor.<sup>28</sup> (GASKELL, 1997b, p. 102)

Ao caracterizar as fraquezas de Bramwell, ela acaba por ressaltar aquilo que Charlotte possui de especial; isto é, a construção da imagem de Charlotte é feita a partir de diversas justaposições que demonstram sua capacidade de harmonizar a mulher e a autora.

Essa estratégia cumpre muito bem o objetivo mais notório da biografia, qual seja, a reconstituição da vida de uma mulher notável para limpar a sua reputação frente ao público<sup>29</sup>. Além disso, Gaskell usa de sua instância autoral para refutar as acusações, discutindo o papel das supostas grosserias de Charlotte em suas obras, e definindo o tipo de concepção artística que ela possui. Ela admite que se pode reconhecer um ou outro exemplo de *coarseness* em sua obra, mas recorre ao bom senso do leitor, que já está familiarizado com a vida complicada que os Brontë levaram, para compreender os motivos por trás de suas escolhas:

Eu apenas peço daqueles que as leram que *considerem* sua vida, - que foi abertamente exposta a seus olhos, - e que *digam-me como poderia ter sido de outro jeito*. Ela conheceu poucos homens; [...] mas que falavam em sua frente, ou mesmo com ela, com tão pouca reticência quanto Rochester falava com Jane Eyre. *Tome isso ligado à triste vida de seu pobre irmão, e às pessoas expansivas com quem conviveu, - lembre-se de seu forte sentimento de dever de representar a vida como ela realmente é, e não como deveria ser* - e então

28. Original: “They were good likenesses, however badly executed. From thence I should guess his family augured truly that, if Branwell had but the opportunity, and, alas! had but the moral qualities, he might turn out a great painter.”
29. Os obituários e as resenhas sobre as obras de Brontë a acusam de *coarseness*, uma grosseria que além de nada feminina em um nível mais superficial, denotaria certa vulgaridade de Charlotte. Gaskell rebate essas afirmações com firmeza quando trata da crítica de *Jane Eyre*.

*faça-lhe justiça* por tudo que foi, e tudo que deveria ter sido (caso Deus houvesse lhe poupado), *em vez de a censurar*.<sup>30</sup> (GASKELL, 1997b, p. 401, grifo nosso)

O uso do imperativo é um recurso comumente usado quando o autor precisa que o leitor se engaje completamente com o texto. Gaskell recorre a ele de modo a forçar, através da linguagem, uma atitude no leitor que seja semelhante à sua. “Gaskell força seus leitores a automaticamente se verem como participantes ativos em uma comunidade empática, progressista e admiravelmente contemplativa”<sup>31</sup> (HATTAWAY, 2014, p. 281). Ela é capaz de pensar na vida de Charlotte e ver como seria impossível que os retratos que ela produziu fossem diferentes do que é encontrado em *Jane Eyre*. Ela leva em consideração o tipo de homem com quem Charlotte teve contato, como seu irmão, e ela é capaz de fazer justiça a seu caráter, ao invés de censurar uma linguagem que não é nada mais que o retrato da realidade. Assim como o que Gaskell apresenta em sua própria obra – seja na biografia ou nos romances, há nos textos de Brontë o objetivo de apresentar a realidade como ela é, e Elizabeth Gaskell força o seu leitor a aceitar essa proposta artística como o dever do artista, através dos seus imperativos. É interessante problematizar essa realidade, lembrando das omissões que a própria Gaskell vê como necessárias quando começa o projeto de *The Life of Charlotte Brontë*; ainda assim, ressaltadas suas premissas realistas, fica claro que as duas escritoras compartilham de objetivos em comum quando criam suas obras. Assim, além de buscar, com seu texto, recuperar a reputação da amiga, ela deve fazê-lo ao retratar a realidade de sua vida. A circularidade do efeito do real na obra fica clara – ao escrever também um texto que

30. Original: “ I only ask those who read them to *consider* her life, —which has been openly laid bare before them, —and to *say how it could be otherwise*. She saw few men; [...] but who talked before her, if not to her with as little reticence as Rochester talked to Jane Eyre. *Take this* in connection with her poor brother’s sad life, and the out-spoken people among whom she lived,—*remember* her strong feeling of *the duty of representing life as it really is, not as it ought to be*,—and then do *her justice* for all that she was, and all that she would have been (had God spared her), *rather than censure her* [...]”

31. Original: “Gaskell compels her readers to automatically envision themselves as active participants in a sympathetic, progressive, and admirably contemplative community”



cumpre o seu dever artístico, ela se baseia em uma realidade que em si cria uma visão específica de Charlotte que depende da crença de que é o dever artístico recriar o real. Gaskell reconhece, então, a habilidade de Charlotte de precisar os termos dessa criação, e essa particularidade é o signo de seu talento: “Qualquer um que tenha estudado seus escritos – sejam impressos ou epistolares; qualquer um que teve o prazer do raro privilégio de ouvi-la falar, deve ter notado a singular conveniência de sua escolha de palavras”<sup>32</sup> (GASKELL, 1997b, p. 234). A sua escolha de palavras é o caminho pelo qual ela cumpre o seu dever, e, portanto, uma vez que ela precise escolher as palavras mais grosseiras para explicar exatamente o seu pensamento, a *coarseness* fica justificada.

Ela nunca escreveu uma frase até que tivesse entendido claramente o que queria dizer, tivesse deliberadamente escolhido as palavras e as arranjado na ordem certa. Portanto acontece, nos pedaços de papel cobertos com sua escrita a lápis a que tive acesso, que ocasionalmente encontra-se uma frase riscada, mas raramente, se alguma vez, o mesmo acontece com uma palavra ou expressão.<sup>33</sup> (GASKELL, 1997b, p. 234)

Esse cuidado se traduz até mesmo em sua caligrafia. É na letra clara e cuidadosa que ela expressa suas ideias mais brilhantes. O resultado de sua escrita depende da diligência e da delicadeza com que coloca as palavras no papel – características extremamente femininas na associação que lhes dá sua biógrafa. Gaskell corporifica a genialidade de Brontë em seu cuidado com a página, permitindo ao corpo feminino um lugar genial:

Ela escreveu nesses pequenos pedacinhos de papel em uma letra minúscula, segurando cada pedaço usando uma tábua, como aquelas usadas para encadernação, como mesa. Esse plano era

32. Original: “Anyone who has studied her writings, - whether in print or in her letters; any one who has enjoyed the rare privilege of listening to her talk, must have noticed her singular felicity in the choice of words.”
33. Original: She never wrote down a sentence until she clearly understood what she wanted to say, had deliberately chosen the words, and arranged them in their right order. Hence it comes that, in the scraps of paper covered with her pencil writing which I have seen, there will occasionally be a sentence scored out, but seldom, if ever, a word or an expression.

necessário para alguém tão míope quanto ela; e, além disso, a permitia usar papel e lápis enquanto sentava-se junto ao fogo no crepúsculo, ou (como era frequente) se ela estivesse acordada durante a noite. Seus manuscritos finalizados eram copiados desses pedaços de papel em uma caligrafia clara, legível e delicada, quase tão fácil de ler quanto um texto impresso.<sup>34</sup> (GASKELL, 1997b, p. 234)

Paralelamente a esse argumento de que o dever artístico é dependente do retrato da realidade, e de que as contingências da vida de Charlotte Bronte teriam tornado inevitáveis as transgressões de seus textos, está também a ideia de que seu entorno tenha sido uma das influências mais significativas sobre sua personalidade. Gaskell passa boa parte dos três primeiros capítulos da biografia construindo um retrato de Haworth que sinalize os desafios e as qualidades encontradas na localidade. Seu esforço se concentra principalmente em pintar a sociedade que deixa que “as filhas crescessem da infância à juventude singularmente desprovidas de toda companhia que teria sido natural a sua idade, sexo e posição social”<sup>35</sup> (GASKELL, 1997b, p. 44). Muitos dos retratos que ela escolhe relatar são casos de algum tipo de comportamento selvagem que explicaria a falta de decoro dos textos bronteianos. No entanto, em alguns momentos, Gaskell ressalta como a disciplina das mulheres dessa comunidade também é partilhada pelas irmãs:

Não há madeira que precise de embelezamento contínuo, ou que apresente um aspecto descuidado; e as pedras são mantidas escrupulosamente limpas pelas notáveis esposas yorkeshireanas. Os vislumbres que um transeunte tem do interior revelam uma

34. Original: “She wrote on these bits of paper in a minute hand, holding each against a piece of board, such as is used in binding books, for a desk. This plan was necessary for one so short-sighted as she was; and, besides, it enabled her to use pencil and paper, as she sat near the fire in the twilight hours, or if (as was too often the case) she was wakeful for hours in the night. Her finished manuscripts were copied from these pencil scraps, in clear, legible, delicate traced writing, almost as easy to read as print.”
35. Original: “the daughters grew up out of childhood into girlhood bereft, in a singular manner, of all such society as would have been natural to their age, sex, and station”

abundância áspera de meios de subsistência, e revelam também os hábitos diligentes e ativos das mulheres.<sup>36</sup> (GASKELL, 1997, p. 11)

As mulheres de Yorkshire, entre as quais as Brontës se incluem, são diligentes e ativas. Elas concentram um núcleo de qualidades que Gaskell reconhece como essenciais à formação de Charlotte, e representam a constante luta contra o ambiente que as tenta embrutecer, na contínua batalha contra a sujeira das pedras de suas casas.

A discussão de que Gaskell e Brontë compartilham de visões artísticas semelhantes, e de que o objetivo inicial da biografia é extrapolado pela tentativa de inscrever a escrita feminina em um âmbito doméstico aceitável, sem perder o caráter artístico, é frequentemente discutida pela crítica da obra de Gaskell do século XX. Deirdre D'Alberty apresenta uma visão alternativa da obra de Gaskell. Ela argumenta que, apesar do objetivo declarado do livro ser o de resgatar a figura de Charlotte Brontë do escárnio da crítica, o que Gaskell realiza com sua escrita é a sujeição da concepção artística brontëana, de cunho romântico, ao seu ideal de autora doméstica. Para ela, “a biografia de Gaskell revela uma forma velada de competição literária com Brontë, um desejo de rememorar a vida de sua rival e, ao fazê-lo, subordiná-la como objeto de seu texto”<sup>37</sup> (D'ALBERTIS, 1995, p. 2).

A discussão de D'Alberty é interessante, porque tempera uma possível visão de *The Life of Charlotte Brontë* como metaforização da figura de Gaskell na imagem de Brontë, sem nenhuma contradição, o que não é, definitivamente, o caso. Existem pontos em que a autora claramente discorda de Charlotte, e por isso o uso das cartas como estratégia narrativa é proveitoso, porque permite que Gaskell mantenha o controle e, ao mesmo tempo, dê espaço para as ideias de Charlotte Brontë aparecerem. A discussão de D'Alberty é algo problemática porque alimenta o mito da incapacidade das mulheres de existirem fora da competição – uma vez que, em um mesmo ambiente

36. Original: “There is no painted wood to require continual beautifying, or else present a shabby aspect; and the stone is kept scrupulously clean by the notable Yorkshire housewives. Such glimpses into the interior as a passer-by obtains, reveal a rough abundance of the means of living, and diligent and active habits in the women.”

37. Original: “Gaskell’s biography displays a disguised form of literary competition with Brontë, a desire to memorialize her rival’s life, and in so doing, to subordinate the other woman as the subject of her text.”

profissional, duas mulheres não conseguiriam coexistir sem tentarem suplantar uma à outra. Isso não é uma descrição correta da relação das duas escritoras, que negociavam as publicações de seus romances para não se prejudicarem; e não é uma formulação produtiva para uma relação que enriquece tanto as análises das redes literárias colaborativas como aquela que estabeleceram as duas escritoras. Além disso, D'Albertis escolhe focar nos aspectos que diferenciam as duas, e se desinteressa pela biografia como uma construção discursiva que sempre resulta em uma ficção subjugada à visão do biógrafo.

Como aponta Gabriele Helms (1995), uma biografia se constitui com a construção de uma persona-biógrafa. Esse é um dos pontos de partida do gênero, e a concepção de mundo dessa persona é efetivada a partir da criação de modelos. Para ela, “meu foco na criação da persona-biógrafa como um dispositivo central em textos biográficos demonstra que a biografia também pode ser lida como uma obra autobiográfica sobre essa persona”<sup>38</sup> (HELMS, 1995, p. 339). Isso significa que a sujeição sugerida por D'Albertis é um resultado inevitável da produção de um texto biográfico, e, portanto, não um artifício de apagamento de outras subjetividades. Para Helms, é preciso que “reconheçamos e enfatizemos a importância das autodefinições e autocriações do próprio biógrafo, e que nos reconciliemos com eles no processo de escrita da vida de outrem”<sup>39</sup> (HELMS, 1995, p. 344). Na análise sobre *Life of Charlotte Brontë*, a pesquisadora vê essa persona criada por Gaskell na escolha das cartas e em seu uso, de modo a gerar um discurso unívoco: “As cartas, por exemplo, originalmente um meio de Brontë se comunicar com outras pessoas, na biografia de Gaskell assumem uma função explicativa e complementar para ilustrar a vida de Charlotte. A biógrafa subordina as cartas para servir a sua intenção”<sup>40</sup> (HELMS, 1995, p. 351). Ou seja, o uso das cartas

38. Original: “my focus on the creation of the biographer-persona as a core device in biographical texts demonstrates that a biography can also be read as an autobiographical work about this persona.”

39. Original: “we recognize and emphasize the importance of biographers’ own self-definitions, self-creations, and the coming to terms with themselves in the process of writing someone else’s life-story.”

40. Original: “The letters, for instance, originally a means for Brontë to communicate with other people, in Gaskell’s biography assume explanatory and complementary functions to illustrate Charlotte’s life. The biographer subordinates the letters to serve her intentions.”

é um modo de encontrar, no tecido do texto, as escolhas da autora, e, assim, uma instância de criação da própria figura de autor que o livro constrói, constituindo-se como instâncias do que se pode chamar de autor implícito. O controle exercido por Gaskell como persona-bi-ógrafa (ou autora implícita, em termos pragmaticamente similares) de *The Life of Charlotte Brontë* é necessário para a realização da obra. Seu grau pode ser maior ou menor, e, portanto, deixar ver mais ou menos a voz da biografada, mas tratar essa prática como algo fruto de uma competição entre as duas escritoras perde de vista o fato de que o texto é, em larga medida, o resultado do trabalho de Gaskell, ou da Gaskell que é ela mesma construída pelo texto em si.

A figura resultante da construção da autoria implícita em *The Life of Charlotte Brontë* pode ser descrita como uma autora alternativa aos ideais de gênio e das ideias da própria Brontë. Existe um processo dialético na própria estrutura do texto que depende das tensões associadas a Charlotte Brontë, como Charlotte Brontë/Currer Bell, Charlotte/Emily, Charlotte/Bramwell, que se resolvem em uma nova forma de autoria que é a que a própria Gaskell atualiza. Isso está relacionado ao que Hattaway comenta sobre o lugar da biografia dentro da obra de Gaskell como um todo:

Muitos leitores modernos criticam Gaskell por sua aparente falha em enfatizar a autoria excepcional de Brontë em favor de um retrato mais convencional da filha e irmã zelosa. [...] A defesa que Gaskell faz de Brontë e sua tentativa de reabilitar a reputação da colega escritora distinta e intencionalmente espelham os esforços de Gaskell para resgatar a “mulher pública”, eufemisticamente nomeada, em suas atividades filantrópicas pessoais, e em sua ficção socialmente consciente. Em ambos os casos, Gaskell busca combater os efeitos presumivelmente irrevogáveis de uma queda individual ao reinserir a mulher transgressiva no que ela considera um discurso de recuperação alternativo, o discurso da domesticidade.<sup>41</sup> (HATTAWAY, 2014, p. 672)

41. Original: “Many modern readers have criticized Gaskell for her apparent failure to emphasize Brontë’s exceptional authorship in favor of offering a more conventional portrait of a dutiful daughter and sister. [...] Gaskell’s defense of Brontë and her endeavor to rehabilitate her fellow writer’s public reputation distinctly and purposefully mirrors the efforts Gaskell made to rescue other euphemistically-termed “public women” in her personal philanthropic activities and in her socially-conscious fiction. In each case, Gaskell works to

Ao tratar da mulher “caída”, encarnada na figura de Charlotte, que deve ser resgatada pelo ambiente doméstico, ela está propondo também uma nova ideia de autoria. Essa domesticação da autora não é, no entanto, necessariamente uma prática negativa, porque não significa uma delimitação de barreiras, mas o uso do âmbito doméstico como espaço de exploração da individualidade. Não se deve tomar essa concepção como prescrição para todas as autoras mulheres da época, no entanto, mas entendê-la como a formulação que funciona para Gaskell sobre a sua própria visão da autoria e da arte. A solução que Gaskell parece propor é que a autoria feminina só é possível, no contexto social em que elas vivem, quando ela nasce da domesticidade. A vida só é possível desse jeito. Mesmo que no caso de Charlotte ela acabe morrendo, Gaskell continua vivendo, e é capaz de escrever o texto que o leitor tem nas mãos.

Nós lembramos de suas provações, e regozijamos na ideia de que Deus achou apropriado secar as lágrimas de seus olhos. Aqueles que a viram, foram testemunhas de uma mudança externa em sua aparência, reveladora de coisas internas. E nós pensávamos, e esperávamos, e profetizávamos, com nosso amor enorme e com nossa reverência.

Mas os caminhos de Deus não são os nossos!<sup>42</sup> (GASKELL, 1997b, p. 422)

Ela não nega, portanto, que o gênio romântico exista, ou que tenha um espaço, ou que seja possível numa mulher – como no caso de Emily. No entanto, ela procura apresentar uma opção que vai além dessa dicotomia, e que usa dos espaços disponíveis para as mulheres para criar obras tão célebres com as de Charlotte Brontë, e, também, como as suas.

O trabalho de Elizabeth Gaskell em *The Life of Charlotte Brontë* resulta numa visão da autora/escritora que se encaixa perfeitamente

combat the presumed irrevocable effects of an individual's fall by reinserting the transgressive woman into what she considers an alternative, recuperative discourse of domesticity”

42. Original: “We remembered her trials, and were glad in the idea that God had seen fit to wipe away the tears from her eyes. Those who saw her, saw an outward change in her look, telling of inward things. And we thought, and we hoped, and we prophesied, in our great love and reverence. But God's ways are not as our ways!”

em sua prática pessoal. Pode-se concluir que a escrita da biografia é um esforço de definição, para além da figura de Charlotte, de sua identidade como escritora. Não mais dependente de termos eminentemente masculinos com relação ao gênero, Gaskell parte da vida doméstica, da escrita pequena e diligente de Charlotte, do pão que assa Emily, para a realização de um dever artístico do retrato da realidade como elas a percebem. Essa lógica acompanha sua prática autoral, e serve como alternativa aos discursos dominantes sobre a autoria. Ela encontra, na casa das Brontë, um modo de se fazer escritora genial sem precisar pisar na rua.

## Referências

- ADAM Matthew publications. Publisher's note to Women's Autobiographies. *Adam Matthew publications website*. Marlborough, [s/d]. Disponível em [http://www.ampltd.co.uk/digital\\_guides/womens\\_autobiographies\\_parts\\_1\\_and\\_2/Publishers-Note.aspx](http://www.ampltd.co.uk/digital_guides/womens_autobiographies_parts_1_and_2/Publishers-Note.aspx). Acesso em 25 de dezembro de 2019
- AVARVAREI, Simona Catrinel. Elizabeth Gaskell - A woman of many names and "mes" and the phalocentric order. In: BOLDEA, Iulian. (ed.) *Identities in metamorphosis. Literature, discourse and multicultural dialogue*. Anais... Mureş: Arhipelag XXI Press, 2014.
- BATTERSBY, Christine. *Gender and genius : Towards a feminist aesthetics*. London: Women's Press, 1989.
- BRONTË, Charlotte. SMITH, Margaret. (ed.) *The letters of Charlotte Brontë : with a selection of letters by family and friends Vol. 2, 1848-1851*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- D'ALBERTIS, Deirdre. "Bookmaking out of the remains of the dead": Elizabeth Gaskell's *The Life of Charlotte Bronte*. *Victorian studies*, Bloomington, Vol. 39, No. 1, p. 1-31, 1995.
- DICKENS, Charles. *Household Words: a weekly journal / conducted by Charles Dickens Volume I. From March 30 to September 21*. Londres: Household Words Office, 1850.
- EASSON, Angus. *Elizabeth Gaskell: the critical heritage*. Londres: Routledge, 1991.
- GASKELL, Elizabeth Cleghorn. CHAPPLE, J. A. V; POLLARD, Arthur. (ed.) *The letters of Mrs. Gaskell*. Manchester: Mandolin, 1997.

- JAY, Elisabeth. (ed.) *The life of Charlotte Brontë*. Londres: Penguin, 1997b.
- HATTAWAY, Meghan Burke. "Such a strong wish for wings": The life of Charlotte Brontë and Elizabeth Gaskell's fallen angels. *Victorian literature and culture*, [s. l.], Vol. 42, No. 4, p. 671–90, 2014.
- HELMS, Gabriele. The coincidence of biography and autobiography: Elizabeth Gaskell's "The life of Charlotte Brontë". *Biography*, Honolulu, Vol. 18, No. 4, p. 339, 1995.
- HUGHES, Linda K.; LUND, Michael. *Victorian publishing and Mrs. Gaskell's work*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1999.
- OWEN, Hilary; ALONSO, Cláudia Pazos. *Antigone's daughters: Gender, genealogy, and the politics of authorship in 20th-century Portuguese women's writing [recurso eletrônico]*. Lanham: Bucknell University Press, 2011.
- SCHOR, Hilary Margo. *Scheherezade in the marketplace: Elizabeth Gaskell and the Victorian novel*. Oxford: Oxford University Press, 1992.



## O ensaísmo em Elena Ferrante: veredas de uma escrita ficcional

Annalice Del Vecchio de Lima (UFPR)<sup>1</sup>

### Livros que acompanham outros livros

Quando se pensa na produção da escritora italiana Elena Ferrante, naturalmente o que vem à mente é sua obra ficcional, formada por cinco romances e uma novela infantil, com destaque para a *Série Napolitana* (2011-2014)<sup>2</sup>, de quatro volumes, que se tornou fenômeno de vendas mundial e motivou um movimento cultural de leitores conhecido como “Febre Ferrante”. Poucos estudiosos debruçam-se com mais atenção a uma vertente de textos chamados de “não-ficcionais” (no decorrer deste artigo demonstra-se que o termo não é adequado para este conjunto de textos, sendo preferível denominá-los “textos ensaísticos”), publicados pela autora no livro *Frantumaglia – os caminhos de uma escritora* (2017) e em uma coluna semanal que manteve no jornal britânico *The Guardian* no decorrer de 2018 (51 textos reunidos, no ano seguinte, na coletânea *L’invenzione occasionale*, ainda inédita no Brasil).

São textos que, no entanto, são muito procurados pelos leitores, ávidos por conhecer os bastidores dos romances, o processo criativo e aspectos da vida íntima dessa autora contemporânea da qual, ao mesmo tempo que se sentem íntimos – pois, nas palavras de uma leitora, conhecem “aquilo que ressoa entre nós através das palavras que escreve” (FERRANTE, 2017, p. 220) –, sabem pouco ou nada: apenas o pseudônimo e seu desejo de ver respeitada a opção por se manter ausente como autora empírica.

Mas, afinal, seriam esses textos realmente merecedores de ser debatidos por si próprios? Qual o valor que eles ocupam no contexto da obra de Elena Ferrante? Como poderiam ser classificados? Este artigo se propõe a adentrar por essas veredas de uma escritora de

1. Graduada em Letras (UFPR) e Jornalismo (PUC-PR), Mestre em Estudos Literários (UFPR), doutoranda em Estudos Literários (UFPR).
2. Os nomes dos livros que compõem a tetralogia são: *A amiga genial* (2011), *História do novo sobrenome* (2012), *História de quem foge e de quem fica* (2013) e *História da menina perdida* (2014).

identidade misteriosa que, instada a se fazer presente ao menos por meio de respostas escritas a leitores e jornalistas, torna-se também ensaísta ao elaborar um pensamento crítico sobre a própria escrita e sobre a literatura de modo geral em cartas, colunas de jornal, entrevistas, textos críticos e até mesmo bilhetes guardados por seus editores e publicados nos dois livros acima mencionados.

Obviamente, outros escritores já fizeram o mesmo e nem por isso podem ser chamados de ensaístas apenas porque concederam entrevistas ou escreveram cartas. Então, por que nomear de ensaios esses textos esparsos reunidos em livros pelos editores de Elena Ferrante? Poderíamos simplesmente nomeá-los daquilo com que mais se parecem formalmente: carta, entrevista, coluna de jornal, texto crítico, bilhete. Isoladamente, muitos deles são mesmo apenas aquilo com que se identificam de imediato; ao contrário de outros, de caráter claramente ensaístico. No entanto, decidimos pensar em todos eles como ensaios porque, alguns individualmente, outros quando em diálogo com o conjunto, reproduzem, sob diversos aspectos, características inerentes ao gênero, como veremos a seguir.

O ensaio como era praticado a partir de Montaigne é maleável, de estilo bastante livre e flexível, podendo se relacionar e ter traços comuns com outros gêneros e adaptar-se a novas formas de expressão, sem deixar de conservar características próprias. Em *Ensaio literário no Brasil*, um “ensaio sobre o ensaio” literário brasileiro praticado entre 1800 e 1950, Alexandre Eulálio começa caracterizando o gênero “ensaio” topograficamente, como “uma península estética de maré muito variável. Na baixa, a sua superfície caminha em direção das áreas vizinhas, muitas vezes anexando, quase sem o perceber, vastas regiões limítrofes à sua própria” (EULÁLIO, 1989, p. 9). Elena Ferrante, no terceiro volume da *Série Napolitana*, faz menção a essa dificuldade de definição do texto ensaístico em um diálogo entre a personagem-narradora Elena Greco e Nino (por quem é apaixonada), no qual a escritora ouve a opinião do amigo sobre um manuscrito que havia recém-concluído.

“Li”.

“Já?”.

“Sim, e é um trabalho excelente. Você tem uma grande capacidade de estudo, um rigor admirável e uma inventiva de deixar boca

aberta. Mas o que invejo mais é a habilidade de narradora. Você escreveu um texto difícil de definir, não sei se é um ensaio ou um conto. Mas é extraordinário”.

“É um defeito?”.

“O quê?”.

“Que não seja catalogável”.

“Ao contrário, é um dos seus méritos”. (FERRANTE, 2016, p. 338, tradução nossa)

Alexandre Eulálio inclui como gêneros ensaísticos a crônica; obras memorialísticas; o ensaio crítico e interpretativo; a reportagem e o articulismo; a conferência literária; o sermão (“forma oral do ensaio”); a epístola; a literatura de panfleto, entre outros. Faz isso sabendo que poderia causar “espécie esse reunir sob a mesma designação geral das diversas variedades da prosa enumeradas acima”, já que utiliza uma concepção de ensaio anterior à ideia de “tratado”, com que foi compreendido um grupo de textos que oferecem conclusões sobre os assuntos discutidos, analisados e avaliados formalmente, usando uma linguagem austera. (EULÁLIO, 1989, p. 9-10).

Além de terem sido escritos em diversas variedades da prosa (principalmente, a carta e a crônica), os textos de *Frantumaglia* e de *L'invenzione occasionale* aproximam-se do ensaio quando ela decide debater sua obra com seus interlocutores usando seus próprios termos, sem a preocupação em obedecer às regras do jogo do jornalismo com respostas curtas, objetivas, que possam ser facilmente editadas e publicadas no espaço limitado do jornal. Em uma tentativa de responder a duas jornalistas, a escritora alongou-se em especulações sobre a própria obra a ponto de transformar o que seria uma breve entrevista em uma longuíssima “carta inacabada”, de cerca de 75 páginas, escrita “pelo puro prazer de responder” às perguntas (FERRANTE, 2017, p. 105).

Não sabemos se esse longo ensaio foi ou não enviado às jornalistas que solicitaram as respostas; o fato é que seu conteúdo repleto de conjecturas e considerações valiosas sobre os dois primeiros romances de Ferrante motivou a editora Sandra Ozzola a convencê-la a publicar “não um ensaio pesado”, mas “uma espécie de *cahier*” reunindo materiais de arquivo que dessem conta do pensamento da autora (FERRANTE, 2017, p. 180-181) – originando, justamente, *Frantumaglia*.

Um dos autores frequentemente citados na bibliografia dos estudos do ensaio, o filósofo Theodor W. Adorno, argumenta em “O ensaio como forma” que “felicidade e jogo” são essenciais ao gênero – como fez Ferrante ao transformar um pedido de entrevista em livre digressão metaliterária. “Ele [o ensaio] não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa desse modo um lugar entre os despropósitos.” (ADORNO, 1994, p. 12).

