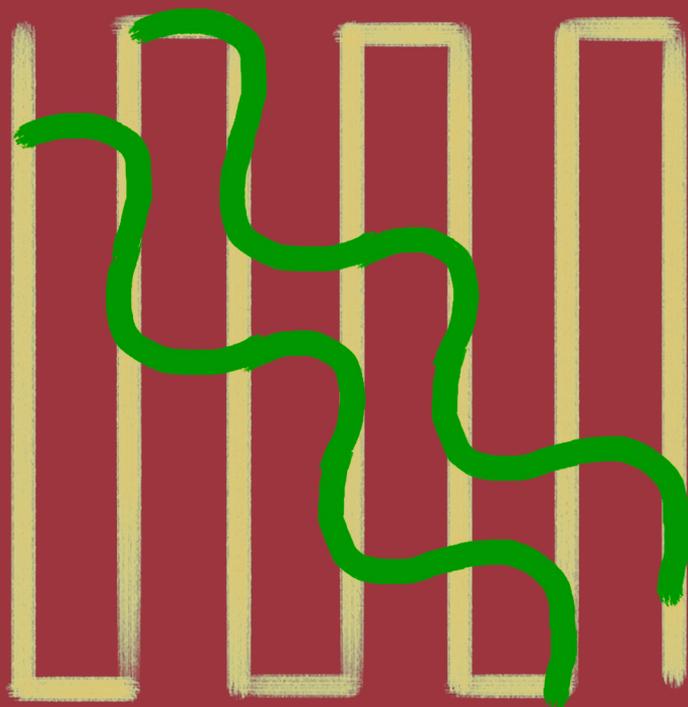


---

# Territórios culturais

fronteiras  
e tradução





**Territórios culturais, fronteiras e tradução**

# 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

## **Territórios culturais, fronteiras e tradução**

## Todos os direitos desta edição reservados.

Copyright © 2021 da organização:  
Andrei Cunha, Luciana Rassier  
e Andrea Kahmann.  
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

T327	Territórios culturais, fronteiras e tradução [recurso eletrônico] / organizado por Andrei Cunha, Luciana Rassier, Andrea Kahmann. - Porto Alegre : Class, 2021. 640 p. ; PDF ; 3,8 MB.  Inclui bibliografia e índice ISBN: 978-65-88865-78-1 (Ebook)  1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Cunha, Andrei. II. Rassier, Luciana. III. Kahmann, Andrea. IV. Título.  CDD: 869.94 CDU: 82-4(81)
2021-3520	

Elaborado por Wagner 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

Larissa Rezende

## Equipe de revisão

Aline A. Duvoisin | Bruno C. Zitto | Bruno R. Gessner | Danielle F. Sibonis | Erika M. Chaves | Fernanda G. Goulart | Gabrielle M. da Silva | Geórgia O. Colombelli | Heloá B. Cintra | Iane I. Poyer | Isabella de P.G. do Carmo | Júlia C. Mendes | Laura S. Alexandre | Laura W. Gautério | Lóren C.F. Cuadros | Luíza S. de Oliveira | Mariane P. Rocha | Santiago B. Freitas | Vinícius B. de Almeida | Vinícius C. Ritter | Wanessa G. Silva

## Como citar este livro (ABNT)

CUNHA, Andrei; RASSIER, Luciana; KAHMANN, Andrea (org.). *Territórios culturais, fronteiras e tradução*. 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**  
Andrea Kahmann  
Andrei Cunha  
Luciana Rassier
- 11 **A malungaje de Oliveira Silveira e a negritude como ponto de cruzamento da América Latina**  
Adriana Kerchner da Silva
- 26 **Caminhada, memória e literatura: indagações sobre pesquisa de campo em estudos literários**  
Alan Osmo
- 43 **As paisagens em *Dois irmãos, de Milton Hatoum***  
Amilton Queiroz  
Ezilda Silva
- 61 **Teoria brasileira da literatura nos oitenta anos da morte de Walter Benjamin**  
Ana Clara M. de Medeiros
- 77 **O agir do sujeito no mundo e seu horizonte de visão: relações éticas e estéticas entre Bruno de Menezes e Fialho D'Almeida**  
Ana Cleide V.G.C. de Aquino
- 92 **A pluralidade do liminar em *Warhaftige Historia* de Hans Staden**  
Andreja Bole Maia
- 106 **Do pedagógico ao performativo: duas percepções sobre *Belém do Grão Pará* de Dalcídio Jurandir**  
Ariadna Ferreira Galvão
- 122 **Geopoesia.br nas ruas de niemar: por uma teoria da literatura brasileira**  
Augusto R. da Silva Junior
- 138 **A escrita como memória e resignificação de si em *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende, e *Mar azul*, de Paloma Vidal**  
Bruna Santiago dos Reis
- 152 ***Mar Paraguayo: uma língua como a integral de equívocos***  
Diego Emanuel D. Portillo
- 173 ***Passagens de Meu tio Roseno, a cavalo*, de Wilson Bueno: compondo limiares**  
Eliza da Silva Martins Peron
- 196 **O testemunho de Hans Staden**  
Elizamari R. Becker
- 218 **Figurações da Amazônia na *graphic novel Castanha do Pará***  
Ellen Aline da Silva de Sousa  
Francisco P. Smith Júnior  
Marcelo do Vale Oliveira
- 234 **Legados da memória e da ficção nas escritas de si de Boris Schnaiderman: *Caderno italiano e Guerra em surdina***  
Evelina Hoisel
- 251 **Ricardo Lísias: a memória como vetor de intervenção performática**  
Felipe Garzon Sut
- 267 **Uma experiência fotográfica de um *flâneur* no Quilombo Poços do Lunga, Taquarana-AL**  
Francisco Jadir Lima Pereira
- 284 ***"I am a follower of stories": a jornada rumo a uma cura em *Faces in the Moon****  
Gabriela Pirotti Pereira  
Rosana Ruas M. Gomes
- 302 **Um diálogo entre *Fantasma*, de Calle e Auster**  
Gabriela S. Ferreira
- 321 **A literatura de cordel em Goiás: um olhar sobre a obra de Paulo Nunes Batista**  
Gláucia Mendes da Silva
- 336 ***Marguerite Duras e a memória reconstruída em *La douleur****  
Isabela Magalhães Bosi

- 351 **Grafismo Indígena: do conhecimento imaterial para pensar a poética do traduzir**  
João Paulo Ribeiro
- 367 **A violência traduzida em palavras: *La vie sans fards* [A vida sem maquiagem] (2012), uma autobiografia de Maryse Condé**  
Kelley B. Duarte
- 379 **Memória e Política na tradução brasileira de *Animal farm*, de George Orwell**  
Lara Giselle Guardiano
- 389 **Poéticas olfativas na geopoesia de Goiás: imagens *gourmandes* em *O prato azul-pombinho*, de Cora Coralina**  
Lemuel da Cruz Gandara
- 403 **Geopoesia e *Flânerie* em Machado de Assis: a ótica do transeunte no *Memorial de Aires***  
Marcos Eustáquio de Paula Neto
- 427 **Visões de uma *etnoflâneuse* aprendiz em territórios literários de Minas**  
Maria Cecília Marks
- 442 **Marguerite Duras: a escrita de si em *O amante*, *A dor* e *O amante da China do Norte***  
Maria Cristina Vianna Kuntz
- 460 **Diários de Maria Isabel Silveira (1880–1965): rastros do pensamento em ação**  
Mariana Diniz Mendes
- 475 **Expressões literárias ao redor dos conflitos de terra no contexto da integração brasileira na América Latina**  
Oscar Jhony Villa Ramírez
- 491 **A escrita dos rituais performáticos: pequenas frestas entre o transe no terreiro de candomblé e a vertigem do corpo que dança**  
Renata Borges de Azevedo
- 501 **Memória popular de Evita na Argentina**  
Rosa Maria da Silva Faria
- 517 **A terra das seringueiras: uma leitura da letra da música *Rimadeira*, de Álamo Kário**  
Saide Feitosa da Silva  
Willianice Soares Maia
- 536 **Retratos de uma mulher em *Querido Diego, te abraza Quiela*, de E. Poniatowska**  
Solange do Carmo Vidal Rodrigues
- 551 **“A hora e a vez de Augusto Matraga”: o imbricamento do erudito e do popular**  
Sophie Céline Sylvie Guérin Mateus
- 566 **Narrativas autobiográficas: uma análise comparativa entre a obra literária *Hospício é Deus: diário I* (1965) e o documentário audiovisual *Santiago* (2007)**  
Tamiris Tinti Volcean
- 588 **Escritas em deslocamento: trânsitos conceituais**  
Tatiana da Silva Capaverde
- 605 **Cartografia das imagens dos deslocamentos: um estudo comparativo-temático entre *Dois irmãos* e *O presente absoluto***  
Vanessa da Silva Pereira
- 620 **“Viver é muito perigoso”: as diferentes noções de justiça em *Grande Sertão: Veredas***  
Vinícius Victor A. Barros
- 639 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**