Mesmo os textos mais curtos que compõem *Frantumaglia* ou as crônicas que foram publicadas no *The Guardian* podem ser considerados parte de uma obra de ensaísmo. Nesta vertente “não-ficcional” de sua produção, a escritora italiana discute livremente sobre assuntos variados, a grande maioria deles relacionados à própria escrita, em tom íntimo, com estilo muito próximo da oralidade, do pensamento que surge no ato e no momento do pensar, ou seja, bem aos moldes do ensaio. Quando os lemos temos a impressão de estar passeando pelos labirintos de uma mente que esmiúça para si mesma suas motivações, influências, escolhas narrativas em um movimento autocentrado muito peculiar ao ensaio como gênero – e que também poderia se assemelhar às idas e vindas do pensamento que vai se construindo ao longo de uma sessão de psicanálise, só para lembrar um tema caro a esta autora que, apesar de afirmar nunca ter feito análise, em diversas ocasiões menciona leituras de Sigmund Freud.

Em *Escritas descentradas – O ensaio dos escritores na América Latina* (1970-2010), Ana Cecília Olmos observa que as condições discursivas do ensaio

[...] a saber, a enunciação subjetiva em nome próprio, a liberdade formal, a experiência como única garantia da palavra, habilitam um espaço fecundo para que os escritores, abandonando as instâncias mediadoras da ficção, levem adiante uma indagação das preferências estéticas e das posições éticas que balizam suas práticas.

[...] Nesse espaço de interferência discursiva, os escritores expõem suas bibliotecas, declaram suas preferências, manifestam suas divergências e traçam tradições literárias nas quais se reconhecem e, ainda, com relação às quais desejam ser reconhecidos. (OLMOS, p. 153, 2019)

Escritores de ficção, de modo geral, escolhem a literatura em meio a uma infindável variedade de assuntos que podem ser abordados no ensaio. É o que faz Elena Ferrante quando, para satisfazer a curiosidade de seus leitores, acaba encontrando um espaço que a satisfaz também a si própria, como escritora, que lhe possibilita mergulhar em elucubrações metaliterárias: a própria experiência com a escrita; o que leva alguém a escrever; a origem de suas escolhas narrativas e de suas personagens; a relação com o leitor; a defesa do texto literário como entidade autônoma de seu autor; a relação com Nápoles, cidade-personagem de seus romances; a influência do feminismo e da psicanálise em sua literatura; a relação mãe-filha, um de seus temas recorrentes; a influência de livros e autores em sua formação; o processo de transposição de uma obra literária para o cinema.

São textos que representam um “espaço suplementar da obra literária que, por certo, não a completa, antes, dinamiza-a, ao interferir nela com uma enunciação ligada ao nome do autor; que indaga a sua própria prática, sem se desvincular da singularidade expressiva que a define” (OLMOS, 2019, p. 154). Essa ideia de obra suplementar, que dialoga com outras obras do mesmo autor, coaduna-se perfeitamente com a intenção dos editores de oferecer aos leitores de Ferrante, com *Frantumaglia*, “uma escrita que, sem véus demais, servindo-se de vários fragmentos, anotações, explicações, até mesmo contradições, complementa as obras de ficção como um livro que acompanha outros livros” (OZZOLA in FERRANTE, 2017, p. 247).

Em geral, o escritor contemporâneo estabelece um diálogo direto com seu público em feiras de livros, palestras, oficinas, mesas-redondas, entrevistas, entre outros eventos nos quais, não raras vezes, é tratado como celebridade. Nesses momentos, discute sua própria obra, analisa seu processo criativo, seu percurso literário, perscruta-se como autor em um movimento que pode lhe despertar o desejo de se investigar como autor em crônicas, ensaios e, até mesmo, na própria literatura, em obras autoficcionais. No caso de Elena Ferrante, que desde a publicação de seu primeiro romance optou por se manter longe dos holofotes, recusando-se a mostrar seu rosto ou divulgar qualquer tipo de informação de cunho pessoal, o interesse crescente em dialogar com a própria escrita ficcional nasceu justamente da obrigação de responder, sempre por escrito, a entrevistas, perguntas de leitores e demandas de seus editores.

Surgem dessas interações textos metaliterários que se aproximam daqueles escritos por um grupo de autores modernos denominados por Leyla Perrone-Moisés de “escritores-críticos”, os quais, paralelamente à escrita ficcional, buscaram esclarecer sua própria atividade, não apenas como forma de orientar o leitor, mas de estabelecer critérios para nortear a própria escrita. Tal como esses autores, como Ezra Pound, T.S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Italo Calvino e Philippe Sollers, a autora contemporânea produz uma reflexão livre, não acadêmica sobre literatura, sobretudo a sua própria, que confirma e cria valores, a exemplo do que escreve Perrone-Moisés:

Enquanto a crítica literária institucional, na sua vertente universitária, tornou-se cada vez mais analítica (com pretensões a ciência) e cada vez menos judicativa, a crítica dos escritores lida diretamente com os valores e exerce, sem pudores, a faculdade de julgar (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11)

Ferrante faz como esses “escritores-críticos” ao escrever sobre literatura a partir de valores que norteiam a sua própria escrita, tal como declarou o poeta e ensaísta Octávio Paz: “Meus pontos de vista (...) não são uma dissertação desinteressada, mas uma exploração de minhas origens e uma tentativa de autodefinição indireta” (PAZ apud PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 151). Um exemplo disso é quando a autora, ao falar sobre a representação das cidades em seus primeiros romances na longa carta-ensaio *A Frantumaglia*, resgata a lembrança de suas primeiras leituras da *Eneida*, de Virgílio, e as impressões que tinha sobre Dido, heroína fundadora de Cartago:

Quando menina, seu suicídio me deixou ressentida. No ginásio, a história me fascinou não por causa do que Virgílio descrevia longamente, mas por causa do que mal mencionava: a história sangrenta que a mulher tinha em seu passado, o irmão que matara seu marido, a fuga de Tiro, a destreza que ela ostentava na África, o modo como obtinha a terra sobre a qual fundaria, junto com a irmã, uma nova cidade (FERRANTE, 2017, p. 157)

O ensaísmo dos escritores, quando o tema é literatura, exercita a lei formal mais íntima do ensaio assinalada por Adorno, a heresia, ou seja, a contravenção da ortodoxia do pensamento, no sentido de que

se apresenta como uma indagação que dialoga com o exercício da crítica literária, mas não se identifica plenamente com suas formas institucionalizadas, dado que dissolve os limites conceituais dos saberes filológicos na deriva de uma **enunciação subjetiva que resiste a toda a sistematicidade** (OLMOS, 2020, p. 100-101, grifo nosso)

## Autobiografia ou ficção?

Uma escritora que luta para se manter desconhecida poderia, de fato, discorrer com sinceridade sobre questões tão subjetivas, relacionadas à própria autobiografia e, portanto, reveladoras de sua própria identidade como, por exemplo, sua relação com a mãe, a quem menciona frequentemente nos textos de *Frantumaglia*? Afinal, essa mulher de grande beleza e que exprimia uma “angústia insuportável”, que só parecia tranquila quando curvada à máquina de costura (FERRANTE, 2017, p. 177-178), seria de carne e osso ou apenas uma personagem criada pela ensaísta para discutir o modo como a relação mãe-filha se estabelece em sua literatura? Um trecho de carta enviada a sua editora Sandra Ozzola pode ser compreendido como uma resposta irônica de Ferrante a essas indagações.

[...] descobri que escrever por encomenda é uma ladeira fácil de descer e até mesmo satisfatória. O que vai acontecer agora? Vocês me fizeram tirar a tampa e toda a água vai escorrer pelo ralo da pia? Neste momento, sinto-me pronta para escrever qualquer coisa. [...] Querem que eu parabeneze sua gata pelos filhotes paridos? Vou exumar a gata que meu pai me deu e, exasperado com os miados, levou embora em seguida, abandonando-a na estrada para Secondigliano. [...] Preciso pagar um tributo à urgência feminina de amar a mãe? Contarei como minha mãe apertava minha mão na rua quando eu era pequena, começarei por aí – aliás, pensando no assunto, bem que eu gostaria de fazer isso, guardo um sentimento distante em relação à pele sobre a pele, ela apertava a minha mão com medo de que eu me soltasse e sásse correndo pela rua caótica e cheia de perigo, eu sentia o medo dela e ficava com medo – e, depois, vou encontrar um caminho para executar minha pequena tarefa até citar, como esperado, Luce Irigaray e Luisa Muraro (FERRANTE, 2017, p. 19-20)

Ferrante parece narrar um episódio de infância vivido com sua mãe e, no entanto, ao afirmar, linhas antes, que se sente “pronta para

escrever qualquer coisa”, deixa claro que essas histórias podem ser fruto de invenção, do prazer de submergir no jogo das palavras. Isso fica ainda mais evidente quando ela se desvia de seu raciocínio sobre como irá pagar um tributo à urgência feminina de amar a mãe para fazer uma digressão, contando que “aliás, pensando no assunto”, gostaria mesmo de escrever sobre a memória de sua mãe apertando sua mão na rua quando era pequena.

Um leitor desatento pode ingenuamente acreditar que *Frantumaglia*, publicado pela Edizione e/o “para satisfazer as várias curiosidades” de seus leitores, ilumine aspectos autobiográficos da autora que justificariam, inclusive, suas escolhas narrativas. De fato, nesses textos Elena Ferrante compartilha informações supostamente biográficas, como o fato de que seria filha de uma costureira napolitana, que teria duas irmãs, que seria mãe, que viveu na Grécia e em outros países, e assim por diante. Mas, deve-se desconfiar de uma autora que, ao mesmo tempo em que relembra episódios da infância relacionando-os a fatos narrados em seus romances, nega-se a ser conhecida por seus leitores e, sempre que é interrogada sobre a vida pessoal, segue a afirmação do escritor italiano Italo Calvino, que, em carta a Germana Pescio Bottino, em 9 junho de 1964, escreveu:

[...] sou daqueles que acreditam, com Croce, que de um autor contam apenas as suas obras. (Quando contam, naturalmente). Por isso, não dou dados biográficos, ou dou-os falsos, ou ainda procuro mudá-los a cada vez. Me pergunte aquilo que quer saber e lhe direi. Mas não lhe direi nunca a verdade, disso pode ficar certa (CALVINO, 1994, p. 8)

Como afirmou Maurício Santana Dias, tradutor brasileiro da *Série Napolitana e da Vida Mentirosa dos Adultos*, uma questão deve ser considerada por quem lê *Frantumaglia* procurando rastros da vida da autora: “[...] que estatuto se deve atribuir a um livro que flerta com o memorialismo de uma autora de quem não se conhece nem o nome? Como abordar esse paradoxo?” (DIAS, 2017, p. 22).

É preciso lembrar que o leitor de *Frantumaglia* ou das crônicas publicadas no jornal *The Guardian* ainda se encontra diante de textos literários que foram assinados pelo mesmo pseudônimo da romancista – e isso deve ser considerado ao se abordar o paradoxo de que fala Dias. Pode-se ler esses textos como uma espécie de ficção – no caso de *Frantumaglia*, um romance epistolar do qual Elena Ferrante



é protagonista. Sobre isso, cito uma reflexão feita pela pesquisadora da USP Fabiane Secches:

Teríamos, assim, uma autora-personagem (Ferrante) que escreve ficção e cria outras personagens que, por sua vez, também escrevem ficção, como é o caso da narradora da tetralogia napolitana, Elena Greco. Então, quem sabe poderíamos pensar **que a criação de um pseudônimo Elena Ferrante não se restringe à criação de um nome para assinar os livros, mas de uma persona que protagoniza uma outra obra, a que continua a se formar em entrevistas, cartas, colunas de jornal e outros textos.** (SECCHES, 2020, p. 26, grifo nosso)

A própria Ferrante afirma que em suas respostas aos jornalistas gostaria, idealmente, de obter o mesmo efeito da literatura, ou seja, “orquestrar mentiras que dizem sempre, rigorosamente, a verdade” (FERRANTE, 2017, p. 76-77). Sobre essa questão, a pesquisadora argentina Josephina Ludmer (2007), ao falar sobre o que chama de “literaturas pós-autônomas”, escreve que um dos postulados sobre o mundo em que elas se fundam é justamente que a realidade é ficção e a ficção é a realidade.

Ao reunir essas entrevistas plenas de “mentiras verdadeiras” em um livro, a *persona* Elena Ferrante apresenta um conjunto de valores que estão expressos em sua literatura ficcional. Não é relevante se os fatos narrados coadunam ou não com a realidade, pois a literatura é justamente “um mundo autônomo, feito de palavras que procuram dizer a verdade de quem escreve” (FERRANTE, 2017, p. 264). Nesse sentido, Ferrante estaria oferecendo, em *Frantumaglia*, uma obra “autobiográfica em afeto”, como escreveu Fabiane Secches, mas não inteiramente de fato (SECCHES, p. 27).

Em um dos textos para sua coluna de jornal, Ferrante oferece resposta à pergunta feita pelo resenhista Maurício Santana Dias em relação ao estatuto de *Frantumaglia*:

Elas [as respostas às entrevistas] resultam em textos que podem ser colocados ao lado dos livros como uma ficção não muito diferente da literária. Eu me invento para uma jornalista, mas a jornalista – especialmente se também é escritora – inventa-se para mim, por meio de suas questões. E eu me dirijo não somente à entrevistadora e aos nossos eventuais leitores, mas a mim mesma,

ou ao menos a esta parte substancial de mim que considera passar tanto tempo escrevendo – sendo uma autora – algo sem sentido, e precisa de uma razão para justificar este desperdício de vida (FERRANTE, 15/09/2018, tradução nossa).

Nesses textos ensaísticos a “persona” Elena Ferrante exercita o que a pesquisadora Marilene Weinhardt, ao analisar uma série de “romances históricos” brasileiros que ficcionalizam a história literária, chama de “ficção-crítica”. Diferentemente do que propõe Perro-ne-Moysés, ao cunhar a expressão “escritores-críticos”, não se trata de estudar ficcionistas que também exerceram ou exercem a função de críticos. “Aqui se está propondo o uso da expressão para obras em que a crítica faz parte do processo de ficcionalização” (WEINHARDT, p. 93, 2010). Diferentemente dos romances históricos estudados pela pesquisadora, Ferrante produz “ficção-crítica” ao criar um espaço no qual inventa a si própria como escritora ao falar de si para jornalistas e leitores.

Na interlocução que estabelece por escrito com jornalistas e leitores, Ferrante esclarece os valores que norteiam a sua escrita, em uma defesa por vezes acalorada de escolhas que considera fundamentais para a sustentabilidade de sua literatura. A principal causa a que advoga em defesa própria é o direito de não tornar pública a sua vida pessoal, mantendo-se desconhecida. Esta presença-ausência do autor apresenta-se como uma questão frequentemente problematizada por Ferrante, estabelecendo-se como um dos pontos nevrálgicos de seu pensamento literário. De fato, é assim que estrutura *Frantumaglia*, “[...] onde temos, no fim das contas, a história [...] de uma tentativa: mostrar que a função de um autor está toda na escrita; ‘nela nasce, nela se inventa e nela se esgota’, como diz Elena” (OZZOLI in FERRANTE, 2017, p. 246).

Em praticamente todas as entrevistas que concede, Ferrante é obrigada a responder a questões relacionadas à sua opção pela ausência, o que faz de maneiras diversas ao longo dos anos. Dentre suas justificativas, de modo resumido, escreve que não deseja comprometer o equilíbrio de sua vida privada adicionando-lhe novos equilíbrios que incluem sua vida pública; que deseja manter o lugar da escrita como um recanto escondido, sem vigilâncias, urgências; que afirma não ter a “coragem física” necessária para se expor publicamente e nutre “um desejo um pouco neurótico de intangibilidade”; que prefere não adentrar, junto com os seus livros, no circuito das mercadorias;

que escreve para se libertar do livro, não para permanecer prisioneira dele; que não deseja que seu sucesso pessoal seja medido pelo sucesso da página escrita; que suas escolhas criativas dependem de sua opção por se manter desconhecida como autora empírica, pois reelabora experiências reais vividas por pessoas conhecidas.

### **Elena Ferrante: um nom de plume**

Dois textos que integram o conjunto de obras ensaísticas da autora, uma carta presente em *Frantumaglia* e uma crônica publicada no *The Guardian*, escritos em períodos bem distintos da trajetória da escritora, serão analisados com o intuito de demonstrar como a autora dedicou-se a debater a presença/ausência do autor literário de modos bem diverso, até mesmo contrastantes. O primeiro é uma resposta negativa à solicitação de entrevista do jornalista Francesco Erbaní, do jornal *La Repubblica*, com data provável de 1995, não enviada, mas posteriormente publicada em *Frantumaglia* com o título de *Hierarquias midiáticas*. O tom da carta de Ferrante revela uma irritação incontida ao se opor às motivações do jornalista, que afirmou ter decidido entrevista-la após saber que seu primeiro livro, *Um amor incômodo*, seria adaptado para o cinema pelo diretor Mario Martone<sup>3</sup>.

Logo de início, Ferrante contrapõe a “aridez límpida” do jornalista à própria incapacidade de responder às perguntas com “igual transparência”, justificando, assim, sua negativa à entrevista. Em seguida, expressa sua dificuldade em ser direta, objetiva, clara, como pede uma entrevista, pois, como conta: “[...] procuro ideias correndo atrás das palavras e preciso de muitíssimas frases – verdadeiros circunlóquios demasiadamente confusos – para chegar a uma resposta”. A afirmação, feita de outras maneiras em outros textos de *Frantumaglia*, deixa entrever a maneira tortuosa da autora de se acercar das ideias e elaborar um pensamento até mesmo ao escrever uma carta – algo de que, aliás, não abre mão.

No entanto, subentende-se que a verdadeira razão de não ter aceito conceder a entrevista a Erbaní deve-se a sua compreensão de que ele só se interessou em procurá-la depois que seu livro se tornou filme

3. O filme é *O amor molesto*, adaptação do romance de estreia de Elena Ferrante, *O amor incômodo* (1992), lançado em 1995.

de um diretor conhecido. A indignação com o fato levou-a a desejar defender-se em uma resposta à carta do jornalista, disparando-lhe uma série de perguntas:

[...] se meu livro não lhe tivesse dito nada, mas meu nome tivesse dito alguma coisa, o senhor teria demorado menos tempo para me pedir uma entrevista? [...] um livro é, do ponto de vista midiático, antes de mais nada o nome de quem o escreve? A fama do autor, ou melhor dizendo, da persona do autor que entra em cena graças à mídia, é um suporte fundamental para o livro? Não é notícia, para os cadernos de cultura dos jornais, o fato de um bom livro ter sido lançado? É notícia, por outro lado, o fato de um nome capaz de dizer algo às redações ter assinado um livro qualquer? (FERRANTE, 2017, p. 44)

A carta, acalorada, não foi enviada ao jornalista. No entanto, foi incluída entre os primeiros textos de *Frantumaglia* por tratar sobre “um problema que muito me interessa”, como escreve a autora: o modo como se dá a inserção de uma obra literária na mídia, como entra no radar da sociedade, como se insere na lógica das mercadorias. A inclusão desse texto no livro permite entrever também que, à época, começo dos anos 1990, a estreadora Elena Ferrante, já decidida a se manter reclusa e desconhecida como autora empírica, ainda tateava formas de lidar com as abordagens jornalísticas cada vez mais intensas, muitas das quais, como a de Erban, opostas à sua lógica.

O evento-filme, de fato, trouxe fama ao primeiro romance de Ferrante, fazendo com que ela angariasse novos leitores (e, consequentemente, a atenção da mídia voltou-se para a sua pessoa, o que a fez não publicar nada durante dez anos). Mas, a autora demonstra não se contentar por ser *Amor molesto*-filme a indicar a existência de *Um amor incômodo*-livro, em uma “hierarquia midiática” que, de acordo com ela, coloca a literatura na última posição entre os prazeres culturais e transforma o escritor e seu livro em meras mercadorias. Não ser transformada em mercadoria é uma das razões, aliás, como já declarou inúmeras vezes, pelas quais Ferrante se mantém firme em sua insociabilidade.

O parágrafo a seguir extrapola, nas entrelinhas, o embate que Ferrante trava com Francesco Erban, pois revela tanto seu posicionamento sobre a necessidade de se eleger um livro por seu valor, e não pela fama do autor, quanto, de maneira mais implícita, sobre o que pensa sobre a importância do autor fora dos limites do livro:

Acho que a boa notícia sempre é: saiu um livro que vale a pena ler. Acho também que os verdadeiros leitores e leitoras não se importam nem um pouco com quem o escreveu. Acho que os leitores de um bom livro esperam no máximo que o autor de um bom livro continue a trabalhar com consciência e produza outros bons livros. Acho, enfim, que até os autores dos clássicos são apenas um amontoado de letras mortas ao lado da vida que arde em suas páginas assim que começamos a lê-las. Só isso. Para usar uma fórmula: até Tolstói é uma sombra insignificante quando sai para passear com Anna Karenina. (FERRANTE, 2017, p. 44)

Ao ler a carta publicada na primeira edição de *Frantumaglia*, Francesco Erbaní escreve a Elena Ferrante, defendendo-se. Ele conta que, à época em que leu *Um amor incômodo*, provavelmente no verão de 1993, não trabalhava no jornal *La Repubblica*, mas no setor internacional de uma agência de notícias e, por isso, não poderia entrevistá-la. “Falei a respeito de seu trabalho dois anos mais tarde, assim que foi possível, aproveitando o ensejo do filme de Martone”, escreve. Em uma segunda edição de *Frantumaglia*, os editores decidiram publicar as três cartas juntas, garantindo o direito de resposta do jornalista. O texto de Ferrante, no entanto, permanece válido como crítica ao jornalismo cultural que, na opinião da autora, escolhe seus objetos sempre “aproveitando o ensejo”, como escreve o próprio Erbaní, de um acontecimento considerado mais vendável, como é o caso de um filme de um diretor renomado.

Em *Hierarquias midiáticas*, Elena Ferrante minimiza a importância do autor afirmando que “até Tolstói é uma sombra insignificante quando sai para passear com Anna Karenina”. A provocação continua anos depois, em 2006, quando aceita conceder uma entrevista ao mesmo Francesco Erbaní, cujas questões, de modo muito provocativo, são todas relacionadas à escolha da autora por se manter desconhecida.

Para quem ama ler, o autor é apenas um nome. De Shakespeare, nada sabemos. Continuamos amando os poemas homéricos embora ignoremos tudo sobre Homero. E Flaubert, Tolstói e Joyce só têm peso se uma pessoa de talento os transforma em matéria de uma obra, uma biografia, um ensaio brilhante, um filme, um musical. De resto, são sobrenomes, ou seja, etiquetas. A quem pode interessar minha pequena história pessoal se podemos ficar sem saber nada sobre a história de Homero ou de Shakespeare? (FERRANTE, 2017, p. 214)

Mais de duas décadas depois, Elena Ferrante volta a citar um nome, ou melhor, um pseudônimo célebre, desta vez, da história da arte para tratar da questão da autoria. Na crônica *O único verdadeiro nome*, publicada em 7 de abril de 2018 no *The Guardian* e, em seguida, na coletânea *L'invenzione occasionale*, a escritora nos convida a fechar os olhos diante do nome “Caravaggio”, pseudônimo do artista Michelangelo Merisi, de modo a identificar o essencial em qualquer autor: não a sua biografia, o seu currículo, mas a “história dele como artista, que é história de escolhas estéticas, de adesões e violações, de inteligência compositiva, de gramática e sintaxe da imagem, de sentimentos que se fazem forma” (FERRANTE, 2019, p. 31).

Nesse texto, a autora não problematiza a própria ausência de forma explícita, acalorada, como fez em *Hierarquias midiáticas*, preferindo debater a função do autor em geral sob o viés das artes visuais – embora a questão pessoal esteja ali como uma piscadela aos seus leitores. É preciso lembrar que, após um longo período de hesitação, Ferrante finalmente aceitou o convite para escrever uma coluna no jornal britânico *The Guardian*, em 2018, com a condição de que lhe fossem enviadas 51 perguntas, as quais responderia uma por semana, durante um ano, sob a forma de textos com o tamanho determinado para a coluna. Portanto, foi a partir de uma pergunta feita por um jornalista, e não espontaneamente, que surgiu o tema da coluna aqui analisada. Uma pergunta que, muito provavelmente, interrogava-a sobre a sua opção por se manter à sombra do pseudônimo Elena Ferrante desde que se lançou como escritora no início da década de 1990.

Para adentrar nessa questão (a autoria) que atravessa de maneira radical sua literatura, a colunista toma como exemplo duas obras de arte expostas na Igreja de Pio Monte della Misericordia, em Nápoles: as *Sete Obras da Misericórdia*, de Caravaggio, e *Nossa Senhora da Soledade*, cuja autoria é de um “Desconhecido do século XVII”, como revela a etiqueta ao lado da tela. Começa contando que, sempre que pode, posta-se diante dessa segunda pintura, que representa a figura de uma freira de mãos unidas, olhos fechados e expressão meditativa, dedicando-se “ao resultado nu e cru de um gesto criativo”, sem ter que se ocupar de “ninguém, seja renomado ou desconhecido”.

Em seguida, informa: “Sempre gostei da dicção ‘Desconhecido’ [*Ignoto*, em italiano] desde a adolescência. Significa que tudo o que conheço sobre a pessoa que fez esse quadro é o trabalho que tenho diante dos olhos.” (FERRANTE, 2019, p. 31). Em outro texto, *Como é*

*feia essa menina*, a escritora conta que conheceu o nome do francês Gustave Flaubert bem depois da leitura de *Madame Bovary*, fazendo-nos lembrar da nossa própria infância e adolescência, quando nomes de autores, fossem quais fossem, não nos diziam absolutamente nada a respeito de seus livros. “[...] quando leio um livro, nunca penso em quem o escreveu, é como se eu mesma o estivesse escrevendo. Mais nova, eu não conhecia nomes de escritores – cada livro se escrevia sozinho, começava e acabava, me apaixonava ou não, me fazia chorar ou me fazia rir.” (FERRANTE, 2017, p. 210).

Quanto mais a espectadora Elena Ferrante observa a figura da freira, mais o Desconhecido que a pintou se torna conhecido para ela.

O artista de Nossa Senhora da Soledade me é desconhecido somente no plano histórico-biográfico. Mas já o conheço bem no exercício de sua função de autor, tanto que eu poderia dar um nome, por exemplo, feminino a essa função. Esse nome não seria absolutamente um pseudônimo, ou seja, um nome falso, mas o único verdadeiro nome útil para identificar a sua potência imaginativa, a sua habilidade manipuladora. Qualquer outra etiqueta atrapalharia, traria à obra aquilo que havia sido propositadamente deixado de fora para que ela pudesse flutuar no grande rio das formas. (FERRANTE, 2019, p. 32)

Este nome útil, que não é um pseudônimo ou qualquer outra menção em uma etiqueta, identifica o que Umberto Eco denominou de autor-modelo. Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, o escritor e crítico literário italiano usa o exemplo da obra *Sylvie*, de Gérard de Nerval, para explicar que o autor-modelo é a “voz” anônima que inicia e encerra a história. “Nada mais sabemos sobre ele, ou melhor, sabemos apenas o que essa voz diz entre o primeiro e o último capítulos da história. [...]”. E prossegue, exatamente como faz Elena Ferrante (talvez, após tê-lo lido), sugerindo a possibilidade de dar-lhe um nome qualquer:

Uma vez que aceitamos essa regra do jogo, podemos até tomar a liberdade de dar um nome a essa voz, um *nom de plume*: com a permissão de vocês, acho que encontrei um lindo nome: Nerval. Nerval não é Labrunie [o personagem], nem o narrador. Nerval não é um ele, assim como George Eliot não é uma ela (só Mary Ann Evans era). Nerval poderia ser *es*, em alemão, *it*, em inglês (infelizmente a gramática italiana me obrigaria a dar-lhe um gênero). (ECO, 1994, p. 20-21).

É esse nome – seja ele Elena Ferrante, seja qualquer outro que o leitor queira atribuir a essa voz anônima que inicia e encerra a história – que a escritora deseja preservar em toda a sua potência criadora. Para isso, em sua concepção, precisa se manter alheia como autora empírica, de modo a não atrapalhar a relação leitor-livro com ruídos que pouco ou nada têm a ver com ela, e de modo a ser capaz de manter suas escolhas estéticas e estilísticas sem causar sofrimento a pessoas próximas, seja porque suas histórias foram reelaboradas e transformadas em matéria ficcional, seja porque, apresentando-se ao público, teria que deixar de lado aspectos de sua vida privada que considera tão ou mais importantes do que escrever.

O diálogo que estabelecemos com Umberto Eco segue adiante, no texto de Ferrante, quando ela escreve que deveríamos estender o jogo nomeando a função criadora de outros artistas bem conhecidos. “Se eu devesse dar ao ato criativo das *Sete obras da Misericórdia* o nome ‘Caravaggio’ e à pessoa identificada pelo registro de nascimento como ‘Michelangelo Merisi’, escolheria passar a maior parte do meu tempo com Caravaggio, e não com Merisi. Merisi me embaçaria os olhos”, finaliza. Assim como Eco, que afirma não ter o menor interesse pelo autor empírico de um texto, seja ele qual for.

Sei que estarei ofendendo muitos dos presentes que talvez dediquem boa parte do seu tempo à leitura de biografias de Jane Austen ou Proust, Dostoievsky ou Salinger, e também sei perfeitamente como é maravilhoso e empolgante vasculhar a vida privada de pessoas reais que amamos como se fossem nossos amigos íntimos. Quando eu era um jovem estudante impaciente, foi um grande exemplo e conforto para mim descobrir que Kant havia escrito sua obra-prima de filosofia na veneranda idade de 57 anos; da mesma forma, sempre morria de inveja ao lembrar que Raymond Radiguet escreveu *Le diable au corps* aos vinte anos de idade. Mas saber essas coisas não nos ajuda a decidir se Kant tinha razão quando aumentou de dez para doze o número de categorias, ou se *Le diable au corps* é uma obra-prima (continuará sendo ainda que Radiguet o tivesse escrito aos 57 anos).” (ECO, 1994, p. 17)

Neste sentido, adaptando as palavras de Eco à própria obra da escritora italiana, mais especificamente à Série Napolitana, Elena Ferrante, essa voz anônima que inicia e termina a história, não é Elena Greco [personagem e narradora], mesmo que as memórias da *persona* Elena Ferrante que escreve em *Frantumaglia* coincidam, não raras



vezes, com aquelas contadas pela personagem-narradora do romance. Em 2003, por exemplo, a autora relembra em texto publicado em *Frantumaglia* um banho de chuva que tomou com a irmã, durante a infância, em um verão napolitano, quando decidiram desobedecer a mãe para tomar sorvete com dois meninos um pouco mais velhos. Ela conta, como se narrasse um romance:

A certa altura, o ar se tornou negro. Começou a chover, trovões e relâmpagos, o céu líquido caía sobre nós e corria em torrentes rumo aos bueiros. Nossos acompanhantes procuraram um abrigo; eu e minha irmã não; eu já via minha mãe nervosíssima gritando nossos nomes na varanda. (FERRANTE, 2017, p. 150)

A lembrança parece ter servido para a criação da cena do livro *A amiga genial* em que Elena Greco narra o dia em que ela e Lila decidem matar aula para conhecer o mar e, no caminho, são pegas por uma tempestade. Lila amedronta-se e decide voltar, para surpresa de Elena.

Uma luz arroxeadada rompeu o céu negro, trovejou mais forte. Lila me deu um puxão, me vi correndo sem convicção em direção ao bairro. O vento se levantou, as gotas se tornaram mais densas e em poucos segundos se transformaram numa cascata de água. A nenhuma de nós veio em mente buscar um abrigo. Corremos cegadas pela chuva, as roupas logo encharcadas, os pés nus metidos em sandálias gastas, com pouca adesão ao terreno agora lamacento. Corremos até onde o fôlego nos permitiu. (FERRANTE, 2014, p. 73, tradução nossa)

A lembrança do banho de chuva com a irmã foi narrada anos antes do lançamento do livro *A amiga Genial*, o que nos permite concluir que as memórias de Elena Ferrante serviram de inspiração para a criação das histórias narradas por Elena Greco. Mas, qual Elena Ferrante: a *persona* que assina os livros e concede entrevistas ou a autora de carne e osso? Seria, é claro, sobre-humano forjar, ao longo de décadas, uma *persona* tão rica em memórias inventadas. O mais sensato é imaginar que a autora trabalha, em sua ficção, com um amálgama de memórias verídicas, inventadas, reinventadas, que lhe pertençam ou não, ouvidas aqui e ali, utilizadas, seja para falar sobre sua própria matéria de escrita, nos textos ensaísticos, seja para compor as histórias de seus romances.

Os quatro volumes da Série Napolitana são a minha história, é claro, mas no sentido de que fui eu que atribuí a forma de romance e que usei minhas experiências de vida para alimentar com verdade a invenção literária. Se eu quisesse contar acontecimentos meus, teria estabelecido um outro tipo de pacto com o leitor, teria destacado que se tratava de uma autobiografia. Não escolhi o caminho da autobiografia, nem o escolherei em seguida, porque estou convencida de que a ficção, se bem trabalhada, tem mais verdade. (FERRANTE, 2017, p. 378)

Voltando ao texto *Um único verdadeiro nome*, percebe-se ao lê-lo que Ferrante mantém-se fiel às convicções que tinha quando escreveu *Hierarquias midiáticas*, mas as expõe com argumentos mais desenvolvidos, demonstrando-se habilmente treinada pelos anos nos quais teve que, a todo o momento, justificar publicamente a própria opção pela ausência. Essa obrigação em problematizar a si mesma fez com que a escritora redimensionasse esse espaço criativo totalmente anômalo no qual se abrigou, levando-a a valorizar e a desejar preservar, mais do que nunca, a ausência estrutural do autor. A ponto de ser taxativa, afirmando que deixa de publicar se tiver que revelar a própria identidade. Afinal, como escreve,

Não é pouco escrever sabendo que é possível orquestrar para os leitores não apenas uma história, personagens, sentimentos, paisagens, mas a própria figura de autora, a mais verdadeira porque é feita apenas de escrita, de pura exploração técnica de uma possibilidade. É por isso que eu permaneço sendo Ferrante ou não publico mais". (FERRANTE, 2017, p. 266)

Esse falar de si de Elena Ferrante, ao se estabelecer no texto ensaístico, ativa ainda mais o caráter de experimento desse gênero literário que busca a ocorrência concreta de uma ideia, refletida no próprio ensaísta (BENSE, 2018, p. 123). São textos que, em diálogo com os romances da autora, inserem-se nas práticas contemporâneas da 'literatura do eu', nas quais "a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade" (KLINGER, 2007, p. 38), ao embaralhar as fronteiras entre autobiografia e ficção, não para confundir o leitor com pistas falsas em uma busca pela verdade sobre quem escreve, mas ao contrário, para instigá-lo a descobrir "quanta verdade a ficção consegue enfim capturar" (FERRANTE, 2019, p. 18).

Esta análise debruçou-se, mais detidamente, sobre uma carta e uma coluna de jornal, e de modo geral, sobre um conjunto de textos que fazem parte de uma vertente ainda pouco explorada da obra de Elena Ferrante: sua produção ensaística. São cartas, entrevistas, textos críticos, crônicas publicadas em colunas de jornal, entre outros escritos nos quais a autora estabelece um diálogo direto com sua obra romanesca, seja porque discute suas escolhas narrativas, suas motivações como escritora, entre outras temáticas metaliterárias, exercitando um pensamento crítico sobre a própria obra muito comum nos ensaios de escritores, seja porque põe em prática um jogo auto-ficcional ao tratar, sob um pseudônimo, de aspectos supostamente autobiográficos, esfumando as fronteiras entre o real e a ficção e, ainda, entre crítica literária e ficção

## Referências

- ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: COHN, G. (Org.). *Theodor W. Adorno – Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994, pp. 167-187.
- BENSE, M. O ensaio e sua prosa. In: *Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote*. Paulo Roberto Pires (org.). São Paulo: IMS, 2018.
- CALVINO, I. Cronologia introduttiva a Italo Calvino. Mario Barenghi e Bruno Falcetto. In: *Il castello dei destini incrociati*. Milano, Oscar Mondadori, 1994.
- DIAS, Maurício S. Um livro-cidade. *Revista Quatro cinco um*. 1 nov. 2017. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/1/um-livro-cidade>. Acesso em: 17 ago. 2020.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Hildegard Feist (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EULÁLIO, A. O ensaio literário no Brasil. *Língua e Literatura*, USP: São Paulo. (17). p. 9-54, 1989.
- FERRANTE, E. *L'amica geniale*. 19. ed. Roma: Edizione e/o, 2015.
- FERRANTE, E. *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.
- FERRANTE, E. *Storia del nuovo cognome*. 14. ed. Roma: Edizione e/o, 2016.
- FERRANTE, E. *Storia di chi fugge e di chi resta*. 12. ed. Roma: Edizione e/o, 2016.

- FERRANTE, E. *Storia della bambina perduta*. 3. ed. Roma: Edizione e/o, 2015.
- FERRANTE, E. *I giorni dell'abbandono*. 4. ed. Roma: Edizione e/o, 2016.
- FERRANTE, E. *La figlia oscura*. 6. ed. Roma: Edizione e/o, 2016.
- FERRANTE, E. *L'amore molesto*. 6. ed. Roma: Edizione e/o, 2016.
- FERRANTE, E. *La spiaggia di notte*. Roma: Edizioni e/o, 2007.
- FERRANTE, E. *L'invenzione occasionale*. Roma: Edizione e/o, 2019.
- FERRANTE, E. *La vita bugiarda degli adulti*. Roma: Edizione e/o, 2019.
- KLINGER, D. *Escritas de si, escritos do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- OLMOS, Ana C. *Escritas descentradas: o ensaio dos escritores na América Latina (1970-2010)*. Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, 2019.
- OZICK, C. Retrato do ensaio como corpo de mulher. In: *Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote*. Paulo Roberto Pires (org.). São Paulo: IMS, 2018.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SECCHES, F. *Elena Ferrante: uma longa experiência da ausência*. São Paulo: Claraboia, 2020.
- THE GUARDIAN. *Elena Ferrante's Weekend column*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/series/elena-ferrantes-weekend-column?page=3>. Acesso em: 01 ago. 2019.
- WEINHARDT, M. A biblioteca ilimitada ou uma babel ordenada: ficção-crítica contemporânea. *Cadernos de estudos culturais*, Campo Grande, MS, v. 1, p. 91-116, jan./jun. 2010.

---

## **A mudança do discurso científico através da edição crítica de jornais no eixo Rio de Janeiro-São Paulo entre (1880 a 1910), uma mudança na mídia e na sociedade**

Leandro Trindade Pinto (UERJ) <sup>1</sup>

### **Descaminhos do discurso midiático nos jornais**

A verdade dos fatos quase sempre é percebida pela narrativa dos outros. Pensar o quanto a nossa capacidade de entender fatos e acontecimentos apenas pelos nossos sentidos é limitante. Nosso olhar e o que podemos perceber pelo nosso caminhar, mesmo quando espectadores de um evento histórico como uma guerra ou pandemia, dificilmente nos dará a dimensão exata deste evento.

O advento da imprensa possibilitou de forma muito mais ampla e sistematizada a ampliação deste olhar sobre os relatos de histórias em livros e em notícias vinculadas nos jornais. Possibilitaram que as pessoas soubessem sobre eventos em outros continentes, entendessem a dimensão de uma pandemia que batia na porta de cada cidadão daquele vilarejo distante.

Entretanto os eventos relatos em jornais e revistas, de certa forma, são em sua essência o discurso de outro(s). Muitas vezes quem o escreve, e quem o edita, nem mesmo são os espectadores dos eventos relatados. A complexidade destas questões pode levar a ideia errônea da importância do jornalismo ou da comunicação seja ela feita em qualquer mídia. Absolutamente a sua importância não pode ser negada. Todavia, a reflexão que se faz, é sobre os meandros decorrentes dessa comunicação.

Mesmo se pensarmos numa comunicação feita com os objetivos mais sérios, a comunicação não será necessariamente obtida no sentido de o ouvinte entender exatamente o que o comunicador deseja. Esse talvez seja um dos grandes desafios da comunicação em massa. Muito mais que comunicar é se fazer entendido. É como conseguir ouvir como sua voz é escutada dentro da mente do ouvinte. Tal objetivo, ao longo da história, tem sido um dos grandes objetivos tanto

1. Doutor em Ensino de Ciências e Matemática (UNICAMP), pós-doutorando em Literatura, teoria e crítica literária (UFF). Docente da (UERJ).

daqueles que se empenham em divulgar os fatos como daqueles que tentam distorcê-los intencionalmente.

A intencionalidade ou os caminhos interpretativos que levam uma notícia são instrumentos importantes para se entender uma sociedade. Dado o impacto que os jornais podem ter numa sociedade, interpretar e conhecer como essa comunicação foi feita, interpretando suas informações, pode dar um panorama de como a sociedade entendia os eventos noticiados.

Tal ideia se baseia na capacidade de formação de opinião dos meios de comunicação numa sociedade moderna. Haja vista que historicamente enquanto as democracias (considerando a relatividade da maioria das “democracias”) lutam pela liberdade de imprensa, os regimes ditatoriais empenham-se no seu cerceamento e controle.

Essas considerações são relevantes sobre qualquer assunto que se queira comunicar. Desde assuntos relacionados a artes, política ou simplesmente sobre frivolidades, a notícia impacta diretamente o modo de pensar das pessoas. Ainda nas sociedades modernas, em pleno século XXI, em quase todas as sociedades, uma mais que as outras, a maioria da população é constituída de uma classe trabalhadora que passa a maior parte das horas de sua vida pela busca pelo seu sustento.

Se pensarmos então nas sociedades ocidentais, as pessoas mais abastadas seguem ainda a cultura capitalista do consumo. Trabalhar mais significa consumir mais, sem que haja um limite sensato para isto. Dessa forma, ainda mais indivíduos tem menos tempo para tomar conhecimento sobre os eventos que ocorrem no mundo, que não aqueles sistematizados e organizados sinteticamente nos jornais (inclusive os televisivos). A leitura de algo diferente da grande mídia custa tempo, dinheiro e formação para poder selecionar e entender.

Desta feita, como imaginar o impacto dos jornais numa época em que este era quase que exclusivamente o único meio de comunicação no final do século XIX? Uma população, como a brasileira que em sua maioria era analfabeta e não tinha acesso mais amplo aos bancos escolares, poderia se dispor de meios para contrapor as informações?

Analisamos o conteúdo dessas notícias colocadas nos jornais, através de uma análise de conteúdo, conforme, Bardin (2011), com o intuito de identificar elementos capazes de interpretar mais adequadamente o contexto de vinculação destes noticiários relacionados a eventos científicos.

## A neutralidade utópica

Uma sociedade num processo de mudança, está quase sempre acompanhada por crises de origem política, sanitária, econômica, (no caso do Brasil quase sempre seguida de todos estes fatores ao mesmo tempo), afetando o comportamento de indivíduos mais também de grupos coletivos como instituições.

Dentre estas instituições, podemos colocar os editores de mídias como os jornais que, apesar de influenciados pela sociedade, se apresentam como princípio de reveladores dos fatos, pela premissa da “neutralidade”. Segundo Fonseca (2011), essa ideia se expressa por: “Sob o lema do ‘dever’ da informação, que seria ‘neutra’ independente, apartidária e a-ideológica, características invariavelmente alegadas pelos órgãos da mídia ao retratar, de forma cabotina, sua atuação.” (FONSECA, 2011, p. 42).

A defesa da neutralidade, talvez seja, uma das maiores formas de esconder seu posicionamento. Afinal a busca por neutralidade parte de princípios, dentre os quais, aquele de abrir mão de um posicionamento, mesmo que seja favorável a seu interesse. A “neutralidade” de uma comunicação também pode ser camuflada dela defesa de princípios éticos e morais, que na maioria dos casos é atribuída ou destituída de quem se quer defender ou atacar respectivamente.

No final do século XIX e início do XX, significativas mudanças ocorriam no Brasil. O final da monarquia e os movimentos republicanos e abolicionistas fervilhavam os debates políticos na época. Com o aumento da população e o impacto que essas mudanças provocavam na sociedade afetavam invariavelmente a população, mesmo em sua maioria sendo alheia aos debates.

Os jornais da época refletiam bem esse campo de disputa. Apesar de ser impossível generalizar esse comportamento, é possível afirmar que a “neutralidade” não era o principal objetivo.

Unificar o discurso ideológico junto às massas era um objetivo fundamental dos diferentes grupos dominantes que se contrapunham naquela época. Grupos que defendiam a manutenção da monarquia se opunham aos grupos que desejavam a construção de um país com uma identidade mais “moderna”.

Essa ideia era associada à necessidade de ruptura com um passado e associar a mudança progressista a um modelo republicano. A disputa se via ainda mais presente nos jornais da capital, segundo

Bastos, “[n]o Rio de Janeiro a grande imprensa cumpria o papel indispensável de unificar o discurso dominante, tornando-o legível para os demais grupos sociais” (2014, p. 3).

Todavia o impacto desejado por um determinado grupo dominante através da mídia, dependia, muitas vezes, da complexidade do tema que se queira difundir. Considerando a variedades de assuntos expostos num jornal, por exemplo, como esperar que os jornalistas (considerando que são formados para tal ofício) sejam capazes de opinar criticamente sobre Ciências da Natureza? Imaginar descrever os noticiários de uma doença, quando os próprios cientistas ainda não chegaram a uma descoberta? Essa é justamente uma particularidade do campo relacionado à divulgação científica que vai muito além de simplesmente informar sobre ciências.

### **O desencontro do discurso científico em uma época conturbada**

A desinformação pode vir a ser um dos maiores obstáculos numa crise sanitária. Pois uma sociedade “desinformada” pode padecer tanto numa epidemia quanto uma sociedade carente de recursos para adquirirem insumos básicos necessários para o combate à crise. Ou pode ainda ser pior: a sociedade desinformada “ou má formada”, pode se negar a aceitar informações adequadas ao combate à epidemia e conseqüente não agir adequadamente ao combate da crise. O que invariavelmente trará danos irreparáveis, sobretudo, à maior parte da população carente de recursos necessários à saúde. Esses foram danos bem aparentes nos episódios relacionados à Revolta da Vacina em 1904.

A informação num contexto de epidemia deveria ter por base principal, a ciência. Tal afirmação poderia fazer sentido, na prática, se o princípio da neutralidade na imprensa, colocada por Fonseca (2011), de fato fosse aplicado. Segundo Bastos (2014), a imprensa cumpria mais o papel de legitimar o discurso dominante, sobretudo no que diz respeito aos interesses políticos:

A relação dos políticos com os jornais aproximava-se da que existe hoje, excetuando-se, é claro, a existência do assessor de imprensa. Muitos escreviam artigos e eram, até mesmo, proprietários de jornais. Os queixumes de deputados e senadores na tribuna do



Congresso, dizendo-se vítimas de perseguição por parte da imprensa, eram um exercício diário. (RIO, 2006, p. 60)

O confronto de ideias e interesses em relações as medidas de interesse em relação à epidemia ocorriam nos jornais da época. Diferentes jornais “tendiam” a fazer uma cobertura da epidemia conforme o interesse dos proprietários ou apoiadores. O resultado natural da disputa era a desinformação da população, pois, a contradição de notícias trazia ainda mais dúvidas e inquietação à população. Ainda mais quando o discurso tendia cada vez mais a se sustentar em bases meramente ideológicas:

Os jornais de linha governista, como o *Jornal do Commercio* e *O Paiz*, apoiaram a proposta, e designaram os revoltosos como a “turba” ou a “malta”. Já os títulos monarquistas, operários e positivistas lutaram contra a aprovação da lei em suas páginas, causando alarde na população. Na ala de oposição da imprensa, a insatisfação com a linha editorial dos grandes jornais estendia-se ao projeto de remodelação da cidade, encampado pelo prefeito Pereira Passos. (RIO, 2006, p. 54)

Os debates provocaram uma *polarização* entre aqueles que defendiam a vacinação frente a outros que não. Questões relacionadas a interesses políticos de grupos antagônicos, somadas aos problemas sociais da época, formavam uma combinação *perigosa* de convulsão social. De certo modo, em alguns casos, era difícil definir se revolta da população era por causa da vacinação, da miséria, do governo ou tudo junto.

Diversos jornais tiveram esse objetivo. Segundo Sevchenko (1984), muitos opositores *inflamaram* os debates nos jornais contra a obrigatoriedade da vacina, alegando, desde os princípios de liberdade para não obrigatoriedade, desde a forma como ela era feita e também como forma de usar a convulsão social gerada pela revolta de vacina para desestabilizar o governo.

A forma que certos jornais tratavam a questão também pode ser observada nos livros escritos na época. A obra de Lima Barreto, *Recordações do escrivão Isaiás Caminha*, apresenta um conto sobre a redação de um jornal opositor ao governo e a vacinação. No trecho há claramente a citação: “Exagerava-se, mentia-se, para se exaltar a

população”, demonstrado como o jornal fugia do princípio da neutralidade dos fatos”.

As vociferações da minha gazeta tinham produzido o necessário resultado. Aquele repetir diário em longos artigos solenes de que o governo era desonesto e desejava oprimir o povo, que aquele projeto visava enriquecer um projeto de fabricantes de calçado, que atentava contra a liberdade individual, que se devia correr a chicote tais administradores, tudo isso tinha-se encrostado nos espíritos e a irritação alastrava com a violência de uma epidemia (...). No jornal exultava-se. As vitórias do povo tinham hinos de vitórias da pátria. Exagerava-se, mentia-se, para se exaltar a população. Em tal lugar, a polícia foi repelida; em tal outro, recusou-se a atirar sobre o povo. Eu não fui para casa, dormi pelos cantos da redação e assisti à tiragem do jornal: tinha aumentado 5 mil exemplares. Parecia que a multidão o procurava como estimulante para a sua atitude belicosa. (BARRETO, 2000, p. 85)

Do ponto de vista científico, a disputa política trazia impactos extremamente nocivos à saúde da sociedade. Já nesta época, existia a formação de pessoas e grupos defensores da não vacinação. Já naquela época, havia a difusão de boatos sobre a vacina, sem qualquer embasamento científico. A varíola seria erradicada no mundo somente 70 anos mais tarde, sendo tal feito possível somente através da vacinação. Tal situação alarmante já era anunciada em alguns jornais da época, como mostra a reportagem do jornal: *O Malho*, em 3 de setembro de 1904:

O pior em tudo isso é que a propaganda contra a vacina infiltrou-se na camada popular. Já ninguém se quer vacinar com medo de vir a morrer um dia de sífilis ou de tuberculose; infelizmente a varíola não lhes dá tempo de esperar esse dia: vai matando-os desde já. Tomem bem nota disto: já morreram de varíola este ano nada menos de 1.875 pessoas. Não se vacinem e verão até onde subirá esse número. (Apud RIO, 2006, p. 54)

Todavia, a percepção negativa por parte significativa da população, não se devia exclusivamente as notícias vinculadas nos jornais pelos opositores do governo ou da vacinação obrigatória. A forma com a qual o governo conduziu a situação, sobretudo na epidemia da varíola em 1904 e no combate da febre amarela, foi no mínimo discutível. O conceito científico da vacina era desconhecido por parte significativa da população.

Nesses últimos anos a vacinação aconteceu de forma massiva, envolvendo e obrigando a maior parte da população a se vacinar. A vacinação fora feita de forma impositiva, sem antes existir qualquer campanha efetiva de esclarecimento sobre seus objetivos.

Entretanto, tal pensamento *anti-vacina*, ainda circula nos dias de hoje em nossa população, quicá, num grupo ainda mais carente de acesso adequado a educação, direitos civis e saneamento. A revolta contra o governo por parte do povo, naquela época, refletia também, a revolta em relação à condução do governo diante aos princípios básicos de direito defendidos no movimento republicano:

Os moradores da cidade, principalmente aqueles dos bairros mais pobres, estavam revoltados com a perda de suas casas, a truculência dos mata-mosquitos e assustados com as notícias divulgadas pelos jornais de oposição sobre os supostos perigos da vacinação. Os alvos eram o prefeito, o “bota-abaixo” e Oswaldo Cruz, o “general mata-mosquitos”. O projeto de regulamento da vacina obrigatória, por sua vez, foi apelidado “código de torturas”. (RIO, 2006, p. 15)

## **Desafios de esclarecimento da população**

Tal situação demonstra o que Santos e Mortimer (2001) apontam como impacto da falta de alfabetização científica em uma população. Estes conceituam que alfabetização científica está relacionada à capacidade do indivíduo se posicionar criticamente em relação a assuntos científicos. O senso comum poderia facilmente relacionar o analfabetismo científico da época a características sociais do período, como a deficiente oferta de acesso à educação formal ou a falta de acesso à informação, como nos dias atuais. Todavia, se levarmos a cabo totalmente esses pressupostos observaremos um estranhamento: como atualmente parte da população ainda se posiciona de forma tão avessa a vacinas ou outras formas de tratamento de saúde cientificamente comprovadas? Tal indagação assinala, apesar da inequívoca diferença entre a sociedade brasileira da época da Revolta da Vacina em relação aos dias atuais, que a maior parte da população não entende adequadamente a natureza do trabalho científico, conforme Santos e Mortimer (2001). Ainda hoje, podemos afirmar que a maior parte da população brasileira não é plenamente alfabetizada cientificamente.

A “alfabetização científica” não é feita simplesmente aumentando a oferta de escolas, com ampla carga horária em disciplinas científicas. Ou formando um maior número de cientistas em nossa sociedade. Tampouco creditando apenas à escola tão árdua tarefa. Movimentos profundos na sociedade precisam ser feitos, semelhantes àqueles realizados pelas potências ocidentais, depois da Segunda Guerra Mundial, conforme Krasilchik (2000).

No contexto da Guerra Fria, países como os Estados Unidos e Inglaterra desenvolveram reformulações nos currículos escolares, criações de grupos de ensino e pesquisa em ciências e investimento estrutural em escolas, sobretudo na criação de laboratórios.

Investimentos também ocorreram além daqueles destinados à escola e formação de professores, mas também como a ampliação da divulgação na mídia de assuntos científicos e a criação de centros de ciências, destinados à popularização dos conhecimentos científicos junto à população em geral.

Entretanto tal processo de ação voltado para o desenvolvimento da ciência nestes países teve seus atropelos do ponto de vista da comunicação científica junto à população. Tais movimentos tinham como base principal formar novos cientistas que pudessem melhorar a competição tecnológica tão presente na Guerra Fria.

Tais fatos evidenciaram que apesar dos investimentos, parte significativa da população ainda não se interessava por assuntos científicos. Décadas mais tarde, tais eventos, impulsionaram o desenvolvimento de pesquisas que buscavam o esclarecimento da população sobre assuntos científicos, sobretudo através da *transposição didática* da ciência.

No Brasil também ocorreram mudanças, sobretudo influenciadas pelos modelos americanos, principalmente no período militar. Todavia, os investimentos na área de educação em ciência foram bem menores no Brasil e conseqüentemente seus efeitos bem menos sentidos junto à população.

O conhecimento minimamente científico da população possibilitaria que as pessoas identificassem mais facilmente discursos realmente baseados em fundamentos científicos e não puramente ideológicos. Contudo a complexidade da criação de uma sociedade cientificamente alfabetizada nos dias de hoje, remete, a dificuldade que seria tal objetivo no início do século XX no Brasil. Tal reflexão

procura demonstrar uma das causas dos inúmeros desvarios apresentados em nossa sociedade frente às epidemias da época.

### **Os efeitos colaterais do processo de vacinação**

A vacina obrigatória já seria em todo caso um desafio enorme para o governo. Num contexto de imenso acirramento político, desinformação e falta de infraestrutura a logística necessária para a vacinação de toda a população apresentara barreiras diversas.

Contudo os maiores problemas gerados no decorrer da vacinação obrigatória contra a varíola e combate ao mosquito vetor da febre amarela no final de 1904, talvez, não se deva aos opositores, infraestrutura precária ou logística. E sim ao próprio governo.

A truculência pela qual o governo conduziu o processo, foi um dos principais, motivadores da Revolta da Vacina, iniciada em 10 de novembro de 1904. As populações em parte, além de não estarem preparadas para as exigências requeridas pelo governo, às viam como incabíveis.

Conhecida na época por alguns como *código de torturas*. A seguir, um trecho dos artigos da lei referente a vacinação obrigatória, publicada em 9 de novembro de 1904, no jornal *A Notícia*:

Art. 19. [...] Ninguém poderá ser admitido como empregado sem que apresente o atestado de vacinação [...] Art. 24. Todo o colégio, fábrica, oficinas, asilos e estabelecimentos congêneres deverão possuir um livro em que estejam consignados: os nomes das pessoas nele reunidas, a data de vacinação ou revacinação e o número do registro que estão lançados os atestados nos livros de saúde pública da Diretoria Geral de Saúde Pública. Art. 25. Os responsáveis pelos estabelecimentos a que se refere o presente artigo serão passíveis de multa de 500\$, dobrada em nas reincidências, quando não possuírem o livro referido. Art. 25[...] Nenhuma construção ou obra, quer particular ou pública poderão ser adentradas por pessoas não vacinadas. (NOTÍCIA, 1904, p.5).

O resultado da aplicação desses e outros artigos provocaram enorme indignação na população. As reações foram violentas causando um caos social na cidade do Rio de Janeiro. Todavia, a varíola avançava.