## Apresentação

Andrea Kahmann<sup>1</sup>  
Andrei Cunha<sup>2</sup>  
Luciana Rassier<sup>3</sup>

Resultado dos esforços de integrantes da Associação Brasileira de Literatura Comparada — ABRALIC, a presente publicação reúne pesquisas desenvolvidas em diversos campos da literatura e em instituições de todo o país. O principal objetivo destas páginas de acesso gratuito a público amplo é disseminar a pesquisa comparatista que vem sendo realizada no Brasil, ampliando o público leitor

1. Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), com pesquisas na área de Estudos da Tradução e traduções no par português-espanhol. Secretária da ABRAPT (Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução), gestão 2020–2022. Doutora em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
2. Vice-presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), gestão 2020–2021. Tradutor literário de japonês, com traduções publicadas de Tanizaki Jun'ichirô, Ogawa Yôko, Nagai Kafû, Inoue Yasushi, Masaoka Shiki e de poetas da Antiguidade e da Idade Média japonesa. Professor de Língua, Cultura e Literatura Japonesa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutor em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Possui Mestrado em Relações Internacionais pela Universidade de Hitotsubashi (Tóquio, Japão) e graduação em Direito japonês pela mesma universidade. Prêmio da Associação Gaúcha de Escritores (AGES) e prêmio Açorianos de Literatura por Cem poemas de cem poetas: a mais querida antologia poética do Japão (categoria especial, 2020).
3. Tradutora português-francês, com traduções publicadas de Vitor Ramil e Salim Miguel, além de legendas de filmes catarinenses. Lecionou Língua, Cultura e Literatura brasileiras nas Universidades de Montpellier e de La Rochelle, na França (1994–2010). Professora Associada no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina, onde coordena o Núcleo de Estudos Canadenses e a Graduação (Licenciatura e Bacharelado) em Francês (2020–2021). Doutora em Literatura Brasileira (UFRGS-Universidade de Montpellier) com Pós-doutorado em Literatura e Memória em Contextos Multi e Transculturais (UFRGS) e Pós-Doutorado em Literatura Comparada e Tradução (Universidade de Rennes 2, França). Membro do Núcleo Disciplinar Literatura, Imaginários, Estética e Cultura da Associação de Universidades Grupo de Montevidéu (AUGM).

e viabilizando diálogos entre colegas de pesquisas afins. Trata-se, pois, de uma iniciativa que não só visa à democratização dos debates que vêm acontecendo no âmbito da ABRALIC, mas também proporciona condições para a continuidade da pesquisa de alto nível acadêmico, mesmo neste momento de tantos retrocessos para a ciência e a pesquisa de modo geral, que atingem particularmente as Humanidades e as Letras.

A literatura — como espaço privilegiado de dialogicidade, ao retratar diferentes grupos sociais, com suas linguagens e suas crenças, ao servir também como âncora para as identidades e ao preencher lacunas da memória coletiva nas descrições de pessoas e paisagens — está intrinsecamente ligada à construção do saber, questionando projetos de mercantilização da cultura. Área que não deve ser valorada por suas funções pragmático-utilitárias, a literatura pode, no entanto, conformar um âmbito de contraposição de discursos que, embora naturalizados, desvelam-se ante o olhar treinado pela constante exposição à outreidade. A pesquisa comparatista, por expor os vínculos entre a literatura e a cultura, a política e a história das ideias, e por possibilitar a tomada de consciência com a abertura da pesquisa literária a debates acadêmicos mais amplos das ciências humanas (ALÓS, 2012), é, por excelência, o *locus* dos debates éticos, indispensáveis para o enfrentamento da presente e de todas as crises. Os trabalhos aqui incluídos buscam traçar diferentes etnocartografias de territórios literários e territorialidades, transitando pela literatura que se convencionou designar “popular” e a literatura de campo, ampliando os horizontes dos mapas e gentes deste país de dimensões continentais.

Nas malhas dos processos de criação, as temáticas memorialistas podem representar a expressão das experiências muito pessoais e biográficas de autores/as e de narradores/as — como depoimentos, viagens, carreira e cárcere — e circular em torno de relatos do vivido por um grupo — como guerras, diásporas, exílios e eventos que tenham afetado uma coletividade (ROMANELLI, 2016). Que as fronteiras entre o memorial e o ficcional se tenham esgarçado — tanto do ponto de vista da criação como do teórico — nas últimas décadas aponta para a instabilidade da ideia mesma de uma ficção literária como categoria estanque, com regras previsíveis e verificáveis, autônomas ao “resto” do sistema e no topo da hierarquia dos gêneros — como quer boa parte das histórias das literaturas. Mas,

para além dessas expressões e concepções recentes, a literatura, ainda que desvinculada de qualquer compromisso com as vivências da realidade, ao narrar o que não aconteceu mas poderia ter acontecido, gera aflição, horror, revolta, piedade ou empatia que questionam a realidade. Por essa razão, Aristóteles já afirmava ser a poesia superior à história, pois enquanto esta relata o particular, o que de fato sucedeu, aquela fala do universal, do que poderia acontecer. Assim, trazem-se à luz as tragédias antes de que aconteçam.

Nesta coletânea de artigos, mesclam-se harmonicamente memórias e ficção narradas sob as vozes dos Sertões, da Caatinga, da Amazônia, do Cerrado, dos Pampas e de muitos outros lugares, revelando a “Geopoesia.br” — espacialidades de Brasis múltiplos, feitos de gentes sertanejas, caipiras, indígenas, quilombolas, centroestinas, “do mato”, “da roça”, “da floresta”... enfim, de gente “lá de fora”, de longe dos centros e que constituem e são constituídas pelas suas paisagens e narrativas, pela palavra viva, pulsante, transformadora. Buscando evitar uma perspectiva essencializada de cultura e identidade, deseja-se rasurar o modelo epistemológico consensual que desconsidera a diferença e naturaliza relações assimétricas no âmbito do simbólico, tendo em vista que “a descolonização já não é um projeto de libertação das colônias, com vista à formação de Estados-nação independentes, mas sim o processo de descolonização e de socialização do conhecimento” (MIGNOLO, 2004, p. 668). A construção de contradiscursos apresenta a possibilidade de indagar, discutir e problematizar elementos discursivos que nem sempre aparecem na superfície dos textos, mas que dominam ou determinam internamente as concepções que formam pontos de vista fundamentais sobre a cultura.

Dentre os desafios que a contemporaneidade impõe aos estudos literários, um dos mais difíceis é o de lidar com a produção periférica. O conceito de periferia pode se referir à maioria dos países das Américas, países com produção literária de pouco reconhecimento dentro de um cânone literário pretensamente universal. Para além do ponto de vista nacional, “periferia” também se refere à literatura das minorias, como a da comunidade negra, gay, e mesmo de mulheres, tendo em vista que em países como o Brasil sua produção é minoritária dentro do campo literário. Algumas trajetórias estéticas, do ponto de vista tradicionalista, podem ser consideradas ainda mais periféricas, como as artes feitas por indígenas das Américas,

oriundas em grande parte da modalidade oral, e tantas outras manifestações do literário em mídias e vozes tradicionalmente silenciadas e apagadas.

Assim, esta coletânea, organizada a partir de trabalhos apresentados em um evento ocorrido em formato inteiramente remoto em decorrência da pandemia que assolou o mundo no ano de 2020, é denúncia e esperança no porvir como só a literatura e as reflexões sobre ela são capazes de evocar. Teorizando a partir de falares, causos e lendas, gentes, invencionices e relatos, lugares de fortes marcas culturais e não-lugares pós-modernos, fronteiras políticas, culturais e simbólicas, a pesquisa comparatista aqui inclusa é testemunho para a posteridade das preocupações sociais em tempos de distanciamento físico. É, mais que tudo, um convite à reflexão em meio à crise, à valorização da solidariedade e da tolerância em tempos de naturalização do sofrimento — um clamor para que nos percebamos, finalmente, como sociedade multicultural e interconectada, a demandar a inclusão de todas as pessoas, suas formas de narrar o mundo, os tempos, os lugares, os sonhos.

## Referências

- ALÓS, Anselmo Peres. Literatura Comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. Porto Alegre, *Organon* (UFRGS), v. 27 (52), p. 17–42, 2012.
- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES. *Poética, Organon, Política, Constituição de Atenas*. [Sem tradutor indicado]. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 33–75.
- MIGNOLO, Walter. Os esplendores e as misérias da “ciência”: colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluriversalidade epistêmicas. In: SANTOS, Boaventura Sousa (org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado*. São Paulo: Cortez, 2004, p. 664–710.
- ROMANELLI, Sergio (org.). *Processo de criação em literatura e tradução literária e intersemiótica*. Vinhedo: Horizonte, 2016.

## **A *malungaje* de Oliveira Silveira e a negritude como ponto de cruzamento da América Latina**

Adriana Kerchner da Silva (UFRGS)<sup>1</sup>

### **Comentários iniciais**

Oliveira Silveira é um dos mais importantes escritores do Rio Grande do Sul e do Brasil. Foi por muito tempo esquecido pela academia, mas, recentemente, vê-se um grande movimento por retomar sua obra e sua relevância para a literatura nacional. Detentor de uma extensa obra, que soma dez livros individuais de poesia, todos publicados em edição do autor, além de participações em antologias e na imprensa, sua poética apresenta diversas facetas. Um âmbito muito interessante é relativo ao afro-gaúcho, uma participação constantemente negada e ocultada no Rio Grande do Sul, especialmente na vertente tradicionalista. Outra possibilidade é analisar sua obra a partir dos movimentos como a Negritude francófona e o Pan-Africanismo, algo realizado por diversos trabalhos<sup>2</sup>. O meu intento, por outro lado, é discutir uma vertente que, ao menos pelas minhas pesquisas, é menos explorada: o lado “latino-americanista”, na falta de termo melhor.

Portanto, meu objetivo neste trabalho é analisar brevemente três poemas de Oliveira Silveira que discutem a integração do Brasil e de sua poética à América Latina, ressaltando a participação e a importância dos/as negros/as na constituição cultural, literária e populacional da região. Os poemas em questão são “Alô”, “Haiti” e “Platinos”, todos parte do livro *Roteiro dos Tantãs* (1981), em que o autor apresenta essa integração da América Latina, a importância da Revolução Haitiana para o que podemos chamar de orgulho negro, e a negritude como um lado oculto do gauchismo.

Essa vertente latino-americanista será discutida à luz do conceito de *malungaje*, formulado por Branche (2009), paralelo às concepções da Negritude e do Pan-Africanismo, mas com especial ênfase

1. Graduada em Letras Bacharelado Português/Espanhol (UFRGS) e mestranda em Estudos de Literatura (UFRGS).
2. Cf., por exemplo, Silva (2013a, 2013b), Dantas (2006) e Santos (2007).

na relação de afeto e reconhecimento mútuo entre pessoas negras nesta porção do continente americano. Formulado a partir do termo *malungo*, comum e dicionarizado em português brasileiro, a *malungaje* busca ressignificar a experiência traumática da travessia do Atlântico nos navios negreiros, observando-a como o ponto inicial da criação dessa rede de inter-relações entre as pessoas negras na América.

Por fim, meu interesse é incluir Oliveira Silveira nesse mosaico de escritores e escritoras da América Latinas que se referenciam mutuamente e que estabelecem relações de afeto e reconhecimento. Este debate parte do estudo de Silva (2016). No entanto, Oliveira Silveira não está incluso na discussão do artigo, de modo que considero importante reafirmar sua participação nessa rede malunga, enfatizando a presença também do Rio Grande do Sul nessa configuração de uma América Latina negra. Para começar essa discussão, parto, então, para brevíssimas considerações biográficas sobre Oliveira Silveira, a fim de contextualizar sua obra e de explicitar sua história enquanto sujeito, não apenas enquanto escritor.

### **Breves apontamentos biográficos**

Oliveira Silveira nasceu em Touro Passo, distrito de Rosário do Sul, no Rio Grande do Sul, em 1941. Graduou-se em Letras, com ênfase em língua francesa, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e trabalhou como professor de escolas públicas em Porto Alegre, nas disciplinas de literatura e português.

Assim como muitos/as escritores/as negros/as, Oliveira Silveira aliou vida literária e vida política de forma quase inseparável. Isso se reflete em um dos principais motivos pelos quais Oliveira é reconhecido: sua participação na fundação do Grupo Palmares e na idealização da data do 20 de novembro como o Dia da Consciência Negra, em substituição à antiga data “celebrada”<sup>3</sup>, o 13 de maio, Dia da Abolição

3. O uso das aspas se explica pelo fato de que a fixação do dia 13 de maio como data que marca o fim da abolição representa uma celebração que a história oficial fez e faz da figura da Princesa Isabel como a salvadora dos negros. Oculta, desse modo, as lutas que pessoas negras tiveram pelo fim do sistema escravocrata. A alteração de datas para o 20 de novembro marca essa mudança de postura encabeçada pelo Movimento Negro.

da Escravidão. Ademais, teve importante participação na imprensa gaúcha, publicando poemas, artigos, reportagens e crônicas.

Em relação a sua obra poética, seu número de livros publicados é bastante grande: *Germinou* (1962), *Poemas regionais* (1968), *Banzo, saudade negra* (1970), *Décima do negro peão* (1974), *Praça da palavra* (1976), *Pêlo escuro* (1977), *Roteiro dos tantãs* (1981), *Poema sobre Palmares* (1987) e *Anotações à margem* (1994), além da participação em diversas antologias. A respeito de suas obras, é importante pontuar que todas, à exceção da última, lançada pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, foram publicadas em “edição do autor”, o que demonstra que Oliveira não teve, em vida, possibilidade de adentrar o mercado editorial. Esse fato é marcante quando tratamos de literatura escrita por pessoas negras, que apenas muito recentemente têm conseguido espaço em grupos editoriais para lançarem suas obras.

Como estudou francês na universidade, Oliveira teve contato com textos de Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, René Depestre e o *Orfeu Negro* de Sartre, leituras que, segundo o site Literafro (2019), “propiciaram ‘o estopim’ de seu despertar: ‘a leitura deste material e meu envolvimento na política estudantil ampliaram meus horizontes’”. Empenhou-se, infelizmente sem concluir, na tradução do *Cahier d’un retour au pays natal*, de Césaire, fragmento que se encontra publicado na edição antológica de sua poesia organizada por Ronald Augusto, outro importante poeta negro gaúcho, e publicada pelo Instituto Estadual do Livro do RS em 2012. Feitas essas anotações biográficas, passemos, então, para a conceitualização da *malungaje* formulada por Branche (2009).