Passadas as semanas da crise, aos poucos a vacinação prosseguia. Apesar de toda a crise instalada, o combate às doenças foi alcançado.

Difícil estimar exatamente quais dos fatores mais preponderantes para isto: o medo da morte sem tratamento desta terrível moléstia? Os resultados obtidos com a vacinação? Ou a diminuição da disputa de interesses políticos, tendo como palco a vacinação?

A história contada nos livros é que a vacinação e todo movimento sanitário foi um sucesso no ponto de vista de saúde pública no país. Cientificamente, a vacinação contra a varíola e o combate ao mosquito da febre amarela resultaram na diminuição drástica destas duas moléstias.

Todavia, nos dias atuais, a sociedade brasileira ainda apresenta algumas dificuldades em relação à percepção de eventos comuns a uma epidemia. Sobretudo devido aos problemas ligados a alfabetização científica da população. Provavelmente veremos em epidemias atuais e futuras comportamentos sociais muito semelhantes à época da Revolta da Vacina, possibilitando sermos espectadores de erros seguramente evitáveis novamente.

### **Fragmentos de notícias que indicam a origem de possíveis enganos**

A desinformação apresentada por parte da população diante das epidemias em 1904, não se construiu em um breve período. Os jornais, dos poucos veículos de comunicação da época, segundo Benchimol (1994), ajudaram a difundir informações junto à população, que acabaram por formar uma opinião contrária a vacina e a outros métodos de combate à doença.

Um exemplo se refere a febre amarela. Foram diversas as epidemias de febre amarela no século XIX no Brasil e no mundo, segundo Benchimol (2011). Todavia, as epidemias desta doença assolaram de forma muito significativa a capital e cidades do sudeste do Brasil, nos últimos vinte anos do século XIX.

Contudo a desinformação chegava até a população através de promessas de tratamentos sem nenhuma comprovação científica:

Havia muita especulação sobre a doença e os jornais não se refutavam a publicar em seus anúncios curas inusitadas, sem passar por maiores “crivos” jornalísticos. Desta forma, na maneira em que eram publicados, muitas vezes os anúncios de curas, como

o xarope de Jurubeba ou a reportagem científica sobre o assunto eram passados no mesmo jornal sem a devida distinção de autenticidade. (PINTO, 2019, p. 1360)

Num mesmo jornal, ou talvez na mesma página, onde estava sendo apresentada uma notícia do governo sobre saúde pública, apareciam produtos dos mais diversos, que prometiam curar diferentes doenças, dentre elas a febre amarela. A seguir o anúncio do “xarope de jurubeba” que prometia curar a febre amarela dos seus clientes. Jornal: O Paiz (RJ) em 6 de maio de 1889:

Está provada de forma cabal, a eficácia da Jurubeba nas infecções do fígado, rins e baço, tanto nos casos isolados como consequentes de febres graves. Ora, atuando a febre amarela especialmente sobre os dois primitivos órgãos, fígado e rins, torna-se recomendável o uso desta preciosa planta em seus compostos simples, não só no decurso dessa terrível moléstia, debaixo da prescrição médica, como especialmente na convalescença dos doentes. Ela restitui a esses órgãos da vida e em pouco tempo o seu primitivo vigor, facilitando as urinas e combatendo as inflamações que em geral deixam as febres graves nos órgãos intestinais. Recomendamos entre todos os acreditados preparados desta planta o Xarope e o Vinho de Jurubeba simples dos farmacêuticos Bartholomeu & sucessores, de Pernambuco, cujos preparados são bastante conhecidos na corte e nas demais provinciais do império e até no estrangeiro. Venda nas principais farmácias e drogarias. (*O Paiz*, 1889, p. 5)

Na literatura científica, até o momento, não se encontrou nenhuma evidência da eficácia da jurubeba no combate da febre amarela. Ainda a literatura indica como prevenção da doença a vacina da febre amarela, produzida e distribuída no Brasil, aproximadamente 50 anos depois desta notícia.

A vinculação massiva deste tipo de informação impactava diretamente na percepção da população sobre as doenças. Para uma pessoa não alfabetizada cientificamente, conforme colocam Santos e Mortimer (2001), como pode se esperar que ela seja capaz de distinguir adequadamente uma notícia num jornal que tenha ou não embasamento científico, sobretudo, naquela época? Tais questionamentos levam a refletir sobre o tamanho da responsabilidade dos meios de comunicação junto à saúde pública da população.

Outra notícia que claramente mostra esse tipo de desinformação, é do desinfetante que prometia acabar com a febre amarela dos ambientes. À época da notícia, os cientistas não tinham um consenso

sobre a origem e muito menos do vetor da febre amarela (o que foi aceito pela ciência aproximadamente uma década depois da notícia). Ainda assim, ressalta-se a assertividade pela qual o anunciante afirma ter sobre as evidências científicas que comprovam a eficácia do produto. Jornal *O Paiz* (RJ), 8 de maio de 1888:

As principais causas exteriores (para não dizer as únicas) dos padecimentos que afligem a humanidade, tem por origem a infecção e o contágio. A febre amarela, que tem devorado milhões de pessoas, é o exemplo bem eloquente desta verdade. A sociedade de Higiene Pública de Madrid conseguiu, depois de repetidos ensaios, a confecção de um desinfetante único na sua classe, com o qual conseguiu a limpeza mais completa e purificação mais absoluta da atmosfera, por mais carregada que esteja de emanações pútridas e irrespiráveis. Denomina-se *Desinfetante da Sociedade de Higiene de Madrid*. O legítimo da marca [...]. (*O Paiz*, 1888, p. 5)

Um discurso carregado de eufemismo como esse provavelmente terá uma aceitação muito maior junto a população do que as aquelas presentes na Vacinação obrigatória em 1904. Por que me vacinar se posso simplesmente tomar um xarope de jurubeba ou usar um desinfetante? São questionamentos dessa natureza que devemos considerar nos desafios pertinentes ao esclarecimento da população acerca de assuntos científicos.

Outra problemática na comunicação em jornais científicos na época está na questão dos avanços científicos. Dentro do campo científico descobertas e teorias são formuladas e posteriormente superadas por outras. Um dos problemas é que a vinculação de notícias científicas não acontece na mesma cronologia da literatura científica, podendo gerar enganos sobre quais informações científicas devem ser atualmente consideradas.

## Considerações

O olhar para o passado pode ser elucidativo, porém arriscado, pois os enganos decorrentes de uma percepção sem os elementos pertinentes do momento observado podem gerar uma visão distorcida de tais eventos. A análise de jornais da época, onde a narrativa foi criada no mesmo tempo dos fatos analisados, podem ajudar um pouco a diminuir a dificuldade de entender tais momentos passados.



A interpretação dos conteúdos das notícias pode ajudar a interpretar parte das origens de equívocos comuns de parte da população em relação a eventos científicos. A análise da cadeia de eventos relacionados a um período de tempo, expressas em diferentes jornais de uma época podem explicar parte da origem dos fatos históricos.

No período analisado entre 1880 e 1910 é possível perceber um amadurecimento do discurso científico, que retrata de certa forma a evolução da sociedade e da academia científica brasileira. Uma demonstração desta mudança é que as vacinações em grande escala e as ações sanitárias só puderam ocorrer a partir da de instituições científicas brasileiras como a Fiocruz em 1900 no (RJ) e Butantã em (SP) em 1901.

## Referências

- BASTOS, I. A Imprensa no Rio de Janeiro da Belle Époque. In: VI Congresso Nacional de História da Mídia, Niterói, p.1-15, 2008.
- BARDIN, L. Análise de conteúdo. São Paulo: Edições 70, p. 229, 2011.
- BARRETO, L. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Rio de Janeiro: Editora Companhia das Letras, 2000.
- BENCHIMOL, J.L. História da febre amarela no Brasil. *História, Ciências, Saúde*. V.1, n. 1, 1994, p. 121-124.
- BENCHIMOL, J.L. Domingos José Freire and the beginnings of bacteriology in Brazil. *História, Ciências, Saúde*. V.1, n. 2, 1995, p. 67-98.
- FONSECA, F. Mídia, poder e democracia: teoria e práxis dos meios de comunicação. *Revista Brasileira de Ciência Política*. Brasília, n. 6, p.41-69, jul./fev. 2011.
- KRASILCHIK, M. Reformas e realidade: o caso do ensino das ciências. *São Paulo em perspectiva*, v. 14, n.1, p.85-93, 2000.
- RIO. 1904 - Revolta da Vacina. A maior batalha do Rio. Secretaria de cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204434/4101424/memoria16.pdf>. Acesso em 15 de março de 2020.
- SANTOS, W.L.P; MORTIMER, E.F. Tomada de Decisão para Ação Social Responsável no Ensino de Ciências, *Ciência & Educação*, v.7, n.1, 95-111, (2001).
- SEVCENKO, Nicolau. *A revolta da vacina: mentes insanas em corpos*

rebeldes. Coleção Tudo é História. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

PINTO, T. P. Uma visão histórica da mídia e da propaganda científica no final do século XIX através da crítica textual. In: XVI Congresso Internacional da Abralic, Brasília, p. 1361-1370, 2019.

VACINA OBRIGATÓRIA. A Notícia, Rio de Janeiro, 09 de nov. 1904. Edição 00265, pág.5. Disponível em: <https://cutt.ly/thFQ1xX>. Acesso em 2 de fevereiro de 2020.

A JURUBEBA NA FEBRE AMARELA. *O Paiz*: Rio de Janeiro, 6 de mai. de 1889. Pág. 4. Fonte: <http://twixar.me/vGR1>. Acesso em 3 de maio de 2020.

FEBRE AMARELA - Função, desinfecção e saneamento. *O Paiz* (1): Rio de Janeiro, 8 de mai. De 1888. Edição 01310, pág. 9. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/178691\\_01/5299](http://memoria.bn.br/DocReader/178691_01/5299). Acesso em 3 de maio de 2020.

VACINA DA FEBRE AMARELA. *O Paiz* (2), Rio de Janeiro, 17 de mai. 1888. Edição 01319, Classificados. pág 4. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=178691\\_01&pagfis=5337](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=178691_01&pagfis=5337). Acesso em 5 de maio de 2020.

## **“Arrancar a tradição ao conformismo” – a secularização da exegese judaico-cristã na leitura da história de Auerbach e Benjamin (apontamentos de pesquisa)**

Beatriz Malcher (PPGCL/UFRJ) <sup>1</sup>

### **Apresentação**

Em carta direcionada a Walter Benjamin (1892-1940) em outubro de 1936, Erich Auerbach (1892-1957) lamenta o fato de não poder ler uma versão completa do texto de Benjamin sobre sua infância berlinense (BENJAMIN, 1993). Nesse momento, Auerbach - que já havia sido afastado de seu cargo na Faculdade de Filologia da Universidade de Marburg por conta da *Reichsbürgergesetz* (Lei de Cidadania do Reich), que decretava a aposentadoria compulsória de todos os judeus com cargo público - se encontrava exilado temporariamente em Florença, antes de partir para Istambul, onde vai se estabelecer e lecionar durante a Guerra. Sua lamentação e seu desejo de uma eventual leitura do texto de Benjamin, é acompanhada por uma observação precisa: “[...] lamento que não possamos ler completamente seu livro sobre a infância, que certamente também é nosso” (BENJAMIN & AUERBACH, 2015, posição 2).

Em exílio, Auerbach parece buscar no texto biográfico de Benjamin, também exilado, uma espécie de retorno à uma infância em comum. Entender o texto *Infância em Berlim por volta de 1900* como também seu não é um comentário fortuito: ambos os pensadores nasceram no distrito de *Charlottenburg*, em Berlim, no ano de 1892 em famílias de judeus assimilados e membros da alta burguesia berlinense, e passaram a primeira década do século XX estudando em escolas de elite da capital do *Deutsches Kaiserreich*. Também frequentaram as mesmas Universidades, a saber, as de Berlim e Freiburg. No entanto, apesar dos muitos pontos de contato entre suas biografias,

1. Pós-doutoranda em Teoria Literária pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Teoria Literária pelo PPGCL/UFRJ, mestre em Comunicação e Cultura pelo PPGCOM/UFRJ, bacharel em Comunicação Social pela Escola de Comunicação da UFRJ e técnica em fotografia pelo SENAC/RJ.

são também muitos os distanciamentos: Auerbach foi claramente um scholar clássico, amplamente “focado no estudo erudito do cânone literário europeu” (CORPAS, 2019, p. 183); Benjamin, por sua vez, acabou trafegando pelos mais distintos objetos e muitas vezes se propondo a uma análise de fenômenos mais contemporâneos a ele – como a fotografia, o cinema, o teatro épico e o surrealismo. Enquanto Auerbach sempre foi bem colocado academicamente, ocupando cargos importantes na Europa e Estados Unidos, Benjamin foi uma espécie de *outsider*, nunca se estabelecendo completamente no meio universitário europeu.

No entanto, apesar das biografias distintas, em seus exílios e na chamada “meia noite do século”, os dois intelectuais judeus berlinenses parecem perseguir questões em comum: com a ascensão do nacional-socialismo, ambas as suas obras passam a ser marcadas por um desejo muito similar de reler a História pela ótica dos vencidos, de repensar a sua configuração a partir de uma relação dialética entre presente e passado e de operar uma secularização de exegeses caras às tradições judaico-cristãs em suas próprias hermenêuticas para uma leitura crítica dos acontecimentos históricos acabados e em curso, tendo como um ponto de reflexão central a tarefa do crítico de arte e cultura em um contexto acadêmico de crescente especialização e simplificação decorrente da tecnização dos saberes (AUERBACH, 2012; BENJAMIN, 2018).

O presente artigo busca sistematizar as reflexões feitas no simpósio *Sobre diálogos transdisciplinares: a crítica textual interroga a tradição literária e não literária num exercício de ‘escovar a história a contrapelo’* do XVII Congresso Internacional da ABRALIC, onde procurei apresentar brevemente os apontamentos iniciais de minha pesquisa de pós-doutorado – em andamento desde o segundo semestre de 2020 –, onde proponho uma leitura comparada entre as interpretações dialéticas da história e sua relação com o fazer científico como elaboradas por Erich Auerbach e por Walter Benjamin, tentando observar os pontos de encontro e afastamento entre suas proposições.

## **Apontamentos e questões de pesquisa**

A pesquisa proposta, que ainda está em seu momento inicial, tem como tema mais amplo um estudo da relação entre história e

dialética, sendo seu objeto a análise comparada entre as obras de Erich Auerbach e Walter Benjamin no que concerne a exposição dialética da história. Mais precisamente, pretende-se abordar tal questão levando-se em consideração a dialética entre sincronia e diacronia na leitura antiteleológica do conceito de história levada adiante por ambos através da atualização da tradição exegética judaico-cristã. A partir da exposição do trato dado à componente histórica por cada um dos autores, procurarei investigar como as suas metodologias, assim como a concepção do conceito de história determinante em suas trajetórias, teriam pontos de encontro cruciais, mas também distanciamentos importantes. A partir disso, proponho também uma investigação sobre a atualidade destes intelectuais para pensar questões caras ao nosso presente imediato, como, por exemplo, a interdisciplinaridade dos saberes nas Ciências Humanas, a problemática socioambiental e certas questões geopolíticas.

Apesar de propor, para tal estudo, uma leitura interna dos textos dos respectivos autores, é relevante ter em vista o contexto de produção de suas obras, levando em consideração o momento histórico no qual ambos se inserem e contra o qual ambos se dirigem. Walter Benjamin é um dos principais expoentes daquilo que Michael Löwy (2017) chama de vencidos da história, “uma geração e uma corrente particular do universo cultural judeu da *Mitteleuropa*: uma geração de intelectuais nascidos no final do século XIX, cujos escritos bebem ao mesmo tempo de fontes alemães [...] e judaicas” (LÖWY, 2017, posição 41. tradução minha). Tratar-se-ia de uma geração que propõe “uma nova concepção da história” e “uma nova percepção de temporalidade, em ruptura com o evolucionismo e a filosofia do progresso” (Idem, posição 143).

Segundo Löwy, dentre destes autores, Benjamin seria aquele que formulou de maneira mais radical esse novo olhar sobre a História (Idem), o que certamente é perceptível ao longo de toda a sua trajetória intelectual (LÖWY, 2019), mas mais evidente em seus trabalhos mais maduros, principalmente em suas teses “Sobre o conceito de história” (LÖWY, 2005). Em uma perspectiva relativamente similar, Pierre Bouretz (2011) também localiza Benjamin como um importante expoente de uma geração de “testemunhas do futuro”: um grupo de pensadores que partilhavam a mesma condição de judeus assimilados e que olhavam com ressalvas à Modernidade, com similar “consciência histórica [...] de um tempo ordenado desde sempre

pela reatualização do passado e pela antecipação do futuro” e similar “desconfiança em relação ao mais recente programa da filosofia: o de um idealismo alemão no crepúsculo que anuncia o desencantamento do mundo, fixa seu preço e se propõe a pagá-lo.” (BOURETZ, 2011, p. 14-15). Seriam, em outros termos, autores que pensaram um futuro através e a partir de sua relação dialética com o passado.

Apesar de nem Löwy nem Bouretz citarem Auerbach como um dos expoentes deste grupo, é possível, com a devida mediação, analisá-lo a partir das categorias pensadas por ambos. Não apenas por se tratar de um intelectual judeu alemão assimilado, mas, concordando com Corpas (2019), Auerbach guardaria “afinidades eletivas [...] com a constelação intelectual integrada” por Benjamin e outros autores com os quais ambos mantinham contatos, como Ernst Bloch, e Siegfried Kracauer (CORPAS, 2019, p. 184). Ao colocar em tensão a presença entre um passado conservado e um futuro irrealizável, tendo no presente um ponto de reverberação crítica (WAIZBORT, 2007), Auerbach certamente compartilha de uma mesma maneira de repensar a leitura dos processos históricos com essa geração; uma geração que propunha uma nova concepção da história e uma nova percepção de temporalidade, em ruptura com filosofia do progresso levada adiante desde Descartes (HORKHEIMER, 2015), mas radicalizada no Iluminismo kantiano (ADORNO, 2009). A filosofia do progresso partiria do pressuposto de que o homem, dotado de razão, seria responsável por um movimento progressivo da história, cuja finalidade se fundamentaria no seu aperfeiçoamento eterno. Em outros termos, a seria uma forma de interpretação da História que acredita que a humanidade avança continuamente – por vezes com uma velocidade mais alta, por vezes mais lentamente – em uma direção definida, desejável e infinita de aperfeiçoamento (ADORNO & HORKHEIMER, 1985).

A doutrina do progresso chega ao seu auge na segunda metade século XIX, quando uma Europa em clima de paz aparente e deslumbrada pelos progressos técnicos da indústria e da ciência, acreditava estar em um movimento de aperfeiçoamento e progresso contínuo. A antítese desta paz e progresso aparentes, no entanto, residiria no fato deles serem estabelecidos a partir das experiências coloniais que a própria Europa conduzia na África e na Ásia, assim como da exploração sistemática do trabalhador industrial dentro do território Europeu (HOBSBAWN, 2009). Logo, o século XIX parece funcionar

como o momento onde as tensões constitutivas da Modernidade se agudizam, tendo como síntese negativa a Primeira Guerra Mundial.

Apesar disso, passados alguns anos da Guerra de trincheiras, aos poucos a ideologia do progresso parece se reerguer e reocupar o imaginário burguês. É neste contexto que essa geração de autores começa a produzir textos críticos que tem em mente justamente uma denúncia à ideologia do progresso e, junto a isso, uma tentativa de repensar a leitura da História. Na Alemanha, em particular, ainda segundo Löwy, Benjamin seria aquele que formulou de maneira mais bem estruturada esse novo olhar sobre a História, o que certamente é perceptível ao longo de toda a sua trajetória intelectual, mas mais evidente em seus trabalhos mais maduros, principalmente em suas teses *Sobre o conceito de história*, de 1940, ano de sua morte (LÖWY, 2019).

No entanto, muitos pontos de contato podem ser extraídos de seus trabalhos em relação ao pensamento auerbachiano, apesar dos amplos e evidentes distanciamentos. Em meio a uma nova diáspora, dois judeus heterodoxos alemães de trajetórias intelectuais distintas parecem ir de encontro um ao outro em suas tentativas de “escovar a história a contrapelo”, para usar os termos de Benjamin (BENJAMIN, 2005, p. 70), fazendo, cada um à sua maneira, um similar movimento de secularização de uma tradição exegética religiosa para a interpretação materialista da história. Deste modo, esta pesquisa se propõe à investigação comparativa entre estes dois pensadores judeus berlinenses, tentando buscar os pontos de contato e disjunção entre suas hermenêuticas no que diz respeito principalmente aos referenciais teóricos, pressupostos metodológicos, diagnósticos e prognósticos para a leitura da História, na qual seu tempo presente participa de maneira decisiva.

Auerbach e Benjamin partilham de similar entendimento da história como uma unidade contraditória em si mesma, entendimento este que marca formalmente a própria constituição de seus respectivos textos. Ambos partilhariam uma mentalidade histórico-perspectivista, polarizando o fato histórico em sua atualidade imediata; no presente. Benjamin entendia que a função do método materialista para o descortinamento da História seria a de arranca a época de uma continuidade histórica reificada, sendo a função primordial do crítico a de desestruturação do *continuum* da História (BENJAMIN, 2018; 2020a). A proposta de análise dos processos históricos do autor, portanto, tenta tocar naquilo que ele chama de pós vida do objeto de

compreensão (BENJAMIN, 2018), que ultrapassa o seu momento histórico passado e atinge o presente, ou seja, o momento no qual o intérprete se encontra. Deste modo, colocando o presente como ponto de referência para a leitura da história, o método benjaminiano de exposição dialética da história pretende renunciar a atitude contemplativa do historicismo moderno propondo, em seu lugar, que a obra do passado não está consumada nem fechada.

O passado não consumado é o passado que opera como parte constitutiva do presente. E, apesar disso, é também um passado inalcançável; irrecuperável. Portanto, não é possível, como fez por tanto tempo o historicismo iluminista, apresenta-lo em sua integridade. Para o filósofo, é função do materialista dialético reconhecer esse caráter contraditório da História, onde o passado, aberto, se encontra concomitantemente presente (por não estar consumado) e ausente (por ser irrecuperável em sua totalidade). Apenas o reconhecimento desta contradição que permite o que o autor vai chamar de processo de telescopagem; de leitura do passado como ele se apresenta (ou lampeja) ao sujeito histórico do presente (BENJAMIN, 1982). A função do passado, portanto, seria a de colocar o presente em situação crítica, não através de uma apresentação homogênea; teleológica; contínua do processo histórico, mas através de uma polarização entre o acontecimento passado e as possibilidades dos acontecimentos futuros, polarização esta que ocorreria na própria atualidade, de modo que, ao abordar o passado, seria possível colocar o presente em situação crítica (BENJAMIN, 2020a).

Similar preocupação pode ser diagnosticada em Auerbach, especialmente a partir de *Mimesis*. Auerbach operaria com um processo de rotação de perspectiva em que a história é tomada de modo prospectivo e retrospectivo, concomitantemente. Por um lado, o autor aborda o texto literário a partir do ponto de vista e limites de sua época de composição, evitando anacronismos e levando em conta as condições históricas e materiais objetivas do período em que a obra foi composta. Um bom exemplo seria o ensaio sobre Boccaccio em *Mimesis*, onde a crítica direcionada ao realismo humanístico das novelas do autor italiano, consideradas por Auerbach superficiais em sua tragicidade, não perde de vista os limites de sua época (AUERBACH, 2015). O autor entende que os muitos problemas da novela italiana renascentista se deram por conta da instabilidade de um tempo histórico de transição entre duas ordens de pensamento, em que a



matriz exegética interpretativa medieval estava em decadência, mas o pensamento filosófico que a substituiria na interpretação do da realidade ainda não estava consolidado.

Por sua vez, essa leitura prospectiva não exclui uma leitura retrospectiva concomitante. O filólogo, em sua crítica, se aproveita de sua localização histórica e da vantagem desta posição para o conhecimento das consequências e encadeamentos históricos que se dão a posteriori. Em outros termos, apesar de o ponto de partida ser dado no momento histórico pontual, a crítica pode ter como foco narrativo um período outro, mais adiante na própria história do Ocidente. Em *Mimesis*, ao estudar o “realismo sério” e trágico em textos de diferentes períodos históricos – desde a Antiguidade Clássica até a década de 1920 –, Auerbach sempre parece colocar em questão o seu próprio tempo. A análise e busca pelo “realismo sério” na longa história da Literatura Ocidental, mote do livro, parece ter como foco narrativo os problemas de sua contemporaneidade. Vale citar, como exemplo desta leitura prospectiva, o seu capítulo de abertura, *A cicatriz de Ulisses*, em que o autor traça uma relação entre lenda dos mártires, da Antiguidade Clássica, e a propaganda nacional-socialista (Idem).

Tal dupla rotação perspectiva é tradicional na historiografia dialética do período, o que torna possível avaliar a obra levando em conta o momento histórico de sua produção e o transcurso histórico que a antecede e a ultrapassa, tendo como síntese um terceiro momento: o presente. Assim sendo, este processo de abordagem da História permite, tanto em Auerbach, quanto em Benjamin, um olhar renovado sobre os processos históricos em curso; inacabados, proporcionando à crítica de arte e cultura se tornar um instrumento capaz de decifrar, através da captação da vida ou sobrevida das obras, as questões sociais, políticas e filosóficas da atualidade, o que se manifesta nos respectivos autores em relação à diferentes temas. Talvez o exemplo mais evidente seja a maneira através da qual a História serve como material para reflexão a respeito do nacional-socialismo, matéria cara a ambos os autores, dada suas trajetórias previamente citadas. O supracitado caso representativo da relação traçada entre a propaganda nazista e os mitos fundacionais da antiguidade grega, é um dos muitos exemplos nos quais a realidade histórica presente participa dos estudos sobre a literatura ocidental de Auerbach (Idem). Similarmente, em o *Das Passagen-Werk*, de Walter Benjamin, é possível encontrar relações traçadas, por exemplo, entre o processo de

hausmannização da Paris século XIX e os projetos de Speer para o Terceiro Reich, ambas partes de uma mesma modernidade em curso na qual, segundo o autor, haveria uma espécie de tentativa de elevação da vida urbana à qualidade de mito, aos moldes dos mitos gregos (BENJAMIN, 1982).

No entanto, apesar de ser relevante e incontornável pensar como o modelo de leitura da História de ambos tem em vista uma compreensão e interpretação crítica do sentido material e ideológico da experiência nacional-socialista dentro da História Ocidental, outras questões são igualmente relevantes para pensar os autores, assim como a atualidade de suas obras. A condenação à cultura de massa e à “uniformização da simplificação” (AUERBACH, 2015, p. 498) feita por Auerbach a partir dos anos 1940, encontra evidente diálogo na crítica benjaminiana à compensação tempo/espço na modernidade, processo este que criaria um acúmulo informacional capaz de reduzir o desenvolvimento crítico em nome de uma suposta doutrina da novidade (BENJAMIN 2012a; 2012b). Para além da cultura de massas e da arte, Auerbach pensará os limites dessa simplificação dentro da própria Academia e da produção daquilo que hoje se convencionou chamar de Ciências Humanas (AUERBACH, 2012), tentando entender dialeticamente os limites, mas também as contribuições, que a especialização e uma conseqüente tecnização do fazer filológico teriam na produção intelectual e crítica (Idem). Benjamin, em distintos momentos de sua trajetória (BENJAMIN, 1982; 2018; 2019; 2020b), também teria questionado precisamente este risco então iminente de o pensamento filosófico e crítico, quando submetido a metodologias científicas fechadas e estéreis, desenvolver proposições totalizantes e pouco dinâmicas, capazes de colocar em risco tanto a qualidade das pesquisas, quanto da atividade docente (BENJAMIN, 2018).

Por outro lado, seria igualmente relevante contrastar a leitura que os autores fazem de categorias caras à tradição literária, como à noção de “alegoria”. Em artigo sobre Auerbach publicado em 2019 pela revista *Terceira Margem*, aponte, sem desenvolver, a necessidade de entender:

[...] à luz de Lukács, por um lado, e, por outro, de Benjamin, como o problema da alegoria se apresenta para Auerbach, levando em conta o seu modelo de “realismo sério”. Atendo-se ainda a essa questão, talvez caberia sistematizar e comparar o conceito de

“figura”, muito utilizado e desenvolvido pelo filólogo, com os conceitos de “alegoria” e “símbolo”. (MALCHER, 2019, p. 25)

Estas figuras de linguagem caras aos autores, são modos a partir dos quais ambos não apenas encontram formas de refletir sobre as particularidades e limites do realismo das obras de arte do passado, como também como chave interpretativa dos acontecimentos históricos em curso (BERG, 1994; MURICY, 2009; DUSILEK & DREHER, 2018). Este certamente será um ponto relevante a ser abordado no decorrer desta pesquisa que, apesar de não tratar direta e imediatamente do tema mais amplo por ela colocado, servirá para indicar caminhos e soluções para a investigação aqui proposta.