### **A *malungaje* como poética da diáspora negra latino-americana**

Desde o final do século XIX e começo do século XX, movimentos culturais e políticos como o Pan-Africanismo e a Negritude reafirmam a importância de as pessoas negras de todo o mundo se reconhecerem (a si mesmas e mutuamente) enquanto negras e começarem a valorizar a sua negritude, em uma “solidariedade sem fronteiras” (SANTOS, 2007, p. 1). Enquanto o Pan-Africanismo se destaca pelo seu pioneirismo nesse gesto de orgulho negro, a Negritude mostra sua potência ao ressignificar um termo pejorativo em francês,

a palavra *nègre*, utilizando-a como a denominação do movimento. Segundo Santos (2007, p. 8),

A Negritude utilizou-se essencialmente da poesia como meio de propagação de suas ideias e como movimento poético, com valores estéticos diferenciados dos padrões ocidentais e inseridos no seu grito de revolta, encontrou ecos em todo o mundo negro, principalmente na África e nas Américas, transformando a poesia numa arma de combate contra a assimilação cultural, o racismo e o colonialismo europeu, a que os negros estavam submetidos, convertendo o movimento poético-cultural em político-social, que enorme influência teria na luta pela independência dos estados africanos colonizados pelas nações europeias, e na conscientização do negro em diáspora que o levou a reivindicar o seu lugar na sociedade e na história do país onde vive e teve participação ativa em sua construção.

A repercussão de ambos movimentos – e outros, como o Indigenismo haitiano, o Negrismo cubano e a Renascença do Harlem – no mundo afora é enorme, tendo influenciado diversos/as escritores/as negros/as e não negros/as, seja na temática a ser discutida, seja na forma literária inovadora que recupera os elementos culturais negros, seja na própria citação de teóricos como Césaire e Du Bois em diversos textos desses/as escritores/as. Posterior e paralelo a esses movimentos, temos o conceito de *malungaje*, formulado pelo pesquisador e professor guianense Jerome Branche (2009). Nessa concepção, o primeiro ponto importante é relativo ao deslocamento realizado no foco das discussões. Enquanto, nos movimentos anteriores, o cerne da discussão se centrava em África, Estados Unidos e Europa, Branche (2009) desloca o modelo “de identidade negra centrado nos EUA e no inglês sobre as complexas experiências das populações de descendência africana” (HAYES, 2000, p. 47 apud BRANCHE, 2009, p. 27, tradução minha<sup>4</sup>) para a América Latina, pensando na integração dessa região.

A discussão elaborada pelo teórico parte de uma constatação de que “uma sensibilidade translocal e diaspórica constitui uma importante faceta dos poetas e escritores de prosa afro-latinos desde pelo menos o período pós-negrista, de 1940 adiante, em lugares tão diversos quanto Colômbia, Uruguai, Cuba, Equador, Panamá e Brasil”

4. Todas as traduções de Branche (2009) são minhas.

(BRANCHE, 2009, p. 28). Como forma de pensar nessa integração da América Latina e nesses/as escritores/as negros/as, Branche (2009) formula seu conceito a partir da palavra “malungo”, frequente e dicionarizada no português brasileiro. O pesquisador menciona que a palavra vem dos idiomas quicongo, umbundu e quimbundu, falados pelos povos bantus da África central e oriental, e que reúne ao menos três ideias em si, dependendo das coordenadas de lugar e tempo: “i) de parentesco ou irmandade em seu sentido mais amplo, ii) de uma canoa grande e iii) de infortúnio” (BRANCHE, 2009, p. 29). Logo, segundo a definição de Slenes (1995 apud BRANCHE, 2009, p. 29), no Brasil colonial “meu malungo se referia a ‘meu camarada-com-quem-compartilhei-o-infortúnio-da-canoa-grande-que-cruzou-o-oceano’”. Outro ponto interessante destacado por Branche (2009, p. 32-33) é que termos semelhantes eram usados em outros países latino-americanos, como “malongue” em Trinidad, “batiment” no Haiti, “shipmate” na Jamaica, “sipi” ou “sibi” no Suriname e “carabela” em Cuba, todos referindo-se aos companheiros da travessia forçada pelo Atlântico.

É de especial relevância notar que o que Branche defende aqui é também um movimento de ressignificação. Se na Negritude era do termo pejorativo *nègre*, aqui é da experiência extremamente traumática dos navios negreiros. Ao mesmo tempo em que deixou marcas profundas que perduram até os dias atuais na subjetividade das pessoas negras, acabou por formar laços entre essas pessoas, especialmente porque pessoas de diferentes povos foram reunidas em um mesmo local e denominadas “negros/as”, com suas identidades anteriores completamente obliteradas. Criou-se, desse modo, um parentesco ficcional entre os/as negros/as, com um espírito de “família estendida”, que afirmou “ideias de intersubjetividade, reconhecimento mútuo e solidariedade subalterna” (BRANCHE, 2009, p. 32). Evidentemente, uma questão não anula a outra, de forma que essa solidariedade existe e é fomentada em diversos espaços, mas a violência que ocorreu e ocorre não foi anulada porque criou-se uma rede de afetos.

A *malungaje* seria, nesse sentido, “uma espécie de tropo fundacional (contradiscursivo) para a política de identidade e o ativismo cultural e político negros, e como ponto de partida para considerações sobre a diáspora” (BRANCHE, 2009, p. 34). O conceito é, “como reconhecimento e como resistência, transnacional em alcance ou,

melhor dizendo, *outernational* (“externo-nacional”) [...]” (p. 34). Desse modo, há a abolição das fronteiras nacionais em um nome de uma identidade negra americana (enquanto continente), refletida nessa rede de inter-relações, afetos e reconhecimento mútuo.

O conceito, desse modo, parece-me interessante para pensar literariamente como essas relações entre escritores/as negros/as ocorrem, seja pelas temáticas abordadas, seja por meio de diálogos intertextuais. Essa inquietação parte de um artigo de Silva (2019), em que a autora discute poemas de vários/as autores negros/as americanos/as, como Langston Hughes, Nicolás Guillén, Solano Trindade e Virginia Brindis de Salas, bem como diferentes teorias para pensar essas inter-relações, como o próprio conceito de *malungaje*, o quilombismo de Abdias do Nascimento e a escrevivência de Conceição Evaristo. No caso deste trabalho, meu interesse é incluir também Oliveira Silveira nesse debate, uma vez que é possível perceber em sua obra um tratamento da América como um espaço negro e uma reafirmação da sua negritude com orgulho e veemência. Feitas as considerações teóricas sobre *malungaje*, vejamos, então, como o autor trata essa temática em três de seus poemas.

### **Oliveira Silveira latino-americanista**

Como mencionado na introdução deste artigo, a obra de Oliveira Silveira é ampla, e uma análise de seus poemas pode seguir por diversos caminhos. Neste caso, será feita a partir do conceito de *malungaje*, tendo em vista essa rede de afetos, reconhecimento mútuo e inter-relações estabelecida entre as pessoas negras na América. Analisarei três poemas do autor gaúcho em que essa rede fica bastante explícita, todos publicados no livro *Roteiro dos Tantãs* (1981). Outras seleções de poemas seriam possíveis, mas escolhi três textos que tratam de diferentes vieses da situação: “Alô” fala da integração de Todamérica, “Haiti” discute a importância da Revolução Haitiana para o orgulho negro americano e “Platinos” demonstra a participação direta dos/as negros/as na constituição da cultura da região de Uruguai e Argentina.

A inserção de Oliveira Silveira nessa corrente de literatura negra com diálogos intertextuais foi defendida já por Bernd (1987), que assevera que “Oliveira Silveira está perfeitamente integrado à corrente

negritudinista existente nos grandes centros de irradiação cultural do país e também do Caribe, pois muitas vezes aparecem em epígrafe poemas de Guillén e Césaire” (BERND, 1987, p. 125). A mesma teórica faz uma análise global da obra de onde foram extraídos esses poemas, fato interessante de destacar já que a análise aqui apresentada é de textos tirados de seu contexto. Sobre a totalidade da obra, afirma:

No último livro, *Roteiro dos tantãs*, a consciência *trágica* emerge no discurso poético que se torna, cada vez mais, o lugar privilegiado da purgação e do enfrentamento do poeta consigo mesmo. A preocupação com as origens, a ligação com a África, o elogio e a solidariedade com os irmãos do Caribe, mas, sobretudo, a acusação contra a forma preconceituosa com que o branco estabelece as regras de relação com o negro são a matéria-prima dos poemas. (BERND, 1987, p. 128, grifo da autora)

Começo a análise pelo poema “Haiti”, seguindo a ordem em que os três poemas aparecem no livro.