Apesar da pesquisa ainda se encontrar em um estágio inicial, algumas hipóteses relevantes para nortear o seu desenvolvimento já podem ser lançadas. A primeira diz respeito aos pontos de interseção entre a obra de ambos os autores. Acredito que Auerbach e Benjamin partilham de similar entendimento da história como uma unidade contraditória em si mesma, entendimento este que marca formalmente a própria constituição de seus respectivos textos. Ambos partiriam de uma mentalidade histórico-perspectivista, onde o presente é ponto de referência e reverberação crítica. Além disso, os dois parecem apresentar similar preocupação de colocar no centro da leitura do processo histórico a ótica dos oprimidos, antecipando uma tendência de tratar a história como “vista de baixo”, para utilizarmos o conceito de Thompson (1993).

No entanto, assim como acredito ser possível diagnosticar inúmeros pontos de encontro entre o método de apresentação dialética da história dos autores, há igualmente muitos pontos de distanciamento. Apesar de ambos partirem de um método de composição dialético que coloca em tensão totalidade e fragmento para uma leitura sintética do mundo, cada um teria uma compreensão própria do que seria a dialética. Uma hipótese inicial é a de que a dialética em Auerbach estaria mais relacionada a uma dinâmica hegeliana (HEGEL, 2003), talvez de inspiração agostiniana (AGOSTINHO, 1976; 2017), enquanto Benjamin inauguraria um modelo dialético próprio a partir do diálogo direto e indireto travado com Adorno, Scholem e Brecht (BENJAMIN & SCHOLEM, 1993; ADORNO & BENJAMIN, 2012; WIZLA, 2013).

Estas apropriações da dialética enquanto método teriam, ainda, ligação intrínseca com a forma a partir da qual ambos vão fazer uso

de uma hermenêutica sagrada para abordagem de questões seculares. Em Auerbach, a atualização dialética da exegese bíblica cristã faria com que a sua leitura do processo histórico fosse centrada no par prefiguração-consumação (DUSILEK & DREHER, 2018), - o que daria à sua interpretação da história um sentido mais fechado - o que já estaria presente anteriormente em Agostinho e Hegel, mas seria radicalizado pelo filólogo (BARCK, 1992). Já a montagem benjaminiana partiria de uma conjugação própria e pouco usual entre a exegese talmúdica e o materialismo dialético marxiano (LÖWY, 2005; 2019), o que possivelmente daria uma abertura ao texto do filósofo em comparação ao do filólogo no tocante às perspectivas de futuro.

Logo, é possível propor a hipótese de que é justamente essa diferenciação de aproximação da dialética como método que permitiria a Benjamin uma abertura messiânico-revolucionária em sua leitura do processo histórico, abertura esta que estaria ausente em Auerbach: enquanto em Benjamin o *Jetszeit* (tempo de agora; o presente) marca um momento histórico carregado de potência redentora no qual um tempo messiânico poderia ser inaugurado, esta abertura de futuro parece ausente em Auerbach, que lança em direção ao futuro um olhar fatalista e relativamente apocalíptico (BENJAMIN, 2020a; AUERBACH, 2012; 2015).

Outra hipótese que serve para nortear essa pesquisa é a de que a compreensão ampliada dos métodos de leitura da História propostos pelos pensadores serviria para reflexão de questões caras ao nosso presente imediato, apontando possíveis caminhos e desafios para a grande área das Ciências Humanas na tentativa de compor reflexões interdisciplinares e de estabelecer diálogos entre diferentes áreas do pensamento. A atualidade dos autores também tocaria em outros temas que extrapolam seus próprios interesses de pesquisa. Será, portanto, relevante pensar como e se os autores podem servir para reflexões caras aos temas urgentes ao contexto socioeconômico global, sendo possível, neste sentido, perseguir a hipótese de que os seus trabalhos, quando abordados com a devida mediação temporal e geográfica, podem trazer perspectivas renovadas para a interpretação sobre temas como a relação local/global; Ocidente/Oriente; os limites e avanços dos debates socioambientais, dentre outros.

Para perseguir essas questões, parto do pressuposto de que conteúdo temático e contexto social são inseparáveis na dinâmica interna de um texto e, portanto, devem ser estudados como uma unidade,

proponho o uso de uma metodologia que vai extrair da dinâmica interna do texto as suas principais questões, compreendendo-o como algo relativamente autônomo. Deste modo, o método de redução estrutural da crítica integradora de Antonio Candido me parece ser aquele mais válido para este tipo de abordagem (CANDIDO 2010; 2010b). Apesar do método de Candido ser pensado para a abordagem de um texto literário, acredito que a fusão entre texto e contexto, na qual a realidade do mundo se torna componente de uma mesma “estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo” (CANDIDO, 2010, p. 9), em muito serve também para o estudo de outros textos de teor dialético, em especial de ensaios.

Não é por acaso, por exemplo, que o método criado pelo brasileiro em muito dialoga com as proposições de Adorno, que supunha que em um texto as questões internas e externas “acham-se indissolúvel e constitutivamente mescladas entre si” (ADORNO, 2011, p. 366), de modo que o todo de uma sociedade, como uma unidade contraditória, aparece diretamente no texto (ADORNO, 1975). Ou seja, as questões externas ao texto são formalizadas e internalizadas no texto. Por outro lado, inversamente, a sociedade também pode ser mediada pelo todo da obra, que tem relativa autonomia no meio social, indo “além da falsa consciência” (Idem, p. 203). Esse movimento de extrair da forma do texto o seu potencial desmistificador em muito pode colaborar para a abordagem de textos de autores como Auerbach e Benjamin, dado especialmente o contexto político e social no qual suas produções se inserem, a saber, a Alemanha da década de 1920, 1930 e 1940, no caso de Auerbach, o mundo do pós-Guerra.

Vale ressaltar, por fim, que apesar de Benjamin e Auerbach terem poucos textos que discutem diretamente as próprias metodologias, por esse se tratar de um projeto que pensa, dentre outros, na sistematização do método de abordagem do material histórico por ambos, é importante ter em vista as suas abordagens metodológicas. Benjamin propunha, por exemplo, que a metodologia deve nascer a partir do texto; não devendo ser imposta a ele, proposição esta amplamente influenciada pelas observações adornianas (BENJAMIN, 1982; ADORNO & BENJAMIN, 2012). A proposição ecoa também na obra de Auerbach, que entende, por exemplo, que o texto “fala por si mesmo”. Isso não quer dizer que não haja uma intenção no momento da análise, mas que esta intenção vai se construindo durante a leitura, quando o crítico se deixa levar pelo texto (AUERBACH, 2015). Fora

isso, há uma sintonia entre a abordagem de Auerbach e a de Candido, como muito bem marcado por Waizbord (2007). Auerbach entendia que a análise de um texto literário deve levar em conta que “de cada obra de arte podemos dizer que é determinada essencialmente por três fatores: a época de sua origem, o lugar, a singularidade de seu criador” (AUERBACH, 2013, p. 17). Estas três dimensões, segundo Auerbach, devem ser trabalhadas no interior do texto. Ou seja, o externo não é trazido para dentro do texto, mas é extraído do texto, que é autônomo; fala por si só. Isso não é muito diferente, portanto, do já citado método de redução estrutural pensado por Candido. Isto posto, é relevante destacar como os próprios autores investigados por esta pesquisa participam ativamente do método de investigação do qual pretendo fazer uso.

Fora isso, se partirmos do pressuposto de que ambos os autores pensam metodologias de aproximação de materiais oriundos de contextos históricos distintos para tratar sua sobrevida no presente (Benjamin, 2018), é possível propor também um uso mediado dos próprios métodos aqui estudados, tentando refletir, a partir dos modos de composição pensados por Auerbach e Benjamin, a atualidade das questões por eles perseguidas

## **Considerações finais**

Os escritos de Benjamin e Auerbach, que, em seu momento de produção, surgiam como um contraponto bem-vindo aos cânones de suas respectivas áreas (AUERBACH, 2014; BENJAMIN, 2020b), são hoje canônicos e, em muitos sentidos, objetos de disputa intelectual nos mais diversos campos e linhas de pesquisa. O fato de serem alvos de interpretações e apropriações múltiplas e, em certo sentido, contrastantes, muito diz respeito à própria natureza interdisciplinar e à dialética imanente à suas produções, que sintetizam, de maneira própria, pontos de vistas antitéticos entre si (BARCK, 1994; QUERIDO, 2016). Assim sendo, este projeto de pesquisa encontra sua justificativa não apenas no fato de que o estudo comparativo sobre a obra de ambos os autores pode possibilitar a abertura e a renovação de novos fronts de pesquisa a respeito de suas respectivas obras, mas também por possibilitar uma compreensão mais ampliada das próprias produções atuais, não apenas da área da Teoria Literária – na qual

este projeto se insere – mas também dos mais diversos campos das Ciências Humanas que vem bebendo na fonte desses autores, como a Filosofia, a Filologia, a História, as Ciências Sociais, a Comunicação Social, dentre outros.

Deste modo, o caráter múltiplo e interdisciplinar de seus textos – que, como citado anteriormente, colocavam em questão justamente a relação entre o processo de especialização e uma possível simplificação totalizante e ahistórica do fazer crítico, teórico e filosófico na Academia e nas artes (AUERBACH, 2012; 2015; BENJAMIN, 2018; 2020b) –, auxiliaria a apontar para caminhos à grande área das Ciências Humanas frente ao desafio de repensar suas especialidades a partir de uma lógica interdisciplinar, reflexão essa cara a inúmeros autores contemporâneos (LEIS, 2001; SAID, 2004; THIESEN, 2008). Os métodos e proposições benjaminianos e auerbachianos, neste sentido, poderiam colaborar com este debate mais amplo na tentativa de rever as restrições classificatórias e intelectuais geradas pela separação total, a especificação e o isolamento de áreas do pensamento que, no geral, compartilham de objetos, temas e autores – problemática esta que já era apontada por Benjamin e Auerbach (AUERBACH, 2012; 2015; BENJAMIN, 2018; 2020b).

A atualidade da pesquisa não se limita, porém, à importante questão da interação entre redes de pesquisa e áreas de investigação científica nas Ciências Humanas. As leituras do processo histórico, como proposta pelos autores, em muitos sentidos ajudam a compor e refletir sobre problemas caros à nossa atualidade imediata. Destrinchar e compreender as similaridades e distanciamentos dos métodos propostos pelos autores auxilia também na compreensão do tempo presente pelo sujeito histórico. Se partirmos do pressuposto de que ambos os autores tem no presente o ponto focal de suas críticas feitas sobre textos a eles anteriores, é relevante, igualmente, lançar um olhar similar aos seus escritos para captar, seguindo a própria sugestão benjaminiana (BENJAMIN, 2018), a sobrevida dos autores no século XXI.

Löwy, por exemplo, propõe que a articulação entre materialismo e teologia na exegese benjaminiana, em muito colaboraria para a compreensão de processos de ordem política e econômica atuais (LÖWY, 2020). Mais especificamente, o autor entende que as Teses sobre o conceito de história (BENJAMIN, 2005; 2020b), auxiliariam uma leitura precisa sobre o sentido histórico das atuais catástrofes políticas, sociais e ecológicas, colaborando amplamente para reflexões a

respeito da evolução econômica e social através e a partir de uma reconfiguração das ações humanas sobre a Terra (LÖWY, 2019; CAMPANA, 2020).

Já a respeito de Auerbach, é notório como uma retomada da filologia do autor –“que amalgama análise das formas literárias e aportes conceituais da sociologia e da história, em um corpo sincrético em que as três áreas oxigenam e alargam os limites umas das outras” (SOUZA, 2017, p.82) –, em muitos sentidos pode colaborar para reflexões sobre democracia e humanismo frente aos conflitos sociopolíticos globais da atualidade imediata, como já proposto por Said (2007). O humanismo auerbachiano pode servir, deste modo, para repensar criticamente, através da dialética - e em um diálogo indireto (e parcialmente crítico) com as teorias decoloniais e os Estudos Culturais -, o intercâmbio e a articulação entre “Europa-Occidente-Oriente-Mundo” (SOUZA, 2017), debates urgentes em um contexto como o atual, onde as crises permanentes dos processos históricos se tornam mais evidentes.

## Referências

- ADORNO, Theodor. *Os Pensadores XLVIII*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1975.
- ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- ADORNO, Theodor. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ADORNO, Theodor & BENJAMIN, Walter. *Correspondências 1928-1940 Adorno-Benjamin*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Abril, 1975.
- AGOSTINHO. *A cidade de Deus*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental: filologia e crítica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- AUERBACH, Erich. *A novela no início do Renascimento – Itália e França*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- AUERBACH, Erich. “The Idea of the National Spirit as the Source of the Modern Humanities”. In.: PORTER, James I. (ed.) *Time, history*



- and literature: selected essays of Erich Auerbach*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2014.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BARCK, Karlheinz. “Walter Benjamin and Erich Auerbach: fragments of a correspondence”. *Diacritics*, Vol. 22, No. 3/4, 1992. pp. 81-83.
- BARCK, Karlheinz. “Figura e Imagem Dialética”. In.: GIUCCI, Guillermo et al. *V Colóquio UERJ: Erich Auerbach*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.
- BENJAMIN, Walter. “Infância em Berlim por volta de 1900”. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: BENJAMIN, Walter. Brasiliense, 1993.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In.: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas v.1)*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. “Fragmentos sobre crítica literária”. In BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura*. João Barrento (Org. e Trad.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o programa da filosofia por vir*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. São Paulo: Alameda, 2020.
- BENJAMIN, Walter. Teoria da Crítica. In BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin está morto*. Gustavo Racy (Org.). São Paulo: Sobinfluencia edições, 2020b.
- BENJAMIN, Walter & AUERBACH, Erich. *Correspondencia entre Erich Auerbach y Walter Benjamin*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EGodot Argentina, 2015. (Edição Kobo).
- BENJAMIN, Walter & SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BERG, Walter. “Figura – modelo para armar outra história”. In.: GIUCCI, Guillermo et al. *V Colóquio UERJ: Erich Auerbach*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.

- BOURETZ, Pierre. *Testemunhas do futuro: filosofia e messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CAMPANA, Marcela. “O legado antifascista de Walter Benjamin”. In.: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin está morto*. Gustavo Racy (Org.). São Paulo: Sobinfluencia edições, 2020.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010b.
- CORPAS, Danielle. Siegfried Kracauer e Erich Auerbach. *Pandaemonium Germanicum* (ONLINE), v. 22, p. 182-198, 2019.
- DUSILEK, Sérgio & DREHER, Luís. *Bíblia E Modernidade: a contribuição de Erich Auerbach para sua recepção*. São Paulo: Fonte Editorial, 2018.
- EAGLETON, Terry. “Pork Chops and Pineapples”. *London Review of Books*. LRB 23, out., 2013.
- HEGEL, Georg. *Cursos de Estética*. Volume III. São Paulo: Edusp, 2002.
- HOBSBAWN, Eric. *A Era dos Impérios*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2009.
- HORKHEIMER, Max. *Teoria Crítica I: uma documentação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- LEIS, Héctor. Para uma reestruturação interdisciplinar das ciências sociais: a complexa tarefa de enfrentar os desafios da problemática ambiental sem cair no senso comum da sociedade civil. *Ambiente e Sociedade*. no.8 Campinas Jan./June 2001
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LÖWY, Michael. *Redención y utopía*. Santiago: Ariadna Ediciones, 2017. (Edição para Kindle)
- LÖWY, Michael. *La révolution est le frein d’urgence: Essais sur Walter Benjamin*. Paris: Editions de l’Éclat, 2019.
- LÖWY, Michael. O legado antifascista de Walter Benjamin. In.: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin está morto*. Gustavo Racy (Org.). São Paulo: Sobinfluencia edições, 2020.
- MALCHER, Beatriz. O Método Mimesis- Contribuições de Erich Auerbach à crítica literária. *Terceira Margem*, v. 39, p. 8-27, 2019.
- MURICY, Katia. *Alegorias da Dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau, 2009.
- QUERIDO, Fabio. O espectro dissidente: Walter Benjamin à esquerda

- do possível. *Estudos Avançados*. vol.30 no.87 São Paulo May./Aug. 2016
- SAID, Edward. *El Mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires: Debate, 2004.
- SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SOUZA, Marcos. Edward Said/Erich Auerbach: humanismo mundano e fenomenologia do exílio. *A Cor das Letras*. Revista Digital dos Programas de Pós-Graduação do Departamento de Letras e Artes da UEFS, Feira de Santana, v. 18, n. 1, p. 79-96, janeiro-abril 2017.
- THIESEN, Juarez. A interdisciplinaridade como um movimento articulador no processo ensino-aprendizagem. *Revista Brasileira de Educação*. vol.13 no.39 Rio de Janeiro Sept./Dec. 2008
- THOMPSON, Edward P. *Customs in common*. New York: New Press, 1993.
- WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- WIZLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: História de uma Amizade*. São Paulo: Edusp, 2013.

## **Éramos seis: um estudo sobre as adaptações da obra de Maria José Dupré**

Viviane Arena Figueiredo (UFF)<sup>1</sup>

### **Introdução**

Explorar uma obra literária, em todas as suas nuances, é um meio de mergulhar em um oceano de materializações de personalidades, de sentimentos, de histórias e de ambientes que se abrirão diante de nossos olhos como uma personificação da vida real, com todas as suas alegrias ou agruras. A produção folhetinesca, muito em voga entre meados do século XIX e início do século XX pode ser considerada um retrato da relação existente entre autor – público leitor – construção da obra. Ao serem publicados em diferentes edições dos jornais, os romances, aos poucos, envolviam os leitores em seus enredos, de modo que o desenrolar dos acontecimentos de uma determinada trama era ansiosamente esperado por àqueles que acompanhavam determinada narrativa.

De certa forma, pode-se dizer que a publicação de romances, como primeiro meio de divulgação em jornais, no formato de folhetins, tornara-se um termômetro capaz de levar o autor a delinear e ajustar seu texto, segundo os apelos de leitores e, porque não dizer, dos próprios editores que viam nestas narrativas um meio de manter o seu público sempre em expectativa em relação aos próximos capítulos que viriam a demarcar o conteúdo expresso no desenrolar da trama, consolidando, assim, uma fidelidade do leitor ao seu veículo de comunicação.

As tramas folhetinescas publicadas nos variados jornais do entre séculos tornou conhecidos vários autores, que tiveram, através desse meio de divulgação, a consolidação de suas carreiras dentro do universo literário. Desta feita, realmente descrever os folhetins como termômetros da estrutura de um determinado enredo literário, nos soa como uma metáfora bem pertinente, visto que, algumas vezes, os autores, ao publicarem seus romances, em definitivo, nas editoras,

1. Doutora em Estudos Literários; Pós-doutoranda em Crítica Textual; Pesquisadora (Labec/UFF)

acabavam por modificar algumas partes de seus textos, seja por desejar delinear a trama segundo a sua própria vontade, ou mesmo atendendo os apelos de leitores que tenham acompanhado a trama que, por vezes, prorrogava-se durante meses nos jornais.

Nos dias atuais, os textos de origem folhetinescas, bem como certas alterações no conteúdo da obra impetrado por seus autores, tornam-se uma grande fonte de recursos para pesquisas tanto no campo da Crítica Literária, quanto no campo da Crítica Textual. Ter em mãos a oportunidade de comparar um folhetim com a obra original, publicada em forma de livro, é poder ter elementos para estudar as diversas nuances que compuseram a obra, seja através da própria interpretação textual existente entre as alterações, ou mesmo fazendo um cotejo que dê conta das modificações autorais, tornando-se um meio de observar e acompanhar a evolução crítica do autor em relação a sua própria obra.

Fora do contexto acadêmico, e mesmo fora da Literatura, tem-se também a relação entre autor e autoria, autor e texto, autor e público. Com os avanços tecnológicos, o movimento de criação e, conseqüentemente, de contar uma história, por um determinado autor, também se modifica, visto que as gerações mudam e, é claro, passa a existir a necessidade de se contemplar todos os gostos e todos os gêneros. Percebemos essas mudanças, primeiramente, na era do rádio e, conseqüentemente, com o advento da mídia televisiva.

Ainda dentro deste contexto de transformação e de adaptações das narrativas às questões tecnológicas, não podemos esquecer de citar a importância do cinema, permitindo a criação de roteiros, escritos e revistos, muitas vezes, por vários autores que juntos unem forças a fim de compor uma narrativa que venha a agradar e divertir o público, de um modo que este possa interagir e refletir sobre as discussões impressas na construção da narrativa.

Tendo, então, como principal protagonista de nossa pesquisa a mídia televisiva, procuramos destacar o tipo de narrativa que chama mais atenção do público – as novelas. De fato, a criação de narrativas para novelas não é algo totalmente novo em termos de tecnologia; hoje em dia, através dos serviços de *streaming*, e mesmo de TV a cabo, existe uma vasta categoria de séries das mais diversas temáticas, construídas com a clara intenção de agradar a um público específico. Porém, o formato impresso nas séries de TV geralmente não se encaixa na produção de novelas, visto que essas são mais longas,

exigem um número maior de personagens a atuarem dentro da trama, um número maior de ambientes e cenários que dialogam com a estrutura do roteiro e do texto a ser encenado diante das câmeras.

Sendo assim, como ficam, então, as adaptações das obras literárias para a televisão? Como dois meios, aparentemente díspares, de se apresentar uma narrativa, podem se fundir com a intenção de trazer ao público uma determinada obra encenada?

Realmente, essas são perguntas de grande relevância para os pesquisadores dos Estudos Literários. É preciso ter em mente que nem tudo o que está exposto na obra literária será retratado dentro daquele roteiro, pré-determinado a chamar a atenção para os focos principais da narrativa. Nesse caso, o pesquisador que se põe a comparar esses dois meios de comunicação – livro e novela – deve estar atento para apreender a essência que deve ser mantida durante a adaptação.

Desse modo, fiel ou não ao texto, em toda a sua integridade, é necessário, sim, um estudo comparativo que dê conta das transformações e modificações que, geralmente, ocorrem quando há a transposição de uma obra literária para a mídia televisiva, visto que esses pertencem a formatos totalmente diferentes que devem se encaixar naquilo que o público cria como expectativa.

Partindo dessa observação, essa pesquisa se debruça sobre *Éramos seis*, obra literária publicada por Maria José Dupré, em 1943, que recebeu algumas adaptações tanto para novelas apresentadas nas rádios, como para televisão. Ao fazer um estudo sobre o conteúdo da obra *versus* o de natureza televisiva, nos deparamos com diversas modificações, seja por meio dos personagens, seja pela relação espaço-temporal presente na obra. Porém, nos chama a atenção que, nas duas adaptações que aqui serão expostas – a do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), em 1994, e a da Rede Globo de Televisão, em 2019/2020 – fica explícita para o telespectador a essência que compõe a obra, procurando remontar comportamentos, sentimentos, ideologias que em nada se diferenciam do texto original.

### **Maria José Dupré: um estudo sobre sua vida e obra**

A representatividade feminina na Literatura é fato que sempre deve ser considerado para os estudos acadêmicos da área de Letras e afins. No momento em que concordamos com essa assertiva, também

temos em mente a quantidade de escritoras que permearam o início do século XX e foram esquecidas pelo cânone literário simplesmente pelo fato de pertencerem ao sexo feminino.

De fato, nos dias atuais, certos comportamentos em torno da problemática da desigualdade entre os gêneros em épocas passadas nos remete não só a revolta, mas ao não entendimento em perceber a mulher como um ser excluído da sociedade. Mesmo nos dias atuais, infelizmente, ainda nos deparamos com esses padrões de desigualdade, seja no mercado de trabalho ou dentro do meio familiar, a mulher precisa sempre estar provando para o mundo que consegue dar conta das múltiplas tarefas que lhe são impetradas no dia-a-dia.

Por vezes, esse tipo de comportamento já engessado na sociedade, foi o motivo causador do silenciamento de muitas mulheres, seja na vida pessoal ou social. Nesse contexto, talvez, muitos talentos tenham se perdido para a cobrança em cumprir o papel de boa esposa, de mãe devotada e sempre presente, de cumprir dignamente com as tarefas do lar, de modo a agradar a todos a sua volta e, é claro, não decepcionar os parâmetros sociais que as colocam diante dessa condição.

De certa forma, percebemos em Maria José Dupré, na construção de seu *Éramos seis*, um meio de denunciar as agruras sofridas por muitas mulheres de sua época. A construção de seu texto através da narração de uma protagonista feminina tem a intenção de quebrar o paradigma do silenciamento, visto que essa mulher, Lola, vai estar constantemente refletindo sobre os rumos que sua vida vai tomando, tanto em relação ao seu casamento, quanto em relação aos filhos.

Porém, ao contrário de sua protagonista, Dupré conseguiu investir em seu nome e carreira na sociedade, conseguindo ater-se ao universo literário, tarefa que lhe transmitia um imenso prazer, visto que nas suas obras há uma observação bastante acurada do ambiente doméstico, da diferença de comportamento entre homens e mulheres, das pressões sofridas pelas mulheres a fim de enquadrar-se nos padrões sociais.

Maria José Dupré nasceu no dia 1º de maio de 1898, na chamada Fazenda Bela Vista, em Botucatu, interior de São Paulo. Apesar de nascida em um local sem muitos recursos para a época em questão, a autora ingressou nas primeiras letras a partir da alfabetização realizada pela mãe e pelo irmão mais velho. Com o intuito de dar continuidade aos seus estudos, a menina fora enviada para estudar no Colégio dos Anjos, hoje, denominado Colégio Santa Marcelina. Ali,

além de complementar a aprendizagem começada em seu lar, também recebeu aulas de música e pintura, que integravam o currículo sobre prendas domésticas. O gosto pela aprendizagem levou-a a concluir seus estudos em São Paulo. Dupré formou-se professora pela Escola Normal Caetano de Campos.

Alguns anos após o término de seus estudos, Maria José casa-se com o engenheiro Leandro Dupré, passando então ao nome de casada: Maria José Fleury Monteiro Dupré. Ao contrário de muitas mulheres de sua época, Dupré foi dignamente apoiada pelo marido a seguir seus passos rumo à Literatura.

Assim, em 1939, a autora leva aos leitores a sua primeira publicação; o conto *Meninas Tristes*, é divulgado no suplemento literário do jornal paulista *O Estado de S. Paulo*. Porém a escritora não assume sua identidade em relação ao primeiro trabalho, preferindo se resguardar das críticas que pudesse haver pelo seu nome e imagem, ela assina a sua narrativa sob o pseudônimo Mary Joseph.

Tal fato nos prova o quanto, quase na década de quarenta, a mulher se via obrigada a adotar subterfúgios a fim de conseguir realizar-se profissionalmente. No caso de Maria José Dupré, apesar de contar com o apoio de seu marido, havia todo um contexto em torno da mulher escritora, que a desfavorecia perante a sociedade e, certamente, o medo de ser excluída do núcleo social ao qual pertencia, levou-a a tomar a atitude de escolher um pseudônimo que não trouxesse à tona a sua identidade.

A década de quarenta foi extremamente profícua para Dupré. Já no início de 1940, a Companhia Editora Nacional interessa-se em publicar o primeiro romance da escritora intitulado *O romance de Teresa Bernard*. Porém, embora as negociações acerca da publicação da obra avançassem a passos largos, foi preciso que Leandro Dupré surprisse as despesas advindas da publicação do romance. Outra questão de bastante relevância em relação a esse episódio diz respeito ao uso do pseudônimo Mary Joseph pela escritora; na época o editor Arthur Neves ameaçou Dupré de não publicar seu livro caso a autora insistisse em usar tal pseudônimo. Sendo assim, a escritora passa a se auto denominar Sra. Leandro Dupré.

Tal episódio demonstra claramente a situação de misoginia enfrentada não só por Maria José Dupré, mas também por seu marido. Mesmo estando disposto a cobrir as despesas materiais que seriam advindas da publicação do romance composto por sua esposa,



eles se viram coagidos a designar à escritora um pseudônimo que estivesse em conformidade com os critérios designados pelo editor. De certa forma, apesar de todo apoio oferecido por seu marido, Maria José Dupré se vê silenciada, carregando em seu trabalho, o nome do marido a fim de ser respeitada não só dentro do círculo acadêmico literário, mas também entre os membros da sociedade da época.

Desta feita, somente em 1941, um ano após as negociações, chegava às livrarias *O romance de Tereza Bernard*, publicado pela editora Civilização Brasileira, pertencente à Companhia Editora Nacional. Apesar de tantos transtornos, a obra rapidamente esgotou-se das prateleiras, consolidando o nome da Sra. Leandro Dupré no meio literário. Se, anteriormente, o editor da Companhia Editora Nacional colocara vários entraves para a publicação de tal obra, ao perceber o sucesso dessa junto ao público leitor colocou-se à disposição para lançar uma nova edição, que veio a ser publicada em 1943, mesmo ano de lançamento de *Éramos seis*.