### Haiti

Haïti où la négritude se mit debout  
pour la première fois et dit qu'elle  
croyait à son humanité.

Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*

Grande teu passado  
célebre na história  
e que alto teu grito liberto  
até hoje movendo nossos braços  
num gesto altivo de lança em riste!  
Haiti,  
sagrado no culto vodu,  
heroico em Dessalines,  
soberbo em Toussaint-Louverture,  
“o primeiro dos negros”, Haiti!  
Haiti,  
meu verso quisera ser  
ponta de lança e guizo de serpente  
para expressar-te a ti!

(SILVEIRA, 2012, p. 141)

A filiação de Oliveira Silveira a uma corrente negritudinista, como referenciado por Bernd (1987) anteriormente, fica evidente

já na epígrafe do poema, um trecho do *Cahier d'un retour au pays natal* (1939). Césaire também menciona o Haiti como o local onde a negritude primeiro se levantou e disse que acreditava em sua humanidade. Desse modo, percebemos como o movimento de independência e abolição de escravidão ocorrido na ilha repercutiu muito em pessoas de diferentes nacionalidades.

Na primeira estrofe do poema, já vemos a referência à Revolução Haitiana, que marca um célebre e grande passado da ilha. O grito liberto, dado no processo que durou entre 1791 e 1804, ecoa até hoje nas pessoas negras de todo o mundo, uma vez que a Revolução foi marcante como um movimento de libertação nacional liderado por negros escravizados. Essa força da Revolução Haitiana é tomada como um grande símbolo da potência da negritude na América (enquanto continente), sendo o país “o primeiro dos negros”, inclusive como o primeiro país a abolir a escravidão no continente.

Na estrofe seguinte, são citados a religião vodu e dois líderes revolucionários do período de independência, Dessalines e Toussaint-L'Ouverture. O vodu é a religião de matriz africana tradicional do Haiti e foi fortemente combatida pelos missionários católicos durante a colonização, além de ser um ponto de união entre os escravizados, inclusive sendo apontada como responsável pelos movimentos de independência/abolição. Santos (2010, s. p.) sublinha que durante uma cerimônia do vodu os negros presentes “firmam um pacto de sangue onde todos se comprometem com a luta pela libertação do país, exterminação dos brancos e a criação de uma sociedade autônoma”. L'Ouverture foi o maior líder da Revolução, mas acabou preso e extraditado à França no processo. Quem acabou por definir os rumos do movimento foi Dessalines, responsável pela proclamação da república e por ser o primeiro governante do país, autoproclamando-se Imperador Jacques I. Pela sua participação direta na Revolução, ambos são considerados heróis negros da história americana.

Por fim, a última estrofe expressa uma vontade do eu lírico de escrever versos que estivessem à altura da grandiosidade do Haiti, possíveis apenas na forma de versos que são ponta de lança e guizo de serpente. Reforça, desse modo, a importância que a Revolução toma mesmo para alguém do sul do Brasil, local completamente distante, mas a força e a potência do movimento libertário quebram todas as fronteiras entre os dois países.

Seguindo a ordem do livro, o próximo poema é “Platinos”:

**Platinos**

I

(Argentina)

Milonga

tango

malambo

eu chego

negro

ao Prata

sinto frio branco.

Milonga

tango

malambo

familiares

essas palavras

quentes

me agasalham.

II

(Llamada)

Perto do Uruguai

e longe de onde

é Montevidéu.

Mas rompe o candombe,

mãos escuras lá

tocam os tambores.

De repente aqui

nenhum som – e sim!

coração responde.

(SILVEIRA, 2012, p.150)

Neste poema, são condensadas duas vertentes da poética de Oliveira Silveira: a que discute o afro-gaúcho e a da latino-americanidade. O gaúcho, neste caso, tem um sentido mais amplo, incluindo os países do Rio da Prata, Uruguai e Argentina. Nos dois países, assim como no Rio Grande do Sul, o discurso historiográfico e cultural oficial obliterou quase que completamente a participação e existência de negros/as. No Rio Grande do Sul, local onde vivo e cresci, é muito frequente escutarmos as pessoas bradando, com orgulho, suas origens italianas e alemãs, ao mesmo tempo em que temos, proporcionalmente, o maior número de pessoas adeptas às religiões de matriz africana como Umbanda e Candomblé, segundo o censo

do IBGE de 2010 (GOMES, 2017). Estima-se, no entanto, que esse número seja ainda maior do que o declarado oficialmente, já que há muitas pessoas que frequentam os terreiros e não se consideram “oficialmente” da religião ou, por outro lado, não declaram no Censo por medo das represálias, uma vez que tais religiões são terrivelmente atacadas no nosso país.

Embora não tenham a mesma ênfase nas religiões de matriz africana, Argentina e Uruguai também se valem do mesmo discurso de uma filiação à Europa e de ausência de negros/as e indígenas. Em ambos, a construção da identidade nacional passa diretamente por essa questão. No caso argentino, assevera Yao (2002, p. 2, tradução minha), existe uma afirmação de uma “argentinidade sem negros, expressão de uma construção ideológica que fez do estereótipo de ‘nação de raça branca e de cultura europeia’ um elemento-chave da identidade argentina”. No Uruguai, por sua vez, segundo recupera Andrews (2011), no livro de 1932 que comemorava o centenário da independência do país, eles se orgulhavam de serem a única nação da América a não ter “um núcleo que lembre de sua população aborígine” e de que a população descendente de negros/as escravizados/as tivesse diminuído até tornar-se uma porcentagem “insignificante na totalidade da população” (ANDREWS, 2011, p. 17, tradução minha).

Contrariamente a essa noção oficial, Oliveira Silveira recupera outros elementos considerados tradicionais da cultura desses locais e demonstra sua afiliação à cultura afro. Na primeira porção, ao falar da Argentina, recupera a milonga, o tango e o malambo (um tipo de dança similar à chula do Rio Grande do Sul), três exemplos clássicos de uma cultura gaúcha argentina. Inicialmente, o eu lírico “sente frio branco” quando chega negro ao Prata. Contudo, ao ouvir essas três palavras quentes, sente-se agasalhado, pois elas representam elementos culturais com origens negras, como reforçado por Martins (2017). No Uruguai, na segunda parte do poema, ao ouvir o romper dos tambores do candombe, o eu lírico sente-se novamente familiarizado, com seu coração respondendo às batidas do tambor. O candombe, definido de forma bastante simplória, é um ritmo musical negro considerado um símbolo nacional do Uruguai, representativo da herança negra no país e da resistência dessas pessoas. O “subtítulo” dessa porção do poema recupera as *Llamadas*, tradicional festa do candombe, similar ao nosso carnaval, que ocorre de janeiro a março em Montevidéu. Desse modo, novamente,

ao perceber, ouvir ou sentir a afiliação negra que também há em tais países, o eu lírico sente-se acolhido e pertencente, em um movimento que demonstra essa *malungaje*, essa rede de afetos entre os/as negros/as na América.

Por último, comento o poema “Alô”, que funciona como fechamento do debate, ao mesmo tempo em que abre um espaço para diálogo:

**Alô**

Alô Guianas

Surinam

Colômbia

Todamérica

nossos tambores

de caule e couro

e som de cerne

se saúdem

fraternos.