Com o sucesso de ambas as obras, Dupré e seu marido conseguiram recuperar financeiramente todo o investimento gasto em prol da publicação de *O romance de Tereza Bernard*. Porém, o trabalho da escritora não se resume em agradar o público adulto. Apesar de ter publicado outras obras de caráter narrativo denso e extenso, Dupré também colaborou para a Literatura infantil. Sendo assim, em um período de quase três décadas – 1944 a 1969 – a construção de sua carreira literária entremeou-se com a publicação de livros infantis, tais quais *Aventuras de Vera, Lúcia, Pingo e Pipoca* (1943), *A ilha perdida* (1944), *A montanha encantada* (1945), *A mina de ouro* (1946).

O interessante na composição infanto-juvenil de sua obra reside não só na criação dos personagens da narrativa, mas, sobretudo, no aproveitamento destes na formação de suas outras histórias. As personagens Vera e Lúcia, por exemplo, aparecem vivendo aventuras nos livros citados anteriormente. Outro grande exemplo diz respeito a construção do personagem designado como cachorrinho Samba, que aparece em *A mina de ouro* (1946); o sucesso em torno do animalzinho levou Dupré a criar uma série de histórias nas quais ele aparece como protagonista. Desta feita, então, foram lançados os livros *O Cachorrinho Samba* (1949), *O Cachorrinho Samba na Floresta* (1952), *O Cachorrinho Samba na Bahia* (1957), *O Cachorrinho Samba na Rússia* (1964), *O Cachorrinho Samba Entre os Índios* (1965) e *O Cachorrinho Samba na Fazenda* (1967).

Finalmente, há de se citar outras publicações de Dupré que, de certa forma, caminhava coletivamente com a sua produção literária direcionada ao público infantil. Sendo assim, dando vez aos leitores de faixa etária mais elevada, a escritora publicou *Luz e Sombra*, *Gina*, *Os Rodriguez*, *Dona Lola* (continuação de *Éramos Seis*), *A Casa de Ódio*, *Vila Soledade*, *Angélica*, *Menina Isabel* e *Os Caminhos*.

Apesar de sua produção literária ser considerada diversificada e, de certa forma, vasta, pela quantidade de obras que produzira, Dupré, tal qual outras mulheres escritoras, não só de sua época, mas que antecederam a ela, também fora esquecida do cânone literário. São raríssimos os estudos que deem conta de sua obra, principalmente se considerarmos a sua contribuição para a Literatura Infantil, um campo de pesquisa tão pertinente e, nos últimos tempos tão presentes em várias universidades do Brasil.

Mesmo tendo alguns de seus livros publicados pela *Coleção Vaga Lume*, pertencente à editora Ática, Dupré não costuma ser citada, nem nos bancos escolares, nas quais suas obras são requisitadas para leitura infanto-juvenil, nem mesmo em universidades. Infelizmente, Dupré torna-se, em nossa literatura, mais uma mulher que sofre com o silenciamento social imposto pela desigualdade de gêneros e pela sociedade, fazendo com que os estudos de Literatura de Autoria Feminina tenham que trazer à tona a sua memorável figura, através de múltiplas pesquisas que possam dar conta de uma fiel homenagem ao seu nome e obra.

### **A hora e a vez de *Éramos seis***

A História Literária é constituída de ações representativas que, de alguma forma, vem a nos remeter períodos da vida real, de situações concretas e de sentimentos que se encontram presentes inevitavelmente dentro de cada ser humano. É a partir desse desenrolar de emoções e acontecimentos, que se apropria o artista ao compor a sua obra. Na verdade, muito do trabalho dos escritores encontra-se inscrito na observação do mundo real, por vezes, fugindo do idealismo utópico a fim de apresentar ao leitor fatos significativos, que possam ser marcantes devido a verossimilhança com a realidade.

A partir desse contexto inicial, nos deparamos com a narrativa produzida por Maria José Dupré e, por muitos motivos, nos perguntamos

como uma história tão simples é capaz de apreender a atenção do leitor de tal forma, de modo a receber significativas adaptações para a teledramaturgia. Sendo assim, o que há de diferente e, ao mesmo tempo, importante em *Éramos seis* a ponto de seu enredo conter uma identificação tão próxima ao público leitor?

Talvez, uma das respostas para tal questionamento, seja a maneira em que Dupré investe na composição de suas personagens e de seus conflitos no cotidiano. Em sua narrativa, não há nada fora do comum, mas, sim, uma personificação do comportamento de várias famílias que encaram a sua vivência dentro de um padrão de coletividade considerado relativamente normal.

Sendo assim, através de todas essas considerações descritas acima, nos colocamos a analisar a narrativa que compõe *Éramos seis*. Em um primeiro momento, nos deparamos com uma mulher que revive as suas memórias através do sentimento de saudade da época em que lutara pela felicidade de sua família. Para o leitor, que começa a adentrar nos pensamentos dessa personagem, não há pistas de quem ela é, de onde ela vem, ou mesmo por quê insiste em lembrar o seu passado.

Ainda ontem passei por lá; a manhã estava muito clara, radiosa, dessas alegres manhãs de verão, quentes de sol e de vida.

Havia no ar uma luminosidade surpreendente e o zumbido dos insetos, o canto dos pássaros e o riso das crianças enchiam o espaço; por toda a parte reinava luz, a alegria, o desejo de viver, de ser feliz, de ser bom. As árvores pareciam paradas, quase imóveis; mas observando bem, podia-se perceber um sussurro de brisa entre as folhas como a contarem segredinhos umas às outras, na transparência luminosa da manhã. (DUPRÉ, 1943, p. 9)

Pode-se perceber que existe na narração dessa personagem um otimismo melancólico. Tal sentimento, de certa forma, vai permeiar a maior parte da narrativa, visto que as memórias dessa personagem, narradas em primeira pessoa, possuem essa característica variável entre o otimismo e a melancolia.

Olhei as janelas e meu olhar passou através delas e se alongou pelo interior; revi então a nossa vida, todos os longos anos da nossa mocidade. Sorri ao ver os degraus da entrada; eram de cimento, estavam gastos e escuros, mas me lembro tão bem do tombo que

Carlos levou uma vez que entrou correndo, caiu e fez um galho na testa. (DUPRÉ, 1943, p. 9)

Ao analisar essas memórias, percebemos o quanto o convívio em família marcou a vida da personagem e é a composição entre memórias e sentimentos que fará dessa narrativa especialmente diferenciada, por estar imersa em densas descrições de cenas que remontam o convívio familiar e, conseqüentemente, os conflitos inerentes à problemática da convivência.

É assim que aos poucos vai nos sendo revelada a construção do núcleo familiar. A narradora e protagonista, Eleonora, mais conhecida pela alcunha de Dona Lola, será àquela que dará voz aos outros personagens, que se constroem através de seus olhos e de sua percepção de mundo.

Sendo assim, as lembranças de nossa narradora aos poucos vão adentrando em um espaço temporal situado entre o passado e o presente, no qual a sua família é apresentada de acordo com as situações que são narradas, como em um fluxo de pensamento contínuo, no qual tomamos conhecimento da relação de convivência existente dentro daquele núcleo familiar.

Alguns pontos em relação à composição da obra chamam a atenção do leitor para as intenções de Maria José Dupré. De fato, percebemos logo pela epígrafe inicial que *Éramos seis* é uma obra de conteúdo voltado para a importância da mulher, não só dentro do seu lar, mas, principalmente, em relação à sociedade. Assim, ao dedicar à obra *A todas as mulheres que trabalham* (DUPRÉ, 1943, p. 2), a autora coloca acima de qualquer outra situação, a importância do trabalho feminino, como uma marca de produtividade capaz de não só auxiliar no sustento da família, mas também servir como uma ocupação útil, capaz de influenciar as outras mulheres que estejam presentes naquele ambiente. Tal constatação pode ser evidenciada no artigo *O realismo doméstico de Maria José Dupré*, escrito por Bianca Ribeiro: “O livro *Éramos seis* é dedicado às *mulheres que trabalham*, empenhado em mostrar o valor do trabalho feminino, menos visível que o masculino por não ser remunerado e se confundir, na ideologia dominante da época, com a própria essência da mulher.” (RIBEIRO, 2010, p. 157)

No mais, evidenciamos um enredo supostamente simples: toda a sua organização narrativa é pautada na atitude de perseverança e luta da família Lemos que, mesmo em meio às dificuldades, tenta

enfrentar os problemas diários, sobrevivendo às agruras que permearam o início do século XX. Como já citado anteriormente, todo o desenrolar da história se faz através da percepção de Lola, que não só vai delineando e apresentando os demais personagens, como narra as situações de acordo com o espaço e o tempo em que são gerados os acontecimentos. Sendo assim, o leitor passa a acompanhar o destino da família durante, pelo menos, quatro décadas – 1914 a 1942.

Aparentemente, todo esforço de Lola é permeado pela manutenção do espírito leve e elevado da família. É ela quem cuida das economias da casa, colocando-se como suporte fundamental para enfrentar os problemas ao lado do marido, ao mesmo tempo em que se coloca na função de conciliadora dos seus quatro filhos: Carlos, Alfredo, Julinho e Isabel.

Conforme a ação narrativa vai sendo desenrolada, o leitor conhece a personalidade de cada um dos personagens. Júlio, marido de Lola, é o típico homem amargo que, infeliz em sua profissão, acaba por descontar suas frustrações em bebidas alcoólicas e, conseqüentemente, na família. Geralmente, são os filhos mais velhos – Carlos e Alfredo – os que mais sofrem com o comportamento intempestivo do pai, sempre os punindo com castigos severos ou surras, na intenção que se emendassem.

Depois que punha na cama os dois menores, eu ficava sentada na poltrona da sala de jantar esperando Júlio; ele vinha jantar sempre entre seis e meia e sete horas mas quando passava das sete e ele não aparecia, eu ficava aflita porque o imaginava numa confeitaria, bebendo com os amigos. Com certeza voltaria embriagado para casa. Nunca me enganei, infelizmente. (DUPRÉ, 1943, p. 10)

Além do desencanto com o casamento e a constante preocupação em relação aos filhos, Lola ainda desvela-se em cuidados com o núcleo familiar de Itapetininga, sua cidade natal, moradia de sua mãe Maria e suas irmãs Olga e Clotilde. Mesmo sendo criticada por Júlio, que se mostra extremamente impassível em relação às visitas anuais de suas irmãs, Lola tenta acalantar os ânimos, procurando fazer os gostos do marido, a fim de não irritá-lo e, conseqüentemente, não gerar discórdia dentro do lar.

Aliás, é através da observação do esforço de sua mãe e de Clotilde, conhecidas como as melhores doceiras de Itapetininga, que Lola, mesmo gerenciando o seu lar com todos os problemas que,

ocasionalmente, lhe trazem perturbação, possui tanto apreço pelo trabalho. A imagem da mãe e da irmã debruçadas sobre o tacho de doce torna-se extremamente densa nas memórias da protagonista, que tenta ajudar nas despesas da casa fazendo encomendas de tricô. Sendo assim, o trabalho feminino, já citado em parágrafo anterior, será um dos motes principais da história, visto que, ao ficar viúva, Lola repetirá os mesmos passos da mãe e da irmã, fazendo doces por encomenda para as famílias mais abastadas da elite paulistana.

Outro ponto que chama bastante atenção dentro da narrativa é a importância da casa como um local sagrado de proteção familiar. A casa, situada na Avenida Angélica, ao longo da narrativa ganha importância tanto quanto os personagens da trama, pois todo o esforço do casal Lemos, por anos, debruçara-se em pagar as promissórias relativas ao financiamento da casa, essa que também, de certa forma, configurava-se como um meio de ascensão social, visto que o logradouro se localizava em um ponto considerado burguês para os padrões da época. É ao observar essa casa, que Lola dá início à construção narrativa de suas memórias, tão importantes dentro do conceito familiar que criara para si mesma.

Mesmo com todos os esforços, é a solidão que paira sobre o destino de Lola. Desde o início da narrativa, o leitor já se dá conta que a personagem está envelhecida e solitária, que vive de suas memórias a fim de encontrar em si mesma que a vida teve sentido. A lembrança dos filhos, já ausentes, de certa forma, determinam a sua continuidade enquanto mãe devotada, abrindo mão de seus próprios desejos a fim de conseguir dar um futuro melhor a todos presentes naquela família.

### **As adaptações de *Éramos seis***

O impacto da obra de Dupré deixou frutos significativos no sentido de consagrar a sua Literatura em épocas diversificadas. O leitor, que acompanha com desvelo e solidariedade os caminhos percorridos por Dona Lola, pode ser considerado aquele mesmo telespectador que anseia por cada capítulo de uma trama folhetinesca.

De certa forma, o estilo de escrita de Dupré, colocando como narradora e protagonista, uma mulher comum, que acessa as suas memórias e, através delas, vai remontando o seu passado, torna-se um

meio bem diversificado de construir uma estrutura narrativa, visto que a narradora vai tecendo o fio de sua história seja através de acontecimentos triviais, quanto àqueles mais marcantes em sua vida. Talvez, por esses motivos, *Éramos seis* tenha chamado tanta atenção de roteiristas, que reconheceram na narrativa um meio de contar uma história verdadeiramente real e comum.

Pode-se dizer que essa primeira impressão e reconhecimento ocorreu logo após dois anos de lançamento da obra. Em 1945, *Éramos seis* ganha a sua primeira e única adaptação para o cinema. Lançado como um filme argentino, foi dirigido por Carlos Borcosque, e protagonizado por Sabina Olmos. Embora não tivesse nenhum artista brasileiro em seu elenco, o filme recebeu uma dublagem em português (feita na Argentina), para agradar ao público brasileiro. Infelizmente, só encontramos na plataforma digital *You tube*, o cartaz anunciando o lançamento da trama no cinema.<sup>2</sup>

A primeira versão televisionada se deu em 1958, especificamente entre 3 de fevereiro e 24 de abril, com adaptação escrita por Ciro Bassini. Protagonizada por Gessy Fonseca, era exibida ao vivo, duas vezes por semana pela RecordTV. Em 1967, *Éramos seis* sofreu outra adaptação sob as mãos de Pola Civelli. Foi protagonizada por Cleyde Yáconis e transmitida pela Rede Tupi, no horário das 19 horas (depois alterado para 19h30), entre 6 de junho e 31 de dezembro de 1967. A terceira versão, apresentada em 1977, foi escrita por Sílvio de Abreu e Rubens Ewald Filho, sendo novamente exibida pela Rede Tupi (que considerou a novela como um remake) e com Nicette Bruno como protagonista. Em 1994, se dá a quarta adaptação para televisão. Também escrita por Sílvio de Abreu e Rubens Ewald Filho foi exibida pelo SBT no horário das 19h45, entre 9 de maio e 5 de dezembro de 1994, tendo como protagonista Irene Ravache. Finalmente, em 2019, a Globo decide produzir a quinta versão para a televisão. Adaptada por Angela Chaves, baseava-se nas versões anteriores de Sílvio de Abreu e Rubens Ewald Filho, tendo como protagonista Glória Pires.

Apesar das muitas adaptações sofridas por *Éramos seis*, decidimos aqui, nessa pesquisa, trabalhar com a quarta e a quinta adaptações, não apenas por serem as mais recentes, mas por encontrarmos elementos materiais que possam balizar os estudos acerca das modificações sofridas pela obra.

2. <https://www.youtube.com/watch?v=WhYhOf49Vec>

Sendo assim, ao fazer o cotejo entre romance e adaptações televisivas tivemos que levar em conta uma série de fatores que, talvez, não estejam sendo considerados dentro da Crítica Textual. Porém, estamos trabalhando com novos dados, diferentes daqueles presentes na materialidade dos textos físicos, com os quais podemos comparar as modificações sem maiores dificuldades.

Trabalhar com a mídia televisiva é caminhar por um processo extremamente diferente, pois temos que levar em conta quais os fatores que foram definitivos para que determinada cena ou capítulo fosse completamente díspare do contexto autoral. Agradar ao público, criar suspense, prender o telespectador dia após dia naquele mesmo horário a fim de angariar picos de audiência, tudo pode e deve ser considerado para que não venhamos a excluir dos estudos a questão da adaptação frente ao fator fidedigno da obra.

Numa adaptação para TV é diferente: além das palavras, jamais dispensadas, o autor conta com a câmera, que mostra, em close, as expressões faciais da personagem, seus gestos, sua atitude. É claro que ele continua dispendo da palavra, mas o bom criador de TV sabe que a imagem a substitui com vantagens. (PALLOTTINI, 2012, p. 20)

Ao começar a comparar a obra física com as versões produzidas pelo SBT (1994) e pela Globo (2019/2020) percebemos muitas modificações. Porém, talvez pelo cuidado da produção em manter um sentido de verossimilhança à obra original, percebemos que a adaptação não interfere na essência da narrativa. É, pois, mantida uma certa sequência de fatos e ações que podem ser facilmente identificados na leitura. A descrição de várias personagens é bem próxima da realidade expressa por Dupré.

A percepção acerca de uma comparação entre as duas adaptações mostra que a versão apresentada pelo SBT é mais fidedigna à obra original, que a televisionada pela Rede Globo, em 2019/2020. Isso pode ser concluído através da maneira pela qual é construída a finalização do enredo. A versão do SBT mantém o destino final de Lola: sozinha e esquecida em um convento que abrigava idosos. Por outro lado, a versão da Rede Globo, apesar de mencionar tal cena em um dos seus últimos capítulos, decide dar um final feliz à protagonista: Lola é resgatada do “asilo” por Afonso, vindo a casar logo em seguida, celebrando, assim, o tão esperado final feliz.



Não sabemos de fato o que levaria a Globo a seguir por esse caminho, visto que vários telespectadores que acompanharam a novela adaptada pelo SBT, também, por certo, devem ter acompanhado a novela através da Globo e, neste caso, já estavam cientes do destino final da protagonista. Acredita-se que esta modificação radical tenha sido creditada a partir dos próprios pedidos dos telespectadores, visto que estamos em uma era diferente daquela vivida em 1994, quando o SBT apresentou a sua versão da trama. Provavelmente, os diversos canais de comunicação a que a população tem acesso nos dias de hoje, tenham sido decisivos para a construção de um final feliz para Lola: casada novamente e totalmente apaziguada com os filhos.

Apesar das modificações, podemos notar que a versão apresentada pela Globo é bem próxima da versão do SBT. Tem-se como exemplo o primeiro capítulo de ambas as adaptações: as primeiras cenas não remetem às memórias de Lola, como podemos notar nas páginas do livro. Talvez essa cena tenha sido retirada do seu contexto, a fim de não dar pistas aos telespectadores sobre o final da protagonista. Outrossim, ambas as versões focam na procissão do dia de Nossa Senhora da Conceição e, conseqüentemente, a primeira comunhão de Isabel (SBT)<sup>3</sup> e, de Isabel e Julinho (Globo)<sup>4</sup>. Nota-se que essa cena sequer fora escrita na obra original.

Em relação aos personagens, também encontramos muitas diferenças nas adaptações, frente à obra literária. Certos personagens, criados para darem ênfase à história televisiva, sequer aparecem no livro. Aqui seguiremos dando exemplos das alterações, através da caracterização destes.

Dona Genu e Virgolino, por exemplo, são vizinhos de Lola na Avenida Angélica tanto na versão da Globo, quanto no SBT. Na versão original de Dupré a vizinha de Dona Lola é viúva e tem quatro filhas e um genro. Seu único filho homem morreu pouco depois do marido. Sendo assim, o núcleo da família de Dona Genu teve o acréscimo dos personagens Virgolino (seu marido) e o seu filho Lúcio. Das 4 filhas de Dona Genu que aparecem no livro, a novela mantém apenas Lili (embora com história e personalidade próprias no texto da novela), já que no livro, as filhas de Dona Genu são apenas mencionadas e praticamente não aparecem nas cenas.

3. <https://www.youtube.com/watch?v=EYr76caEEao&feature=youtu.be>

4. <https://globoplay.globo.com/v/7962630/programa/>

Carmencita, Alonso e Pepa não existem no livro, sendo uma criação para a versão do SBT. No caso, Alonso seria o dono do armazém onde Dona Lola costuma fazer suas compras. Carmencita seria a filha de Pepa, espanhola ambiciosa, que se casa com Alonso para que esse crie sua filha. Na versão da rede Globo, o nome Alonso é modificado para Afonso, e sua filha, Carmencita passa a se chamar Inês;

O patrão de Júlio, dono da loja de tecidos, chama-se na obra original Sr. Barbosa. Raramente ele é citado no livro. Tanto na novela do SBT, quanto na versão Global, o personagem ganha corpo, sendo costumeiramente chamado por turco; Assad é um homem avarento e totalmente dominado pela esposa Karime, e pela filha, Layla (SBT) e Soraia (Globo).

Almeida, amigo de trabalho de Júlio, também não aparece no livro. Essa ausência na obra literária passa a não alterar o destino da personagem Clotilde, que termina solteira, e depois de temporadas em São Paulo, volta a Itapetininga definitivamente. Tanto na versão do SBT, quanto da Globo, Almeida acaba por fazer par romântico com Clotilde, mesmo com o impeditivo de ser um homem desquitado, fato que gera muita polêmica entre as personagens da trama.

No livro não existe o cabaré frequentado por Júlio e, portanto, também não existe a presença de Marion, meretriz amante de Júlio e, posteriormente, de Alfredo, que passa a frequentar o cabaré por causa das reuniões políticas que lá se sucediam.

A famosa Tia Emília, grande personalidade da família pela sua riqueza e conhecimento das famílias mais altas da sociedade paulistana, possui vários filhos e netos na edição de Dupré. Na versão televisiva, ela tem como filhas apenas Adelaide, mulher de ideias revolucionárias e feministas, e Justina, uma moça criada à margem da sociedade por possuir uma espécie de deficiência mental. Na obra de Dupré, Justina morre logo no início da trama.

## **Considerações finais**

A adaptação de obras literárias para a televisão não é uma determinante nova no campo das artes. Muitos autores tiveram seus livros adaptados seja em formato de minisséries ou novelas, conseguindo, por vezes, agradar ao público que outrora tenha tido contato com a narrativa.

É necessário, pois, começar a considerar as questões relativas às adaptações com novos olhos, nos perguntando o motivo pelo qual esta ou àquela cena foi retirada do texto, porque houve a criação ou exclusão de um determinado personagem na trama. Temos que ter em mente que o impacto da produção televisiva é totalmente diferente da leitura de uma obra. Existe um dinamismo, que não pode deixar de ser considerado, por ser esperado pelos telespectadores que acompanham a trama. Enfim, obra e adaptação não estão em campos díspares; elas podem se fundir ou se distanciar de acordo com a expectativa do público e a real necessidade de se criar novos tons para determinada obra.

### Referências

- DUPRÉ, M. J. *Éramos seis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1943.
- PALLOTTINI, R. *A adaptação de textos literários para a tv*. São Paulo: Revista Sesc TV, 2012.
- RIBEIRO, B. O realismo doméstico de Maria José Dupré. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: USP, 2010.

## Porque a correspondência passiva de João Cabral de Melo Neto ajuda a compreender sua experiência editorial

Priscila Monteiro (Universidade de Coimbra)<sup>1</sup>

### Introdução

Os arquivos pessoais de João Cabral de Melo Neto sediados na Fundação Casa de Rui Barbosa apresentam imenso potencial aos críticos interessados em observar a produção literária cabralina por perspectivas distintas da visão consolidada a respeito de sua obra. A visita a acervos literários coloca o pesquisador em uma ingrata posição de garimpeiro; por isso, saudamos todos aqueles que se “embrenharam” no labirinto de pilhas de papel e que sinalizaram muito antes este caminho. As correspondências organizadas por Flora Sússekind, os estudos genéticos promovidos por Francisco Lima Rocha, a publicação de poemas inéditos encontrados por Edneia Ribeiro e o lançamento recente de obras inacabadas – tais como *A casa de farinha*, *o Auto do Frei Caneca* e *Ilustrações para fotografias de Dandara* – são exemplos do quanto a teoria cabralina está em constante atualização mediante contato com arquivos inéditos.

Neste artigo, contemplaremos apenas a parte passiva da correspondência de João Cabral, nomeadamente a enviada por Levo Ivo, durante o projeto tipográfico *O Livro Inconsútil*, quando tratavam de *Acontecimento do soneto*, editado pelo diplomata-impressor em 1948. Além disso, o poeta alagoano auxilia o amigo em sua a primeira edição comercial, *Poemas reunidos*, publicado em 1954, um título que ajuda a divulgar a obra atualizada do pernambucano. Por isso, saudamos também a correspondência de Ivo publicada pelo Instituto Moreira Salles<sup>2</sup>, outra iniciativa relevante a ser referenciada.

A leitura da correspondência de um autor é um recurso capaz de auxiliar na compreensão de lacunas temáticas que, apenas por meio

1. Graduada em Letras Licenciatura (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Doutoranda pela Universidade de Coimbra (Portugal). Atualmente, está em finalização de tese e leciona na rede privada em Porto Alegre.
2. *E agora adeus: correspondência para Lêdo Ivo*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

da leitura de obras literárias, não conseguimos preencher. Por esta razão, arquivos epistolares são ferramentas metodológicas valiosas para a Crítica Textual, sobretudo, para formulação de edições críticas, uma vez que auxiliam a Teoria a desvendar elementos capazes de auxiliar na reinterpretação de discursos canonicamente estabilizados, mas que, não raro, trata-se de abordagens interpretativas. É preciso perceber, no entanto, que todas as abordagens hermenêuticas serão sempre interpretativas, mas que a condição material envolvida no processo de pesquisa em acervo confere certo rigor analítico que auxilia na desconstrução da perspectiva conservadora (e perigosa) de mitos acerca de autores, pois permite dar a ver o trabalho envolvido na construção poética.

Este é o caso do poeta pernambucano, herdeiro de uma linhagem de mais de sete décadas de produção teórica a respeito de sua obra. Sua recepção poética ilustra momentos do pensamento acadêmico de forma bastante precisa: há abordagens que são puramente estruturalistas, outras que são profundamente biográficas, ao passo que outras tendem a buscar a aproximação com os Estudos Culturais. Um ponto relevante a ser considerado sobre o espólio de João Cabral de Melo Neto é que ele pertence a acervos diversos que não se comunicam entre si; logo, para que o pesquisador tenha acesso ao material, é preciso que reconheça os procedimentos burocráticos de cada local de visitação, cada procedimento para digitalização de imagens ou registros específicos para anotação e reprodução. Logo, não se trata de um espólio, mas de espólios. A ausência de um espólio centralizador que conserve a correspondência completa de João Cabral é uma das dificuldades enfrentadas. Desde a Fundação Casa de Rui Barbosa, no Acervo de Escritores Brasileiros, felizmente há um encontro de espólios, pois concentra a correspondência de outros contemporâneos com quem Cabral manteve correspondência, a exemplo de Clarice Lispector, Manuel Bandeira, Lauro Escorel e Lêdo Ivo. Isso auxilia boa parte do levantamento memorialístico, já que a parte ativa dos envios está dispersa em coleções de outros destinatários.

O legado de João Cabral de Melo Neto costura-se com alguns marcos biográficos, mas não se restringe a isso. É verdade que a vida diplomática abriu-lhe as portas para o cosmopolitismo, mas também atuou como fator de dispersão de seus vestígios materiais, servindo como álibi para esconder um lado que o escritor já não gostava expor: os bastidores de sua criação. Todavia, na troca de ideias com outros

contemporâneos, jargões acadêmicos consolidados como o “poeta engenheiro” e “poeta arquiteto” mostram sua fragilidade e certa ortodoxia. Conforme observado por Francisco Lima Rocha “esta metáfora deve ser relativizada”, pois “para a crítica [tradicional] a pergunta pelo procedimento criativo de Cabral já tinha uma resposta bem assentada: João Cabral seria um ‘poeta-arquiteto’” (2011, p. 338).