(SILVEIRA, 2012, p.151)

Nesse poema, diferentemente de “Haiti”, em que menciona um país marcadamente negro, o autor menciona outras regiões, como as Guianas e o Suriname, frequentemente esquecidas enquanto parte do continente, e a Colômbia, região mais conhecida pela sua população indígena, especialmente atrelada à região da Cordilheira dos Andes. Ele recupera e explicita, desse modo, a participação negra e indígena nessas regiões, uma vez que a saudação é feita por meio dos tambores, importantes nas culturas afro e ameríndias.

No final da primeira estrofe, aparece um termo chave, “Todamérica”, importante porque estabelece um laço, novamente por meio dos tambores, entre todo o continente. O tambor tantã, mencionado por Oliveira Silveira no título do livro e em diversos outros poemas seus, é, segundo Bernd (1987, p. 129), assim como outros instrumentos musicais, um dos “principais símbolos usados na convocação do povo negro à reunião, aliados à utilização da simbólica gauchesca que mediatiza a caminhada em busca das raízes primeiras”. Essa afirmação é corroborada por Santos (2007, p. 16), que aponta que Oliveira Silveira “apresenta o som do tambor (tantã) como símbolo de união entre os negros de toda a América (e de todo mundo), e também é o elemento de ligação com a ancestralidade africana”.

Outro ponto que expressa tanto a integração dos/as negros/as da América de modo geral como a inclusão de Oliveira Silveira nesse todo é o uso de “nossos tambores”. Assim como afirma Dantas (2006, p. 77), que “mesmo sendo fruto de uma criação individual, os poemas [...] de Oliveira Silveira expressam sempre um anseio coletivo, que veiculado por um EU está sempre a falar de um NÓS, a reivindicar a integração de todos”, aqui essa relação é ainda mais explícita pelo próprio uso do pronome possessivo no plural. Movimento similar ocorre no poema “Haiti”, quando o eu lírico afirma que o grito liberto da ilha segue até hoje movendo “nossos braços”. Justamente nesse tópico, referente a uma integração ou interligação, interessa discutir brevemente a importância de estabelecermos a América Latina como uma região racializada e, neste caso em especial, negra.

### **Por uma América Latina negra**

Como mencionado anteriormente, a inquietação que motivou este trabalho surgiu de um artigo de Silva (2019), em que a autora discute as inter-relações textuais estabelecidas entre escritores/as negros/as na América. O trabalho surge, nesse sentido, como forma de preencher essa lacuna observada no trabalho anterior. De forma a complementar essa discussão, cabe apontar que, segundo Deolinda Adão,

Existem inúmeros exemplos de intertextualidade directa entre autores africanos em língua portuguesa e os autores da Renascença de Harlem em alguns casos de forma explícita, através de dedicatória ou do título do poema, como no caso de *Na morte de Langston Hughes*, de Jofre Rocha (FERREIRA, 1986, p. 119), ou ainda no corpo do poema em si, como no caso de *Deixa passar o meu povo*, de Noémia de Sousa [...]. (ADÃO, 2011, p. 17)

Desse modo, percebe-se que esse tipo de diálogo intertextual é bastante comum em vários contextos, especialmente no nosso triângulo do Atlântico. No âmbito deste trabalho, percebemos esse diálogo na citação que Oliveira Silveira faz de um trecho de Césaire no poema “Haiti”. Outro tipo de diálogo ocorre por meio das temáticas comuns que são discutidas, como os heróis negros da Revolução Haitiana, o reconhecimento de uma rede de relações em Todamérica, a menção de países nem sempre lembrados no debate

de negritude na América ou a própria menção dos tambores como símbolo de ligação.

Outra ausência percebida, que este trabalho vem a tentar complementar, é relativa à pouca discussão da afiliação de Oliveira Silveira à América Latina. Os próprios textos de referência deste trabalho, como Santos (2007), Dantas (2006) e Silva (2013a, 2013b), discutem sua relação com movimentos como o Pan-Africanismo e a Negritude ou seu diálogo com escritores de países africanos, mas parece faltar um olhar para a América Latina. A discussão realizada até então visa, dessa forma, a lançar luz (mesmo que apenas um pequeno e tímido feixe) para essa rede de inter-relações, afetos, cruzamentos e abolição de fronteiras nacionais que observamos na literatura negra americana, especialmente na porção “latina” do continente.

Em síntese, o objetivo principal é contribuir, por meio dos estudos da literatura, para o debate sobre a importância de racializarmos nossa visão a respeito da América, de forma a combatermos o discurso oficial que nega veementemente a participação negra e indígena na constituição do continente, como se apenas os europeus existissem desde que os processos de abolição ocorreram. Ademais, colaborar para o debate que reafirma a relevância de o Brasil também se inserir na América Latina, percebendo as semelhanças que nos unem aos outros países dessa região, nos entendendo também enquanto “latinos” e combatendo as explorações a que estamos sujeitos globalmente.

### **Considerações finais**

Este trabalho buscou responder a uma inquietação sobre como os/as escritores/as negros/as se percebem enquanto parte da América Latina e de que forma essas inter-relações são estabelecidas. No presente caso, pelo especial interesse que nutro pela literatura de autoria negra, a análise debruçou-se sobre três poemas do escritor gaúcho Oliveira Silveira, “Haiti”, “Platinos” e “Alô”. Nesses textos, o autor recupera diversas regiões do continente americano e constrói com elas pontes e relações diretas que influenciam diretamente na vida e entendimento de si do eu lírico.

Para analisar essa rede de relações, reconhecimentos e afetos mútuos, vali-me do conceito de *malungaje* de Branche (2009). Este

aponta à importância de direcionarmos o foco para a América Latina e perceber como se relacionam os/as negros/as diaspóricos/as desta região no âmbito da literatura, isto é, como se estabelece essa poética da diáspora africana que está no título do artigo de Branche (2009). Percebe-se, ao fim da análise, que o eu lírico dos poemas compreende-se como parte dessa rede de relações, uma vez que se inclui em um *nós* coletivo e demonstra sentir-se influenciado e influente nessa comunidade de pessoas negras diaspóricas na América.

Desse modo, procurei apontar elementos nos poemas que ajudam a desvelar os pontos afro frequentemente escondidos quando pensamos a cultura de cada um dos países da América. Desde a negação da própria existência de negros/as e indígenas na Argentina e Uruguai, passando pela importância da Revolução Haitiana para todos os/as negros/as do mundo, algo também constantemente ocultado, chegando ao poema “Alô” que de forma mais evidente assinala essa inter-relação entre todos os locais deste continente.

## Referências

- ADÃO, Deolinda. Diálogos transatlânticos: africanidade, negritude e construção da identidade. *Abril – NEPA / UFF*, v. 4, n. 7, p. 13-22, 19 nov. 2011. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29736/17277>. Acesso em: 05 dez. 2020.
- ANDREWS, George Reid. *Negritud en la nación blanca*. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 2011.
- BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- BRANCHE, Jerome. *Malungaje: Hacia una poética de la diáspora africana*. *Revista Poligramas*, n. 31, p. 23-49, 2009. Disponível em: <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/3051/Rev.%20Poligramas,No.31,p.23-48,2009.pdf;jsessionid=4812B-802C6A6DE843E596405E62B3C34?sequence=1>. Acesso em: 12 dez. 2020.
- DANTAS, Elisalva Madruga. A negritude poética do gaúcho Oliveira Silveira. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1/2, n. 28, p. 74-77, jan. 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2318>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- GOMES, Luís Eduardo. Religiões de matriz africana enfrentam

- ataques e lutam para preservar cultura e territórios negros. *Sul 21*. 2017. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/ultimas-noticias/geral/2017/11/religioes-de-matriz-africana-enfrentam-ataques-e-lutam-para-preservar-cultura-e-territorios-negros/>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- LITERAFRO. *Oliveira Silveira*. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/353-oliveira-silveira>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- MARTINS, Francilene. A origem negra do tango. *Revista Raça*, 2017. Disponível em: <https://revistaraca.com.br/a-origem-negra-do-tango/>. Acesso em: 11 dez. 2020.
- SANTOS, Donizeth Aparecido dos. Poetas de todo o mundo. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 4, n. 2, p. 1-19, abr. 2007. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/download/713/679/>. Acesso em: 05 dez. 2020.
- SANTOS, Jaqueline Lima. O Vodou e a Resistência Negra no Haiti. *Geledés*, 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-vodu-e-resistencia-negra-haiti/>. Acesso em: 10 mar. 2021.
- SILVA, K. R. R. A resignificação das propostas do pan-africanismo e da negritude em Roteiro dos Tantãs, de Oliveira Silveira. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. 13. 2013a. *Anais...* Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/4391>. Acesso em: 05 dez. 2020.
- SILVA, K. R. R. *Resistência e Subjetividades: marcas da africanidade e negritude na poética de José Craveirinha e Oliveira Silveira*. 2013. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2013b. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/tede/2503/2/PDF%20-%20Kislana%20Rodrigues%20Ramos%20da%20Silva.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2020.
- SILVA, Liliam Ramos da. Decolonizando saberes: conceitos de literatura latino-americana de autoria negra. In: TETTAMANZY, A. L. L.; SANTOS, C. M. *Lugares de fala, lugares de escuta*. Porto Alegre: Zouk, 2019. p. 115-136.
- SILVEIRA, Oliveira. Roteiro dos tantãs. In: SILVEIRA, Oliveira. *Obra reunida*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2012. Organização de Ronald Augusto.
- YAO, Jean Arsène. *Negros en Argentina: integración e identidad*. *Amnis*, n. 2, 30 jun. 2002. Disponível em: <https://journals.openedition.org/amnis/183>. Acesso em: 11 dez. 2020.

## **Caminhada, memória e literatura: indagações sobre pesquisa de campo em estudos literários**

Alan Osmo (Unicamp)<sup>1</sup>

### **Introdução**

No *Romance d'a Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, de Ariano Suassuna (2006), Pedro Dinis Quaderna narra a fundação, junto com Clemente e Samuel, da “Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba”. Ela era composta unicamente pelos três escritores, que possuem características, ideais e objetivos bastante distintos, para não dizer opostos. Segundo a narrativa, as “sessões acadêmicas” da nova Academia de Letras eram de três tipos: as “sessões de gabinete”, as “sessões a pé” e as “sessões a cavalo”:

As de gabinete, tinham sido sugeridas por Samuel e destinavam-se a discutir ‘Literatura fidalga, pura, individual, poética e sonhosa’. As sessões a pé, tinham sido propostas por Clemente: nelas, ‘com os pés no chão’, nós nos desembaraçávamos ‘do mofo da Literatura burguesa decadente, ligando-nos à realidade, à análise e à crítica dos males sociais’, tudo isso ‘a pé, como o Povo faminto das estradas sertanejas’. As sessões a cavalo tinham sido sugeridas por mim [Pedro Dinis Quaderna]: sempre impressionado com os amores, as cavalarias, os cangaços e as *quengadas* dos ‘folhetos’, queria eu que nós discutíssemos essas Literaturas, a cavalo e heroicamente, vagando, como o Valente Vilela, pelos campos do Sertão. (SUASSUNA, 2006, p. 185)

A partir da criação literária da Academia de Letras do Sertão da Paraíba por Suassuna, fiquei divagando sobre nossas próprias “sessões” da pesquisa em estudos literários no Brasil. Um certo incômodo me tomou ao me ver realizando uma pesquisa por demais “de gabinete”, aos moldes da literatura fidalga do personagem Samuel, e me questionei se isso não atrelava uma forte limitação metodológica aos meus objetos de estudo. A única forma de estudar literatura é

1. Graduado em Letras (USP) e em Psicologia (USP), também é Mestre em Psicologia (USP). Atualmente, é doutorando em Teoria e História Literária na Unicamp.

em meio a livros e bibliotecas, isolado e em silêncio, de modo desvinculado da realidade social barulhenta e contraditória do mundo lá fora? E tentei pensar na possibilidade de um tipo de pesquisa que incluísse algo das “sessões a pé” de Clemente e das “sessões a cavalo” de Quaderna, não no sentido literal, mas de modo a pensar uma “pesquisa de campo” para os estudos literários.

A proposta para este trabalho surgiu de experiências de caminhada que me fizeram olhar de outra forma tanto para obras literárias quanto para espaços de memória. A primeira delas foi o “Caminho do Sertão”, uma caminhada no norte de Minas Gerais, inspirada em Guimarães Rosa e em locais reais presentes em sua obra. A segunda foi a “Caminhada dos Umbuzeiros”, realizada na região de Canudos-BA, cujo trajeto passa por locais associados à guerra ocorrida na região há mais de cento e vinte anos. A terceira foi a “Volta negra”, uma caminhada no centro de São Paulo que tem como objetivo apresentar espaços marcantes da história da escravidão na cidade. Essas experiências despertaram em mim um questionamento sobre as formas de pesquisa na área dos estudos literários que envolvem “sair a campo” e em sua relação com o tema da memória.

Minha tese de doutorado, a princípio, não tinha nenhuma relação com o sertão e minha motivação para participar dessas caminhadas não estava ligada à minha pesquisa. Entretanto, eu já vinha trabalhando com o tema da memória da violência no Brasil e seus recorrentes processos de apagamento. São inúmeros os exemplos de como, em nosso país, são recorrentes a destruição e o apagamento de espaços relacionados a histórias de violência: Canudos incendiada e depois submersa por um açude; a Casa de Detenção do Carandiru implodida para dar lugar ao Parque da Juventude; os espaços ligados à história da escravidão que foram completamente remodelados, dando origem a praças e pontos turísticos que em nada remetem ao contexto de violência etc. Fiquei pensando, então, em como incorporar minhas experiências de caminhada na metodologia do trabalho que desenvolvia, ou seja, em como trazer essas experiências para o interior da pesquisa e fazê-las dialogar com as leituras que eu vinha fazendo.

## Caminhadas

Como mencionei antes, a primeira caminhada que fiz foi a do “Caminho do Sertão”<sup>2</sup>, em julho de 2018. A experiência consistia em percorrer um trajeto de aproximadamente 180 km na região norte de Minas Gerais, perto da fronteira com a Bahia e com Goiás. Simbolicamente, ela iniciava em um assentamento da reforma agrária chamado “Sagarana” e ia até o Parque Grande Sertão: Veredas, localizado na fronteira de Minas com a Bahia. Além de conhecermos lugares que aparecem nos livros de Guimarães Rosa, tais como o Rio Urucuia, o Vão dos Buracos, o Ribeirão da Areia e a Serra das Araras, uma das propostas dos organizadores era o contato com o conflito agrário da região, com o crescimento desenfreado do agronegócio, com assentamentos da reforma agrária, com a agricultura familiar, com terras quilombolas e, também, com a questão ambiental do Cerrado que perpassa todos esses aspectos.

Willi Bolle (2004), em sua discussão sobre *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, critica um certo tipo de leitura propícia a uma “romantização mistificadora” da obra, que se deve em parte a um desconhecimento da realidade da região, e relembra uma passagem do romance em que o narrador parece convidar o leitor a conhecer o sertão fora do livro: “Sertão: estes seus vazios. O senhor vá. Alguma coisa, ainda encontra” (ROSA, 2001, p. 47); e ainda: “O senhor vá lá, verá. Os lugares sempre estão aí em si, para confirmar” (ROSA, 2001, p. 43). Um dos riscos desse tipo de leitura mistificadora – em que há um apego excessivo a citações como “Sertão: é dentro da gente” (ROSA, 2001, p. 325) – é a negação do vínculo com uma região geográfica real e com uma ancoragem histórica do país. E, em consequência, também o risco de ignorar a existência de conflitos agrários, violência, desigualdades, injustiças, disputas de poder, que persistem até hoje na área em questão.