Já para Renato Suttana, os estudos cabralinos sustentam o seguinte esforço: “Trata-se, pois, de produzir *crítica*, mas também de produzir a modernidade, entendida ali como realização de um ideário de crítica e de poesia que seria necessário revisitar e, ao mesmo tempo, ratificar” (2015, p. 21). Logo, o que se percebe é que há um esforço de criar um herói na narrativa nacional, um ponto de chegada e de contraste dentro da historiografia literária. Nos termos de Suttana,

visto sob a perspectiva do fator formalista da interpretação, [o poeta se tornará] um herói que devolve à poesia brasileira um elemento de percepção e crítica da realidade, o qual se teria perdido ao longo de sua história, cabendo à crítica – como guardião do novo e do atual – decifrá-lo e trazê-lo à luz a cada vez. (SUTTANA, 2015, p. 25)

No ano do centenário do nascimento de João Cabral e em uma época em que as fundações públicas brasileiras sofrem ataques sem precedentes, este trabalho propõe-se a reconstituir parte de um diálogo entre dois escritores. Neste recorte serão abordadas algumas cartas enviadas por Lêdo Ivo com o intuito de mapear a contribuição de *O Livro Inconsútil* para a carreira literária de Ivo e a contribuição do alagoano para a difusão da obra de Cabral no Brasil. Ambos os escritores foram muito próximos, sobretudo nos anos iniciais de suas carreiras literárias; nosso recorte temporal, entretanto, refere-se apenas ao período ao qual o poeta-diplomata dedicou-se à produção de livros artesanais em seu projeto editorial amador. Para manter o recorte temporal e temático a respeito da organização de publicações, faremos um salto temporal, mas indicamos que o epistolário possui uma troca de cartas também durante o intervalo não mencionado a seguir.

Em carta enviada do Rio de Janeiro em 27 de junho de 1948, é possível perceber o envolvimento do amigo com a tipografia.

Meu caro JCMN, há mais de três meses, eu esperava este momento de escrever-lhe. Hoje, ancestral, tendo perto de mim minha filha

Patrícia, nascida a 3 de junho, dias após a sua formosa Inês, é que me sinto suficientemente equipado para mandar minhas notícias. [...] Quero agradecer-lhe sua *Psicologia da composição*. Louvo sua estética, sua depuração, sua arte poética tão pessoal, que pouca gente no Brasil compreende, e que as pessoas que compreendem (incluo-me nelas) encaram com uma certa revolta. Andamos em caminhos diferentes, e cada dia mais eu compreendo os contrários. A dedicatória muito me comoveu. Fiquei alegre demais. Penso aliás em promover este ano um movimento para que lhe dêem um prêmio literário. É um crime não terem feito isso. [...] Mando-lhe, pela mesma mala postal, o caderno de sonetos a que você se refere. O título pode ser “Sonetos”, ou qualquer outro que você arranje, contanto que me comunique. [...] O nível literário brasileiro continua rastaquera. Vi a edição do *Mafuá do Malungo*. Achei-a belíssima. Tome cuidado, senão é possível que você entre na literatura como impressor, o que será uma calamidade. [...] Gostaria que você atualmente estivesse por aqui, tenho tido grandes saudades. [...] Escreva-me urgente. (1948a)

A dedicatória que muito o comoveu e o alegrou está na abertura de uma das sessões de *Psicologia da composição*, nomeadamente aquela que diz respeito a segunda parte, homônima ao poema, quando descreve seu processo de criação como um método. Na referida carta, Ivo comenta: “Mando-lhe, pela mesma mala postal, o caderno de sonetos a que você se refere” e complementa: “O título pode ser ‘Sonetos’, ou qualquer outro que você arranje, contanto que me comunique”. Trata-se de um original inédito encaminhado a Cabral para ser editado e publicado por sua tipografia artesanal, O Livro Inconsútil. A autonomia que o alagoano confere ao pedir que amigo escolha o título da obra revela o grau de intervenção que Cabral-editor tinha sobre os manuscritos que lhe chegavam. Portanto, o nível de colaboração para a criação passava, também, por decisões editoriais típicas de agentes do livro. Antes de despedir-se, alerta: “Vi a edição do *Mafuá do Malungo*. Achei-a belíssima. Tome cuidado, senão é possível que você entre na literatura como impressor, o que será uma calamidade”. Sua percepção não é isolada, dado que também Manuel Bandeira, em dedicatória ao exemplar impresso por Cabral destinado a Rachel de Queiroz, afirma: “À grande e cara Raquel Mando este livro, no qual Ruim é a parte do Manuel, Ótima a do João Cabral” (SÜSSEKIND, 2001).

No mês seguinte, em julho de 1948, escreve desde o Rio novamente, tornando a autorizar o amigo a sugerir algum título para o volume que organizam juntos.

Meu caro João Cabral:

[...] Peço-lhe para sugerir em título aceitável e transmitir-mo. Quanto aos sonetos que podem fazer parte do volume, como autor, sugiro os seguintes: de abril; da confiança; da vazante; das 14 janelas; a Sônia (meu preferido); Matinal; das alturas; à precariedade amorosa; à nadadora; da rebelião; dos 20 anos; do homem acordado; da aurora; da praia; da iniciação; da rosa passageiro; da rosa clássica; do malogro; da conciliação; da grande lua branca. Creio ser esta a melhor indicação, e impossível de ser reduzida sem o sacrifício do poeta. (1948b, grifo do original)

Quando Ivo menciona a lista de sonetos que gostaria que integrasse sua edição, “impossível de ser reduzida sem o sacrifício do poeta”, refere-se ao recorte que sugere como *corpus* para a publicação. O contexto sinaliza a negociação entre poemas a serem inseridos ou retirados, demonstrando a mediação de João Cabral no trato com o autor para a elaboração do volume, bem como participação ativa para a criação do título definitivo do livro – “Peço-lhe para sugerir em título aceitável e transmitir-mo”. Com isso, percebe-se que O Livro Inconsútil não se resumia, apenas, a maquinários para impressão: antes de ser físico, também era um projeto intelectual que não deveria ser reduzido ao sinônimo de “prensa” ou uma atividade utilizada para substituir exercícios físicos, conforme a fortuna crítica estabelecida sugere.

Em 2 de setembro de 1948, pouco menos de dois meses após o envio do manuscrito original, Ivo marca, novamente, a atuação de Cabral como editor:

Meu caro João:

Lida sua sutilíssima carta, dela saio proclamando a aceitação incondicional [do título] ACONTECIMENTO DO SONETO, que já está sendo anunciado pelo meu precário DIP. Em sua carta, indica você um verso “não se faz um soneto, ele acontece” como se correspondesse a uma atitude conceitual minha. Confesso-lhe que minha opinião é que se faz um soneto. Como você vê, não aspiro a nenhuma verdade poética.

Já a sua sugestão sobre o soneto do antigo e do moderno é por mim aceita incondicionalmente. Acho que deve abrir o volume, agora com 21 sonetos. [...] Confesso-lhe ainda que minha intenção era fazer um soneto inicial ao editor da antologia, que começava assim: “Ao poeta João Cabral de Melo Neto”, metro que muito me agrada,



em vista da elisão do “poeta” e do “joão”, contados em 2 e 1 sílabas. E depois eu diria que o “neto” era rima imperfeita para soneto, daí partindo para uma pequena anotação sobre sua personalidade e sua atitude diante do soneto. Mas me falta humano engenho para tal. No número da Revista Brasileira de Poesia último, que você deve receber, publico uma *Ode à brisa* [que constará nesta minha antologia que você organiza]. Digo-lhe que a escrevi mediunicamene em 10 minutos, mas os amigos acharam-na muito bem trabalhada, e para valorizá-la tive que dizer que há 3 anos ela é objeto de minhas preocupações. Então me chamaram engenheiro do verso. [...] Um grande abraço do seu amigo fiel. (1948c, caixa alta do original)

Ao concordar com a disposição interna de poemas dentro do livro, Ivo confia a Cabral uma decisão que, a princípio, pertence ao autor ou, ainda, a editores bastante atuantes no processo de criação autoral. A partir, inclusive, desta experiência editorial, Cabral perceberá aquilo que virá a afirmar em conferência pronunciada na Biblioteca de São Paulo, em 1952, no ensaio em prosa *Psicologia e composição*. Afirma Cabral: “A grande maioria dos livros de poesia são coleções de pequenos poemas, cristalizações de momentos especiais, em que o trabalho formal se limita ao exercício do bom gosto” (MELO NETO, 1999 [1952], p. 732). Aliás, cumpre destacar que esta conferência aconteceu durante o período de sua experiência tipográfica, finda em 1953.

No fim de novembro, cinco meses depois do envio do manuscrito, Lêdo Ivo acusa o recebimento de *Acontecimento do soneto*, desta vez impresso, finalizado. Assim, em 20 de novembro de 1948, o poeta escreve:

Meu caro João:

Acabo de receber o “nosso livro”. Estou alegríssimo, transbordante, sentindo-me de uma dignidade poética extraordinária. Achei tudo muito bem realizado, com uma distinção fabulosa. Senti os sonetos graficamente recriados com a disposição inglesa que você lhes deu.

E dois erros de revisão – uma concha no soneto da iniciação e um “en” se não me engano no soneto do homem dormido – marcaram essa atmosfera espanhola do livro. Sua modificação no ponto e vírgula no soneto da aurora foi excelente. Há um verso “de que o amor não prescinde em parte alguma” que saiu sem o “de”. Mas não tem importância. Muito obrigado, João, v. não pode imaginar minha alegria, a de Lêda, etc.

Aproveito um avião para lhe mandar o livro do Guillen, que aliás estava esperando por esse transporte rápido. E lhe mando exemplares amarelos do meu livro. Desconfio que ambos ficaram prontos no mesmo dia, e desconfio que v. já recebeu o exemplar que lhe mandei.

Quanto ao seu livro, escreva-me detalhadamente, ou então m' mande, com a orientação gráfica necessária. Tenho meios de fazê-lo editor, mesmo porque o Lucio Rangel que fez a edição de luxo do canto da noite do Schimdt – que andou pela Europa atrás do Prêmio Nobel – está interessado em fazer edições baratas e artísticas. Em carta anterior, fale-lhe num movimento para lhe darem o Premio Graça Aranha deste ano. E você moita. Pelo menos me ajude, informando onde posso arranjar livros seus.

Bem, isto é um rápido bilhete, que o avião, meu vizinho, está se vestindo. Leda manda lembranças a Estela e às crianças, e pergunta a estas se encontraram conchas num mar qualquer de Espanha.

Aqui fica, saudosíssimo, alegre, cheio dessa alegria que talvez as palavras não possam explicar, o seu amigo Ledo Ivo. (1948d)

A recepção do amigo é elogiosa e comenta o aspecto gráfico da paginação: “Senti os sonetos graficamente recriados com a disposição inglesa que você lhes deu”. Tais características serão comuns a todos os títulos da coleção inconsútil: o rigor gráfico, a sobriedade e a adoção de formas clássicas da editoração.

A parte ativa da correspondência de Cabral e os colofões dos livros artesanais demonstram que este título de Ivo não foi o único livro impresso naquele período. Ao longo daquele ano, oito dos catorze títulos do projeto foram feitos artesanalmente pelo diplomata; Ivo entrou neste processo, neste ritmo quase de máquina, como uma linha de montagem de um homem só. Os dois erros de revisão tipográficos apontados por Ivo, considerados sem importância, de todo o modo já não poderiam ser corrigidos, uma vez que a matriz já estava desfeita e novos livros estavam sendo produzidos com o mesmo conjunto de tipos: a produção da tipografia “emendava” um título após o outro naquele ano, sem pausas para correções ou reimpressões.

Quase dois anos depois, Ivo escreve para informar o recebimento da revista *O cavalo de todas as cores*, idealizada por João Cabral e pelo poeta português Alberto de Serpa.

Rio, 23 de Abril de 1950.

Meu caro JCMN,

As últimas notícias que tive a seu respeito vieram num vespertino, em forma de telegrama, e aludiam ao Cavalo de todas as cores. Antes, soubera eu do *Cão sem plumas*. Isto prova que não há dor de cabeça que possa com você. Sua paixão pela prensa é tão grande como sua paixão pelas palavras, principalmente quando eles, chocando-se como se chocam os veículos nas esquinas, vão espantar os seus amigos que lêem jornais. [...] Ando muito ocupadíssimo, atrás de um título para meus últimos poemas. [...] Quem sabe se você não arranjaria um bom título? É nesta esperança que saúdo a você, à sua família, à sua poesia, à sua prensa. Seu amigo, Lêdo Ivo. (*apud* Monteiro, 2017)

Ao mencionar *O cão sem plumas*, o amigo destaca questões de saúde que já se manifestavam nesta época, mas que, todavia, não o impediam de produzir tanto em matéria de poesia quanto de composição tipográfica – “Sua paixão pela prensa é tão grande como sua paixão pelas palavras”. Ainda, pede ajuda para decidir títulos de poemas, uma vez que a habilidade já havia sido comprovada durante a criação de *Acontecimento do soneto*, logo, o hábito de consultar o amigo para a organização de edições manteve-se.

Em outro contato, Ivo sinaliza sua função agente mediador indireto na difusão dos livros artesanais feitos por Cabral, uma vez que manda notícias sobre recepção brasileira das edições concebidas na Catalunha e oferece auxílio para distribuir exemplares.

Rio, 7 de agosto de 1950.

[...] Quanto aos endereços indico: Haroldo Maranhão e Rui Guilherme Barata da *Folha do Norte* de Belém do Pará. Em São Paulo você pode mandar tudo aos cuidados de Domingos Carvalho da Silva. Existem ainda Marcelo Cabral da *Cataguazes*; André Carneiro da *Atifaia*.

Em São Paulo, os rapazes que estão publicando livros pelo Clube de Poesia de São Paulo podem receber seu livro por intermédio do Domingos. Em Porto Alegre, há Paulo Hecker Filho a quem você pode dirigir-se aos cuidados da Livraria do Globo, ou melhor, do Erico Veríssimo.

Em Minas, Waldomiro Autran Dourado, rua Olegário Maciel, 1639 é o melhor distribuidor da batelada.

Estas são as indicações, poeta que navega contra a corrente [...]. Daí de Barcelona, como uma espécie de guerrilheiro atômico do Exército do Pará, tem você o segredo de manter à distância uma turma de admiradores, fãs, imitadores, etc. [...] Quanto à turma do Rio [de Janeiro], eu me encarregarei de distribuir os livros de pessoas dos quais não tenha você endereço certo. E pode também mandar para mim os livros de pessoas que, morando fora daqui, se encontrem na mesma situação. Farei chegar os volumes aos destinatários. [...] Um forte abraço do seu amigo, no décimo aniversário de uma amizade de que valeu a pena. (1950a)

Sem a contribuição de amigos locais, os livros inconsúteis jamais teriam encontrado seus destinatários, dado que os articuladores conheciam o público certo que interessava a João Cabral: os críticos literários. Quando informa o caminho para distribuir os exemplares, não o faz à toa: Ivo foi um dos mediadores do escoamento da produção artesanal de Melo Neto, sobretudo um dos entusiastas da obra do amigo em sua produção autoral. Desde os bastidores do projeto, Ivo revela-se um articulador cultural: “Quanto à turma do Rio, eu me encarregarei de distribuir os livros de pessoas dos quais não tenha você endereço certo”; complementa, ainda, que se compromete em dar destino aos que morassem fora da cidade, “Farei chegar os volumes aos destinatários”. A divulgação dos livros, portanto, contava com a informalidade e com o afeto como rede principal de escoamento, uma vez que não se tratava de uma iniciativa comercial, mas de uma iniciativa amadora.

Por isso, no ano seguinte, Ivo percebe uma oportunidade de “devolver” ao amigo o ato de publicar um livro. Será a vez do alagoano de incentivar Cabral a confiar em uma edição, desta vez de longo alcance. Trata-se das Edições Orfeu que, apenas em 1954, lançariam *Poemas reunidos*. Tal iniciativa está registrada nos trâmites que Ivo media para trazer ao grande público brasileiro um novo título de Cabral – já um tanto acostumado a publicar por si mesmo fora do país –, assim organizando as publicações anteriores em um único volume.

Rio, 8 de outubro de 1951.

Meu caro João [...] Escrevo-lhe também para expor o seguinte. “Orfeu” vai ampliar suas atividades editoriais, lançando inclusive as poesias completas do Augusto Meyer. Fernando Ferreira de Loanda está interessado em lançar todos os seus livros de poesia

num só volume. Acho a idéia atraente: um livro de poesia está saindo ao autor quase 20 contos, e agora parece uma boa oportunidade para você apresentar toda a sua produção e satisfazer ao seu público. Responda-me. [...] Seu amigo, Ledo Ivo. (1951a)

No mesmo mês, em 22 de outubro de 1951, Ivo escreve:

Meu caro João: [...] Quanto ao negócio do Fernando, êle custeia o livro, dando-lhe uma economia de uns 15 a 20 mil cruzeiros. Fernando tem muito bom gosto, está enriquecendo com uma fábrica de sabão, etc. O Augusto Meyer foi incluído nas mesmas condições. Considero o negócio vantajoso para você, que não precisará cuidar de nada, nem da distribuição, nem qualquer outra chateação referente ao comércio de livros. Há pouco saiu a nova edição do *Acontecimento do soneto* que devo mandar pelo Paula Lima. [...] Recomendações à família. (1951b)

A explicação da proposta vem junto de um apontamento final: uma nova edição do *Acontecimento do soneto* indica a tendência dos livros artesanais inconsúteis galgarem círculos de legitimação dentro do cenário brasileiro. Isso se dá devido às produções impressas serem encaminhadas principalmente a críticos literários e formadores de opinião, um movimento já referenciado em 1950.

Adiante, no final daquele ano, Ivo acusa o recebimento do original a ser editado pela Orfeu. Nesta ocasião sinaliza: “Terei o maior cuidado em fazer com que suas recomendações gráficas sejam cumpridas à risca”, um indicativo que Cabral já buscava, desde aquele tempo, organizar elementos dentro do código bibliográfico.

Rio, Natal de 1951

Meu caro João, [...] recebi seu livro, que vai ser entregue a Fernando ainda este semana. Acho que lá para março deve êle ficar pronto. Terei o maior cuidado em fazer com que suas recomendações gráficas sejam cumpridas à risca. Acho que você não devia ter retirado 6 poemas de *Pedra do sono*. Nem os títulos. Foi ótima sua idéia de incluir os 3 *mal amados*. [...] Resposta: acho que não é necessário prefácio algum. [...] Brevemente, quando seu livro começar a funcionar, haveremos de conversar mais longamente sobre o assunto dêle. Adeus. (1951c)

A ressalva é relevante: seis poemas de *Pedra do sono* foram retirados do volume pretensamente completo de sua obra, bem como

outros títulos internos, a saber, em *Psicologia da composição*. A supressão de poemas do conjunto mostra um poeta crítico de si mesmo que se autoedita com a mesma atenção com que escreve e reescreve sua poesia. Pontue-se, portanto, que as edições minoritárias anteriores apresentam conteúdo distinto das edições comerciais que se basearam na edição de 1954.

João Alexandre Barbosa é o único crítico que observa a questão das edições em João Cabral:

[*Duas águas*] Era a sua primeira publicação por editora comercial [pela José Olympio em 1956] de primeiríssima ordem no circuito editorial brasileiro de então, pois todos os seus livros anteriores haviam sido publicados por ele mesmo ou por amigos, em pequenas e quase secretas tiragens. (Com exceção dos *Poemas reunidos*, de 1954, sua primeira edição comercial, publicados pela pequena editora Orfeu, e de *O rio*, que, tendo sido premiado por ocasião do IV Centenário da cidade de São Paulo, foi editado, com maior estridência, pela própria comissão organizadora do evento.) (2001, p. 9)

A carta de Lêdo Ivo é um testemunho do cuidado de Cabral nas edições comerciais – logo, não controladas diretamente como o fazia nos livros artesanais –, pois indica recomendações gráficas e alterações de conteúdo. Por esta razão, tiragens revisitadas por Cabral deveriam ser estudadas como versões diferentes de seus textos, não apenas consideradas versões mais atuais deles, dado que há modificações significativas entre edições, mesmo aquelas posteriores a *Poemas reunidos*.

Dado o exposto, é relevante observar que as obras pretensamente completas seguintes ao título de 1954 ofereceram poucas explicações ao leitor em relação a alterações entre edições. Tal procedimento só está registrado na quarta capa da primeira edição do livro de *Duas águas* (1956)<sup>3</sup>, em uma singela nota que avisa: “os livros reeditados no presente volume sofreram algumas modificações; o Autor considera-os em versão definitiva”. Salvo esta nota, não há indicações editoriais que informem sobre a reformulação dos textos, o que inclui todas suas republicações posteriores baseadas nessa, igualmente reformuladas sem que houvesse indicativo. É o caso de *Poesias completas: 1940-1965* (1968)<sup>4</sup>, que sofre nova reformulação, e da *Obra comple-*

3. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.

4. Rio de Janeiro, Editora Sabiá.

ta (1999)<sup>5</sup>, finalizada pela viúva e também escritora Marly de Oliveira, uma atualização e compilação baseada na edição de 1968 para organizar a versão definitiva dos livros iniciais – *Pedra do sono* e *Psicologia da composição*.

Sabemos que o cenário brasileiro atual de pesquisa em Estudos Literários é, de um modo geral, desolador. Por isso, cabe reforçar que é preciso defender fundações públicas e proteger fontes documentais a fim de garantir que a conservação do patrimônio nacional sobreviva a este momento de desmonte brutal. Enfim, registre-se ainda que o procedimento de direito autoral dificulta boa parte da reprodução dos materiais de acervo, embora não haja impedimento de ser copiado palavra por palavra – o que é uma contradição na era da virtualidade. A luta pela digitalização e divulgação deste material precisa de continuidade sistemática e precisaria ser coletiva, dado que predomina a especulação editorial ao invés da difusão de ferramentas que possam auxiliar a formação do pensamento crítico.

Enfim, a fim de revisitar a produção literária cabralina, consideramos que perceber a perspectiva material envolvida na criação de uma obra é uma forma de observar os discursos canônicos que tendem a valorizar pouco a materialidade dos textos. Essa materialidade dá-se, inclusive, na observação da tiragem envolvida e na modificação de textos entre edições. A Crítica Textual mostra a concretude dos textos literários ao levar em conta que são frutos de um processo em intrínseca ligação com a forma material de apresentação da palavra impressa em seu veículo. Logo, não se trata de um produto pronto, passível de ser analisado apenas por seu conteúdo, mas um objeto a ser questionado também em sua materialização editorial.

O estudo da correspondência de João Cabral demonstra a participação ativa do poeta nas edições artesanais de *O Livro Inconsútil*, bem como sua atuação em momentos decisivos, como na escolha de título de livro e na organização interna do volume, atribuições típicas de um editor. Além disso, no caso específico dos envios feitos por Lêdo Ivo, percebe-se também a contribuição do amigo para a divulgação do material informal no Brasil, sobretudo no que tange ao escoamento das obras para influentes formadores de opinião. Por isso, as correspondências sediadas na Fundação Casa de Rui Barbosa orientam o pesquisador a reconstruir o empreendimento editorial

5. *Obra completa*. Nova Aguilar, Rio de Janeiro.

catalão, bem como atuam como fontes valiosas para instrumentalizar edições críticas futuras que venham a contemplar este tópico.

## Referências

- BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, Folha Explica, 2001.
- IVO, Lêdo. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro, 27 de junho de 1948a.
- IVO, Lêdo. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro, 27 de junho de 1948b.
- IVO, Lêdo. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1948c.
- IVO, Lêdo. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1948d.
- IVO, Lêdo. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1950a.
- IVO, Lêdo. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1951a.
- IVO, Lêdo. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro, 22 de outubro de 1951b.
- IVO, Lêdo. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro, Natal de 1951c.
- LIMA ROCHA, Francisco. *Representação e prática da criação literária na obra de João Cabral de Melo Neto: análise textual e prototextual*. Tese de doutorado. 2011. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-02042012-154626/fr.php>>. Acedido em 3 abr. 2015.
- MELO NETO, João Cabral de. *Psicologia e composição. Obra completa*. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1999 [1952].
- MONTEIRO, Priscila. Um retrato inconsútil: João Cabral de Melo Neto, editor e impressor brasileiro. *Revista Afluente*. UFMA/Campus III, v.2, n.4, p. 14- 37 jan./abr. 2017.
- SUTTANA, Renato. (2015). João Cabral de Melo Neto e as exigências da crítica da segunda metade do século XX. *Signótica*, Goiânia, v. 27 n. 1, p. 17-44, jan./jun. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/34000>>. Acesso em 22 nov. 2018.



## **Preparando edições críticas de Papéis Avulsos, de Machado de Assis, e das narrativas de viagem, de Eça de Queirós, em tempos de autoritarismo**

Ceila Maria Ferreira (Labec-UFF- Bolsista 2 CNPq)<sup>1</sup>

### **A título de introdução**

“8

*A tradição dos oprimidos nos ensina que o estado de exceção (“Ausnahmezustand”) em que vivemos é a regra. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a esse ensinamento. [...]”*

(BENJAMIN, 2012, P. 245)

Fizemos questão de iniciar nossa comunicação com um fragmento de *Sobre o conceito da História*, de Walter Benjamin, o oitavo, pois não tem sido diferente no Brasil, embora ainda não tenhamos perdido a esperança de que um dia haja justiça nesta terra. Fizemos também questão de iniciar este texto com uma epígrafe para homenagear Ronaldo Lima Lins, Professor Emérito da UFRJ, que, em suas concorridas aulas, fala da importância de iniciarmos textos com epígrafes. Outrossim também homenageamos um, assim como Ronaldo, dos mais queridos Professores Eméritos da UFRJ, Edwaldo Machado Cafezeiro, que fala, em seus cursos não menos procurados, da importância de construirmos pontos de interlocução entre as obras que lemos e trabalhamos com a conjuntura em que vivemos.

Enquanto escrevo este texto, penso em nosso país, Brasil, uma sucessão de golpes, desde o início do que chamaram república, com pequenos intervalos de tentativas de criação de um estado democrático de direito, tentativas essas como ilhas rodeadas por autoritarismo, oligarquias, exclusão, exploração, *fake news* por quase todos os lados. E chegamos ao país do estupro culposos. Mas também houve lutas. Muitas. Ainda há.

1. Professora de Crítica Textual do GCL/EGL da UFF, credenciada ao PPG de Estudos de Literatura e à Especialização de Leitura e Produção de Textos, ambos da UFF. Coordenadora do Laboratório de Ecdótica da UFF. Escritora ligada ao Mulherio das Letras Rio.

Na atualidade, para nós que trabalhamos com Crítica Textual, as palavras de Walter Benjamin ecoam fortemente. Sim: “Precisamos construir um conceito de história que corresponda a esse ensinamento.[...]”(BENJAMIN, 2012, p. 245). E em nossa avaliação, o preparo de edições críticas, por estudiosas e estudiosos comprometidas/os em pelo menos tentar “escovar a história a contrapelo”, é fundamental para a construção do conceito de história de que fala Benjamin, assim como para os estudos de linguagem e de literatura e não só.

Neste ano de 2020, além de tudo o que vem ocorrendo no país, estamos enfrentando a pandemia da COVID-19 e temos também, aqui no Brasil, de reafirmar o óbvio. E, nestes tempos, preparar edições críticas é um ato de resistência e de tentativa de legar às gerações presentes e futuras as obras de autoras e de autores que sonharam com um mundo melhor do que viveram e, creio, do que vivemos hoje.

No caso das pesquisas que realizamos, no momento e já há algum tempo, trabalhamos com obras de Machado de Assis e de Eça de Queirós, mais precisamente com *Papéis Avulsos*, coletânea de contos do famoso autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e com as narrativas de viagem do não menos famoso autor de *Os Maias*.

Sobre livros em geral, disse Carl Sagan, na série *Cosmos*, que eles são como cápsulas do tempo. Pensando nessa frase e no que representam edições críticas, podemos dizer que as edições críticas podem ser consideradas como cápsulas de vários tempos, pois são depositárias de várias informações relacionadas à historicidade dos textos e às trajetórias de transmissão dos testemunhos que formam as obras. E, em tempos de autoritarismo, é fomentar esperança de que a mudança é possível.

Os textos, como todas e todos nós, que trabalhamos com Crítica Textual, sabemos, sofrem mudanças autorais e/ou não autorais. O certo é que sofrem mudanças ao longo do processo de sua transmissão.

Neste trabalho que ora apresentamos, teceremos algumas palavras com informações sobre os trabalhos de edição crítica em andamento e desenvolvidos por nós citados linhas acima. Desenvolveremos também algumas reflexões acerca do que estamos pensando quando afirmamos que o trabalho da Crítica Textual se aproxima ou pode se aproximar de um exercício de “escovar a história a contrapelo”, expressão esta cunhada na obra de Benjamin como também, sobre isto, já nos referimos anteriormente neste trabalho.

Vale lembrar que a prática da Crítica Textual permite identificarmos

transformações que os textos vão sofrendo, além de dar maiores condições de investigarmos a construção da obra por seus autores e por suas autoras, desfazendo ou ajudando a desfazer a ilusão de que nos deparamos com obras surgidas já prontas, que sempre se mantêm como seus autores e autoras escreveram, sem a necessidade do trabalho de inquirir a tradição e ir à busca do texto autoral. Tal texto não é dado. Ele, ousamos dizer, na maioria das vezes, chega às mãos do público leitor a partir do trabalho de editores, editoras e de críticas e de críticos textuais e, além disso, não nos devemos esquecer do tipo de edição, assim como do público a que a edição é destinada, assim como de seu contexto de escrita e de publicação que, inclusive, podem ser diferentes.

Vamos às informações e a reflexões sobre as edições que estamos preparando.

### **Sobre a edição crítica de *Papéis Avulsos*, coletânea de contos de Machado de Assis**

A edição crítica de *Papéis Avulsos* tem como texto-base, texto-modelo para nossa edição, a de 1882, publicada pela Lombaerts & C. Tal edição foi escolhida como base, porque é a última, de *Papéis Avulsos*, publicada enquanto Machado de Assis vivia. Aliás, é também a primeira. Nossa edição está sendo preparada a partir de um projeto da autoria daquela que escreve estas linhas e foi cadastrado no Laboratório de Ecdótica da UFF, o Labec-UFF.

Uma parte dessa edição foi construída em modo laboratório, ou seja, à medida que as e os discentes, que já haviam passado pela disciplina de Crítica Textual/Ecdótica I, obrigatória na Universidade Federal Fluminense, participavam de algumas de suas etapas de preparação, iam aprendendo, na prática, como se constrói uma edição crítica de obras com originais, mas que não têm – ou que ainda não foram encontrados – manuscritos autógrafos autorais. Todas as etapas realizadas pelas/os discentes foram revistas pela coordenadora do projeto. Contudo, antes de serem revisadas pela coordenadora, foram revistos por discentes que não haviam realizado a tarefa anteriormente proposta.

É preciso também destacar que várias e vários das e dos discentes que participaram do início do projeto, nos ajudaram a fundar o

Labec-UFF, em 2006, e o logo do Labec-UFF é presente do pai de um aluno, na altura, ligado ao projeto, o que exprime o grau de envolvimento das e dos discentes ao Projeto.

Sobre *Papéis Avulsos*, é interessante salientar que uma das peculiaridades dessa obra é que todos os 12 contos presentes na publicação de 1882 foram publicados anteriormente em periódicos. Acerca desse assunto, na edição de 2011 de *Papéis Avulsos*, publicada pela Penguin Classics Companhia das Letras, com texto preparado por John Gledson e com notas explicativas de autoria de Hélio Guimarães, Professor da USP, há uma listagem dos contos, com a data de publicação nos periódicos. Citamos tal listagem a seguir:

1. “A chinela turca”, 14 de novembro de 1875, *A Época*, Manassés.
2. “Uma visita de Alcibiades”, outubro de 1876, *Jornal das Famílias*, Victor de Paula (2a versão: *Gazeta de Notícias*, 1º de janeiro de 1882).
3. “Na arca”, 14 de maio de 1878, *O Cruzeiro*, Eleazar.
4. “O alienista”, outubro de 1881 – março de 1882, *A Estação*.
5. “Teoria do medalhão”, 18 de dezembro de 1881, *Gazeta de Notícias*.
6. “D. Benedita”, abril – julho 1882, *A Estação*.
7. “O segredo do Bonzo”, 30 de abril de 1882, *Gazeta de Notícias*.
8. “O anel de Polícrates”, 2 de julho de 1882, *Gazeta de Notícias*.
9. “O empréstimo”, 30 de julho de 1882, *Gazeta de Notícias*.
10. “A sereníssima república”, 20 de agosto de 1882, *Gazeta de Notícias*.
11. “Verba testamentária”, 8 de outubro de 1882, *Gazeta de Notícias*.

(ASSIS, 2011, p. 33-34)

Não sabemos quem organizou tal listagem (se foi Gledson ou Guimarães ou alguma ou algum funcionário da Penguin & Companhia das Letras), mas ela é muito útil, pois a informação aparece sistematizada. Vale destacar também que os contos aparecem com alterações em *Papéis Avulsos*, uns mais, outros menos. Ou seja, do cotejo entre os contos em periódico com os da coletânea, podemos ter acesso a mudanças muito provavelmente feitas por Machado de Assis. Portanto, possivelmente, da comparação desses textos teremos acesso a variantes autorais.

As edições, por nós examinadas, saídas após o falecimento de Machado, apresentam mudanças. Contudo, elas não são autorais. Foram realizadas por terceiros. Vejamos algumas dessas mudanças:

1882(Lombaerts& C)	Provavelmente, 1920 (Garnier)
ADVERTENCIA	Prefacio
“São pessoas de uma só família, que a obrigação do pae fez sentar á mesma”	“São pessoas de uma só família que a obrigação do pão fez sentar á mesma mesa”

Como podemos perceber, houve substituição do título do capítulo, a omissão da vírgula após família e a substituição de pae por pão, mudanças essas que provocaram alteração de sentido.<sup>2</sup> Os termos omissão e substituição foram cunhados, por nós, em *Manual de Crítica Textual*, de Alberto Blecua (p. 20-25). Tal terminologia, própria para edições de textos manuscritos apógrafos, é muito utilizada em edições de textos impressos.

Sobre as demais edições em livro de *Papéis Avulsos*, que estamos cotejando, (comparando) para construir o Aparato Crítico de Variantes, elas são as seguintes: 1937, 1944, 1958, todas da W. M. Jackson Inc.; e a de 1997, da Nova Aguilar, e a de 2011 da Peguin & Companhia das Letras.

E por que estamos trabalhando com tais edições? Porque fazem parte da história da transmissão de *Papéis Avulsos* e seu exame nos permite investigar que texto, da referida obra machadiana, chegou ao público leitor nas épocas alcançadas por tais edições. Podemos também verificar, a partir da leitura de suas páginas, a base textual de alguns trabalhos, sobre *Papéis Avulsos*, que saíram na altura daquelas publicações. Vale destacar que estamos trabalhando com cópia digitalizada de um exemplar da edição de *Papéis Avulsos* que faz parte do acervo da Fundação Biblioteca Nacional-RJ. Quanto aos periódicos, também fazem parte do acervo da referida Biblioteca de que temos a satisfação de participar de seu Grupo de Pesquisa de Crítica Textual. A edição de 1937 é um exemplar digitalizado da Biblioteca da Academia Brasileira de Letras, a do Petit Trianon. A de provavelmente 1920 faz parte do acervo do Labec-UFF e as demais, da biblioteca de quem escreve estas linhas.

2. A grafia dos trechos retirados das edições de 1882 e da de provavelmente 1920 de *Papéis Avulsos* foram mantidas.

Na tabela abaixo, elencamos o resultado do cotejo do texto de *Papéis Avulsos*, nos dois trechos da ADVERTÊNCIA anteriormente citados, aqui neste trabalho. Vejamos<sup>3</sup>:

1937	1944	1958	1997	2011
Prefacio	Prefacio	Prefácio	ADVERTÊNCIA	Advertência
familia que	familia que	família que	família, que	família, que
do pão fez	do pão fez	do pão fêz	do pai fez	do pai fez

Podemos notar que, até 1958, a obra apresentava muitos pontos de ruído. Todavia, não tivemos acesso, até o momento, a edições dessa obra machadiana, publicadas nas décadas de 60, 70 e 80 do século XX. Contudo, 1958 é um ano chave para os estudos da obra do autor de *Quincas Borba*, pois, em 19 de setembro de 1958 foi instituída a prestigiosa Comissão Machado de Assis. Tal Comissão surgiu, porque a obra de Machado estava sendo transmitida com inumeráveis alterações e havia e há necessidade de publicar seus textos autorais, estabelecidos segundo metodologia da Crítica Textual.

Voltando à tabela acima, as edições de 1937, 1944 e 1958 foram publicadas pela W. M. Jackson Inc.

A de 1997 saiu pela Nova Aguilar e a de 2011, pela Peguin & Companhia das Letras.

Acerca das edições de W. M. Jackson Inc., assim como as da Garnier, publicadas após a morte de Machado, diz Galante de Sousa, na fundamental, para os estudos da obra do Bruxo do Cosme Velho, *Bibliografia de Machado de Assis*:

As edições feitas em vida do autor já se vão tornando raras no mercado, e, apesar de inçadas de erros tipográficos, são ainda as preferíveis, porque as que têm sido feitas posteriormente à sua morte (tanto as da antiga casa Garnier, como as da W. M. Jackson Inc. ) não merecem fé. (SOUSA, 1955, p. 39)

E segue, Galante de Sousa, nas páginas 40 a 46, da referida obra desse estudioso, levantando problemas das edições da obra de

3. A grafia dos trechos selecionados das edições cotejadas por nós foi mantida neste trabalho.

Machado de Assis saídas pela W. M. Jackson Inc. É interessante destacar que Galante de Sousa fez parte da Comissão Machado de Assis e que a saudosa Comissão não publicou a edição crítica de *Papéis Avulsos*. Esse foi um dos motivos que nos levaram a escrever um projeto de Edição Crítica dessa coletânea de contos machadianos.

A respeito da questão do estabelecimento de texto, no caso de *Papéis Avulsos*, como já dissemos, a edição crítica, vinculada ao Labecc-UFF, terá como base a publicação de 1882 da Lombaerts & C. Diz Antônio Houaiss, em *Elementos de Bibliologia*, que: “O estabelecimento do texto é, pois, a um tempo um problema de Ecdótica, de hermenêutica e de exegese. [...]” (1983, p. 205).

Sim, a leitura atenta, minuciosa e paciente do texto, objeto de edição, é fundamental para a preparação de uma edição crítica. E concordamos com Roberto Schwartz (2012), com John Gledson (2003), com Sérgio Chalhoub (2003), quando falam sobre o diálogo do texto machadiano com a história.<sup>4</sup>

E a partir da leitura do texto machadiano, assim como da leitura dos autores acima citados, em nossa avaliação, *Papéis Avulsos* promove exercícios de “escovar a história a contrapelo” muito próximos à expressão de Walter Benjamin, traduzida por Sérgio Paulo Rouanet, de Sobre o conceito da história (2012, p. 245). Explicamos: no texto machadiano há passagens que trazem possibilidades de produzirem visibilidade de parte da história dos vencidos. Contudo, ele, Machado, fez isto, em nossa avaliação, de maneira sutil, pois (e esta é uma hipótese de leitura, assim como a de ser de maneira sutil), tinha consciência dos riscos que corrida numa sociedade bastante estratificada, autoritária, oligárquica, escravista. Mas é preciso destacar: o fez e está lá no texto e nos possibilita ter acesso a sua crítica que é também uma denúncia e uma chance de conhecermos o passado para melhor compreender o presente e termos chances de realizarmos ação mais assertivas para modificá-lo, como dizem as famosas palavras de um não menos famoso historiador, Marc Bloch: “[...] a ignorância do passado não se limita a prejudicar a compreensão do presente; compromete, no presente, a própria ação” (2001, p. 63).

Para John Gledson: “[...] Machado, como muitos outros romancistas do século XIX, desejava retratar a natureza e o desenvolvimento

4. A primeira edição da obra aqui referida de Roberto Schwartz é de 1977 e a de John Gledson é de 1986.

da sociedade em que vivia. [...] Considero que os romances, como um todo, pretendem transmitir grandes e importantes verdades históricas, de surpreendente profundidade e amplitude. [...]” (2003, p. 25). E, mais adiante: “Machado, podemos estar certos, confiou, para sua própria tranquilidade, que seus contemporâneos fossem daqueles que não buscam a verdade de forma muito profunda ou diligente – o notável é que se sentisse tão fortemente impelido a arriscar sua reputação. Fez um jogo perigoso, com espantoso sucesso” (2003, p. 38).

John Gledson desenvolve, na obra aqui citada, uma teoria em que expõe um “projeto” (aspas presentes na obra de Gledson) de Machado de Assis, em que o autor de *Papéis Avulsos* promove um enfoque, nas obras que foram objeto da análise de Gledson, de “um momento ou uma etapa particular do desenvolvimento social e político do Brasil, no século XIX.” (GLEDSON, 2003, p. 26). E aqui, apesar de concordarmos com (e de aplaudirmos) as observações de Gledson, não nos deteremos nelas por uma questão de tempo de escritura deste trabalho, num momento de pandemia, de desmonte do país, de precarização das condições de vida de milhares de pessoas. Gostaria somente de manifestar meus agradecimentos a John Gledson pelo envio, para nosso trabalho de edição, de anotações de Adriano da Gama Cury, feitas para a realização de uma edição crítica de *Papéis Avulso*. Estendemos esse agradecimento a João Cezar de Castro Rocha, Professor do Instituto de Letras da UERJ e um dos maiores pesquisadores da obra de Machado de Assis, na atualidade, por ter nos transmitido o contato desse destacado e prestigioso Professor. Muito obrigada aos dois pela generosidade!

Voltando às nossas observações sobre o trabalho de edição que estamos realizando, em *Papéis Avulsos*, mais especificamente em *O Alienista* há referências a árabes e à cultura e à religião muçulmanas, como na seguinte passagem da edição de 1882:

Como fosse grande arabista, achou no Koran que Mahomet declara veneráveis os doudos, pela consideração de que Allah lhes tira o juízo para que não pequem. A idéa pareceu-lhe bonita e profunda, e elle a fez gravar no frontespicio da casa; mas como tinha medo ao vigario, e por tabela ao bispo, attribuiu o pensamento a Benedicto VIII, merecendo com essa fraude, aliás pia, que o padre Lopes lhe contasse, ao almoço, a vida daquele pontífice eminente”. (ASSIS, 1882, p. 6)<sup>5</sup>

5. A grafia da edição de 1882 foi mantida na citação a qual esta nota se refere.



Como podemos perceber da leitura do trecho citado na página anterior, na Casa Verde (que é assim chamada, por ter janelas verdes - qualquer semelhança com a Casa das Janelas Verdes, do Marquês de Pombal, não é mera coincidência), havia no frontispício uma frase, cuja inspiração havia sido o texto do Corão ou Córán. E isto não acontece sem nexos com o que estamos chamando de ocorrência de exercícios de “escovar a contrapelo”, como já dissemos, expressão de Walter Benjamin, traduzida por Sérgio Paulo Rouanet. Em nossa, leitura, tal exercício está presente em *Papéis Avulsos* e as referências à cultura e à religião muçulmanas e à língua árabe seriam referências a pessoas negras que foram arrancadas de suas terras e chegaram ao Brasil em situação de escravidão. Tal hipótese de leitura foi reforçada quando encontramos e lemos um artigo do também Professor, Eduardo de Assis Duarte, intitulado Memórias póstumas da escravidão (2008).

Diz o excelente docente da UFMG, fazendo referência ao conto “Pai Contra Mãe”, de *Relíquias de Casa Velha*:

Publicado em 1906, no volume *Relíquias de casa velha*, o texto contribui para a constituição de uma memória do escravismo, que tantos insistiam em apagar. No início dos tempos republicanos, a “mancha negra” que toldava a imagem harmoniosa do passado colonial e dos governos imperiais brasileiros precisava ser extirpada, nem que para tanto se queimassem os arquivos do tráfico. Ao trazer à tona o assunto tabu logo na abertura das *Relíquias*, o conto de Machado ganha sentido político de resgate e acerto de contas. Identificado a seus irmãos afrodescendentes, o autor estabelece, o autor estabelece um contra-discurso ao pensamento hegemônico na época, cuja ideia mestra entronizava o “escravismo benigno” nos trópicos pelo colonizador propenso à mestiçagem. Tal ideologia vai sendo aprimorada ao longo do século XX e prima por deturpar a verdadeira história ao tentar recobrir os mais de 300 anos de escravidão com o mito da democracia racial, que substitui a violência pela tolerância e o rebaixamento do Outro pela mestiçagem [...] (DUARTE, 2008, p 22)<sup>6</sup>

Podíamos continuar a escrever sobre a *Edição Crítica de Papéis Avulsos*, mas ainda temos, neste trabalho, de falar sobre a edição crítica das narrativas de viagem, de Eça de Queirós.

6. A grafia do texto citado foi atualizada.

## **Sobre O Egito e outros relatos, edição crítica das narrativas de viagem de Eça de Queirós**

Como já dissemos neste trabalho, estamos realizando a edição crítica das narrativas de viagem de Eça de Queirós, dentro do Projeto da Edição Crítica das Obras do autor de *Os Maias* e de tantas outras obras, projeto esse coordenado pelo Professor Carlos Reis, um dos maiores estudiosos – e divulgadores – da obra de Eça de Queirós, na atualidade, assim como da importância das edições críticas.

Acerca da edição das narrativas de viagem, de Eça de Queirós, intitulada *O Egito e outros relatos*, título dado por Carlos Reis, baseado na terminologia de gêneros textuais, o seu texto-base são os manuscritos autógrafos queirosianos que se encontram no Setor de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal.

Por nos encontrarmos no Brasil, estamos trabalhando com cópias digitalizadas dos manuscritos. Contudo, quando tivermos outra oportunidade, voltaremos a Portugal para, inclusive, pesquisar nos manuscritos em presença, examinando também seus aspectos materiais. Aliás, no início deste ano, antes do agravamento da pandemia da COVID-19, tivemos a felicidade de ir a Portugal para pesquisar sobre as narrativas de viagem na Biblioteca Nacional de Portugal e vivemos a emoção de consultar os manuscritos de Eça de Queirós em presença. Também tivemos reuniões com o Professor Carlos Reis, inclusive em Coimbra. À noite, eu realizava leituras para a edição de *Papéis Avulsos*.

Estamos na fase da revisão da leitura de uma parte do que se convencionou chamar de *O Egito* e estamos prosseguindo com a leitura/decifração da parte final da segunda caderneta. As demais partes das narrativas da viagem ao Egito estão em folhas soltas. Falta também completarmos a leitura da parte intitulada posteriormente de *Palestina e Alta Síria*.

Como já dissemos em outras ocasiões, as narrativas de viagem relativas ao Egito foram publicadas pela primeira vez em 1926, com o texto sob a responsabilidade do filho mais velho do autor, também chamado José Maria. Em 1966, foram publicadas, em *Folhas Soltas*, as partes relativas à viagem à Palestina e à Alta Síria, dessa vez, sob a responsabilidade da filha do autor, Maria. As duas edições saíram pela Lello & Irmão com vários problemas de transmissão.

A edição publicada em 1926 traz o texto bastante alterado e com várias supressões, muito provavelmente por questões relacionadas

ao posicionamento explícito do autor acerca da dominação estrangeira do Egito – e não somente do Egito –, um autor que, na altura, tinha 23 para 24 anos de idade, mas que, contudo, se manteve crítico acerca de vários tipos de opressões até o fim de sua vida. Porém, em 1926, a situação política, em Portugal, rumava vertiginosamente para a direita (lembrem-se do golpe militar de 28 de maio daquele ano) e pode ser que tenha ocorrido algum problema de censura, inclusive de autocensura (o que é mais provável e que não está dissociada da conjuntura em que vivia José Maria) que impossibilitou a manutenção do texto integral do autor. Pode ser também que o filho, diante da imagem do pai, que era considerado o maior escritor português e que havia sido cônsul, tenha considerado prudente, para a memória do pai não ser atacada diante da situação política por que passava o país, retirar determinadas passagens em que o autor critica os ingleses, por exemplo. Mas há também, creio, tentativas de aprimoramento do estilo de uma narrativa de Eça que não havia passado pelo rigoroso e demorado processo de reescrita característico de muitas obras de Eça de Queirós.

Em termos de edição, o que foi feito pelo filho do autor, sabemos tratar-se de um procedimento sem base na metodologia e na teoria da Crítica Textual, que trabalha com textos com originais, como é o caso. Todavia, devemos compreender a conjuntura política em que tal edição foi preparada e veio a público. Outrossim, devemos ressaltar que tanto a edição de 1926 como a de 1966 auxiliam a leitura dos manuscritos autógrafos de Eça de Queirós. Sobre tais edições, falaremos detidamente na Introdução da edição crítica que estamos preparando.

Outrossim é importante salientar que os textos que Eça publicou em vida, no *Diário de Notícias*, em 1870, sobre a viagem ao Egito e à Palestina, estarão presentes em *O Egito e outros relatos*. Ou seja, o público leitor terá oportunidade de ter acesso a mais de uma redação autoral de algumas das passagens das narrativas de viagem. Além disso, na Introdução, faremos menção a algumas das mudanças que o autor empreendeu no manuscrito autógrafo.

Outra informação que julgamos fundamental é que a viagem de Eça ao Egito, à Palestina e à Alta Síria, muito provavelmente, se deu para que o escritor, na altura, correspondente do *Diário de Notícias* (temos que averiguar tal informação), fosse com seu amigo e futuro cunhado, Luís de Resende, assistir à inauguração do Canal de Suez.

Contudo, na sua integralidade (se podemos usar tal palavra para as narrativas de viagem de Eça), tratam-se de textos póstumos.

No caso das narrativas de viagens, vamos apresentar um exemplo de um trecho que foi retirado das edições de 1926 e de 1958. A de 1958, trata-se de um volume das Obras de Eça de Queiroz (grafado com z), publicado pela Nova Aguilar.

Uma curiosidade sobre a edição de 1926: encontramos um exemplar em que está escrito terceira edição. Ficamos na dúvida se realmente trata-se de uma terceira edição publicada em 1926 ou de uma tiragem. Vamos verificar tal questão, inclusive em jornais da época e na cuidadosa bibliografia de Ernesto Guerra da Cal, a qual não temos acesso na situação de isolamento social em que nos encontramos por conta da pandemia.

Nas narrativas, apresentamos um exemplo de substituição de palavras, na terminologia utilizada por Blecua em obra já citada neste trabalho. Provavelmente, trata-se de uma substituição ocasionada por mudança de estilo:

Manuscrito autógrafo	O Egypto. Notas de viagem (1926)	O Egipto (1958, p. 681)	O Egito e outros relatos (em preparação)
O infinicto mar [...]	O mar infindável [...]	O mar infindável [...]	O infinito mar [...]

Destacamos aqui também um exemplo retirado do texto crítico da edição que estamos preparando, destacando uma passagem que apresenta vários pontos divergentes em relação à 3ª edição de 1926 e a edição de 1958:

Cádiz – Domingo.

Ontem dobramos o cabo de S. Vicente, sob um luar digno dos dramas de Shakespeare. O infinito mar, sereno e escuro, sem trevas, mar belamente escuro, tremia sobre o grande raio luminoso da lua, como os antigos animais sob as carícias dos profetas. À direita do vapor, o cabo, negro, de perfil, com linhas precisas, e nitidamente cortadas. A decoração admirável da noite assentava silenciosamente em volta. O solo final da Africana seria belo, como a sua lenta desolação aflita no meio desta imensa paisagem severa,

cheia das cousas infinitas. A pátria[,] com a sua burguesia, os seus ministros, os seus imbecis, as suas misérias, ficava atrás, como uma cousa esquecida.<sup>7</sup>

Ambas as edições, a 3ª edição de 1926 e a de 1958, apresentam títulos de capítulos que não encontramos no manuscrito de Eça de Queirós. E tais edição não apresentam a passagem que se inicia com “A pátria” e termina em “cousa esquecida”, presentes no manuscrito.

### Considerações finais

Gostaríamos de salientar algumas contribuições dessas duas edições críticas aos Estudos Literários, inclusive nestes tempos que estamos vivendo. No caso da de *Papéis Avulsos*, a edição chama a atenção para a atualidade da discussão sobre autoritarismo que encontramos em *Papéis Avulsos*; investiga a narrativa de resgate da história presente na obra de Machado de Assis; enfoca um Machado engajado (no sentido empregado por Sartre, em *Que é a literatura?*) muito culto, além de estudioso da língua portuguesa, da tradição literária e da história; apresenta um estudo da transmissão de textos de *Papéis Avulsos*; divulga o texto crítico dessa obra machadiana, preservando o patrimônio cultural em forma de texto escrito.

Já a edição das narrativas de viagem de Eça de Queirós divulga as descrições de Eça que acentuam nossa indignação com o que está ocorrendo, hoje, na Palestina, no Líbano e na Síria; divulga reflexões, a partir do estudo do texto queirosiano, sobre processos e etapas da constituição de Eça como escritor renomado; divulga o texto crítico dessa obra queirosiana e espero que contribua para colocar em foco a importância da Crítica Textual para o estudo e a divulgação da Literatura.

Lembramos ainda que o enfoque dessas edições também considera a questão da materialidade dos textos, pois, como dizem Rosa Borges e Arivaldo Sacramento Sousa:

7. Tal edição ainda está em preparação. No exemplo aqui citado não divulgamos o aparato crítico nem as normas de edição que estarão presentes em *O Egito e outros relatos*.

É precisamente “contra a abstração dos textos”, perspectiva adotada por quase todas as abordagens de crítica literária do século XX e do começo deste, que se vê a relevância da crítica filológica, Nela, não se faz a oposição binária entre texto físico/material *versus* texto abstrato; afinal, como aponta Chartier, quando um “mesmo texto” muda de suporte, não há apenas uma simples transposição de uma massa textual, e sim a recriação e sim a recriação de outras coordenadas histórico-culturais que implicam outros sentidos”. (BORGES/SOUZA, 2012, p. 54)

Não podemos terminar este texto sem dizer que ele também é uma homenagem a Maximiano de Carvalho e Silva, Professor Emérito da UFF, que contribuiu e muito para institucionalizar a Crítica Textual na Universidade Federal Fluminense e incansável divulgador da importância do trabalho dessa disciplina, que nos dá possibilidades, instrumentos, para colocar em xeque o apagamento de leituras, de textos, e de contribuir, espero, para “escovar a história a contrapelo”.

## Referências

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Papeis Avulsos*. Rio de Janeiro: Lombaerts & C., 1882.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. O Alienista. In: *A Estação*. Jornal Ilustrado Para a Família. Rio de Janeiro, Lombaerts. XI Anno, no. 5, p. 49-50, 15 mar 1882.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Papeis Avulsos*. Rio de Janeiro/Paris: Livraria Garnier, Irmãos, s.n.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Papeis avulsos*. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1937.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Papeis avulsos*. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1944.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Papeis avulsos*. Obras Completas de Machado de Assis. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1959.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Papeis Avulsos*. IN: MACHADO de Assis. Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 251-366, v. II.

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Papéis avulsos*. São Paulo: Peguin & Companhia das Letras, 2011.
- BENJAMIN, Walter, Sobre O Conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I*. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo, Brasiliense, 2012, p. 241-252.
- BLECUA, Alberto. *Manual de Crítica Textual*. Madrid: Editorial Castalia, 1983.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História* ou o ofício de historiador. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BORGES, Rosa/SOUZA, Arivaldo Sacramento. Filologia e Edição de Textos. In: BORGES, Rosa/SOUZA, Arivaldo Sacramento de/MATOS, Eduardo Silva Dantas de/ALMEIDA, Isabela Santos de. *Edição de Textos e Crítica Filológica*. Salvador: Quarteto, 2012, p. 54.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis Historiador*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Memórias Póstumas da Escravidão. In: LAGE, Verônica Lucy Coutinho (org.) *Literatura, Crítica e Cultura II*. Diálogos com Machado de Assis: Caminhos da Crítica Literária. Juiz de Fora:: Editora da UFJF, 2008.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: Ficção e História*. 2 ed rev. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- HOUAISS, Antônio. *Elementos de Bibliologia*. São Paulo/Brasília: HUCITEC/INL-Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de. Cópias digitalizadas de Manuscritos Autógrafos das narrativas de viagem. Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal.
- QUEIROZ, José Maria Eça de. *O Egipto*. Notas de Viagem. 3 ed. Porto, Livraria Chardron, Lello & Irmão, 1926.
- QUEIROZ, José Maria Eça de. *Folhas Soltas*. Porto: Lello & Irmão, 1966.
- QUEIROZ, José Maria Eça de. *O Egipto*. In: QUEIROZ, José Maria Eça de. *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, 1958.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis: Vozes, 2019.
- SCHWARTZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 6 ed. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2012.
- SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/INL, 1955.





---

## Informações sobre a presença online da ABRALIC

**Visite nosso site**

[abralic.org.br](http://abralic.org.br)

**Siga-nos no Facebook**

[facebook.com/associacaoabralic](https://facebook.com/associacaoabralic)

**Visite nosso canal no YouTube**

[tiny.cc/ABRALIC](https://tiny.cc/ABRALIC)

**Entre em contato**

[contatoabralic@gmail.com](mailto:contatoabralic@gmail.com)



**Saudações  
comparatistas!**

Os textos deste livro foram compostos em Source Serif, família tipográfica de Frank Grießhammer livremente inspirada nos tipos gravados por Pierre Simon Fournier, na França, no século XVIII. Os títulos foram compostos em Objektiv, família tipográfica de Bruno Mello. O papel do miolo é o Polen Soft 80 g/m<sup>2</sup> & o papel da capa é o Cartão Supremo 300 g/m<sup>2</sup>.



---

“Nesta obra, reunindo trabalhos que passam por tão distintos momentos da nossa história, podemos perceber a pluralidade de questões com as quais a pesquisa em literatura se confronta. Problemas em voga na contemporaneidade incorporados para leitura de obras de outros séculos; atuais e velhas polêmicas sendo discutidas; novos fios para compreender consolidados e novos nomes da literatura – e pensar sobre os porquês de outros serem esquecidos.”