Conheci pessoas que organizavam a “Caminhada dos Umbuzeiros” justamente no “Caminho do Sertão” e, desde aquele momento, tive o desejo de seguir por essa outra travessia. A Caminhada dos

2. Para mais informações sobre o Caminho do Sertão, ver: <https://www.ocaminhodosertao.org/>. (Acesso em 11 dez. 2020).

Umbuzeiros<sup>3</sup> consiste em um trajeto de 55 km, saindo de Uauá-BA, palco da primeira batalha entre as forças do governo e os sertanejos, até a nova Canudos. É importante enfatizar que esta se situa em um local diferente daquele em que ficava a comunidade que foi palco do massacre. Hoje, o arraial se encontra sob as águas do açude Cocomobó, construído em 1969.

João Batista Lima (2019), descendente de conselheiristas e pesquisador da história de Canudos que trabalha como guia local na região, conta sobre essas camadas de destruição e apagamento bem como sobre a atual resistência, por parte de iniciativas e grupos, para a preservação de sua memória. Segundo ele, depois de Canudos ter sido destruída e incendiada no massacre, no início do século XX, algumas famílias voltaram a construir e reabitar a região: “surtem novas casas, novas lavouras e, aos poucos, aqueles que dali saíram antes do cerco final, iniciam, junto daqueles novos moradores, a construção do que seria a segunda Canudos” (LIMA, 2019, p. 173). Em 1940, Getúlio Vargas fez uma visita a Canudos e prometeu ao líder político da região a construção de uma barragem para resolver o problema da seca daquele sertão. Segundo Lima (2019, p. 176):

A construção da barragem do Cocomobó é iniciada em 1951 [e foi concluída apenas em 1969], trazendo movimento para o lugar. [...] O medo começa a surgir e, aos poucos, as pessoas que reconstruíram Canudos foram se dando conta de que a ‘construção do progresso’ seria, em verdade, sua ruína; logo perceberam que teriam que abandonar suas casas e sua terra – dessa vez para sempre, pois essa Canudos daria lugar às águas de um açude.

A terceira Canudos se situa na localidade da antiga fazenda Cocomobó que, aos poucos, foi se transformando em um vilarejo até que, em 1982, um decreto oficialmente a nomeou como Vila Nova Canudos. Em 1985, ocorreu a emancipação e a vila passou a ser considerada um município.

Em minha experiência de viajar para o local, uma das coisas que mais me impressionou ao chegar em Uauá e conhecer os participantes e organizadores da Caminhada bem como alguns moradores da região, era o papel dado à memória da Guerra de Canudos. Havia

3. É possível encontrar mais informações sobre a “Caminhada dos Umbuzeiros” em suas páginas oficiais nas redes sociais Facebook e Instagram.

uma preocupação em cultivar narrativas sobre o episódio que apresentavam uma visão dos sertanejos em contraposição à versão oficial que prevaleceu – consolidada com a ajuda de Euclides da Cunha – e em que a guerra é vista como uma batalha entre as forças que representavam a República e o progresso e um bando de pessoas atrasadas que se deixaram levar por um fanático doente mental. O lugar que esse autor ocupa nas memórias do episódio é extremamente ambíguo e controverso, posto que se trata de alguém que é visto frequentemente como representante da voz dos vencedores algozes.

De fato, Euclides da Cunha defendia contundentemente a ação militar contra os revoltosos e foi só quando esteve lá e viu o massacre com os próprios olhos que “mudou de lado” e passou a denunciar o crime que ocorreu. De qualquer modo, apesar de suas tentativas, a voz do autor persistia sendo a de um representante do litoral, desse outro Brasil que não conhece o sertão e que silencia as vozes das verdadeiras vítimas do massacre.

Sofremos uma série de intempéries na caminhada que impediram que chegássemos a nosso destino final: a nova Canudos. Enquanto estávamos no meio do percurso, uma chuva torrencial fez com que tudo inundasse e o rio Vaza-Barris enchesse de modo que, além de tornar a logística inviável (pois dependíamos da locomoção de carros de apoio), passou a ser perigoso prosseguir. Em meio a um cenário quase apocalíptico e ao desespero dos próprios organizadores da caminhada, lembrei-me de Euclides da Cunha. Na parte “A terra” d’*Os sertões* (2016), o sertão descrito não é uma terra seca, com sol e calor, como se poderia esperar com base em uma visão superficial que temos da Caatinga, mas é, sobretudo, uma terra de contrastes. É a seca e o calor que subitamente sem aviso se transformam em tempestades e cheias<sup>4</sup>.

Outro motivo pelo qual lembrei-me de Euclides foi que, por alguma razão, achei que seria uma boa ideia levar o livro *Os sertões*

4. Euclides da Cunha (2016, p. 34) fala de rios que têm “a existência fugitiva das estações chuvosas”: “São rios que sobem. Enchem-se de súbito; transbordam; reprofundam os leitos, anulando o obstáculo do declive geral do solo; rolam por alguns dias para o rio principal; e desaparecem, voltando ao primitivo aspecto de valos em torcicolos, cheios de pedras, e secos” (CUNHA, 2016, p. 34). E, mais adiante: “Ao sobrevir das chuvas, a terra, como vimos, transfigura-se em mutações fantásticas, contrastando com a desolação anterior. Os vales secos fazem-se rios” (CUNHA, 2016, p. 60).

para a caminhada. Obviamente, o volume se revelou apenas um estorvo naquele contexto. Pelo menos me preocupei em embalá-lo em um saco plástico, o que de alguma forma o salvou, ao menos em parte, do aguaceiro. O livro acabou se molhando junto com meu mochilão inteiro, e hoje guardo como lembrança da caminhada minha edição de *Os sertões* com manchas e marcas de chuva. Voltei da “Caminhada dos Umbuzeiros” sem ter conseguido chegar a Canudos, mas com os contatos das pessoas que tinha conhecido e sabendo que alguma hora precisaria voltar para concluir o que tinha começado. Estava programado para tornar a realizar a caminhada em 2020, mas a atividade foi cancelada em razão da pandemia de Covid-19.

A terceira experiência que gostaria de comentar é a da “Volta negra”, um percurso de apenas (comparado às duas outras caminhadas) três horas pelo centro da cidade de São Paulo. A caminhada é organizada pelo coletivo “Cartografia negra”<sup>5</sup> e tem como proposta a preservação da memória de locais significativos ligados à história negra e da escravidão na cidade. Fiquei chocado ao descobrir que a cinco minutos a pé da minha casa, na Ladeira da Memória, havia um local onde se realizava leilões de escravos. E mais impactado ainda por não haver ali nenhuma placa, memorial ou qualquer coisa que remetesse a esse fato.

Fiquei sabendo também que onde hoje se localiza a Praça da Liberdade (rebatizada de Liberdade-Japão, em 18 de julho de 2018), havia uma grande forca na qual eram executados negros escravizados de forma que aquilo servisse de exemplo e aterrorizasse os demais<sup>6</sup>. É significativo, então, que a Praça da Liberdade tenha sido conhecida no tempo da escravidão como Largo da Forca. A maneira como toda essa história foi apagada na cidade – pois podemos

5. Mais informações sobre o Projeto Cartografia Negra podem ser encontradas através do link: <https://cartografianegra.wordpress.com/>. (Acesso em: 11 dez. 2020).
6. A respeito do tema, ver o curta-metragem intitulado *Liberdade* (2018), dirigido por Pedro Nishi e Vinicius Silva, que conta a história de imigrantes da Guiné que recentemente se instalaram no bairro da Liberdade. A construção do filme nos provoca a refletir sobre a história do local, justapondo essa recente imigração, a imigração dos japoneses no início do século 20 e a história – que constantemente parece ser apagada – dos negros escravizados em São Paulo.

tranquilamente passear em um bairro que associamos à imigração japonesa sem saber que ali negros eram enforcados<sup>7</sup> – me fez pensar que discutir o tema da memória parece mais necessário do que nunca e também no quanto é preciso avançar para refletir sobre nossa relação com o passado brasileiro marcado pela violência.

## Recordar o passado

Para mim, uma inspiração para pensar nesses locais “portadores de recordação” e em sua relação com a literatura foi o livro *Espaços da recordação*, de Aleida Assmann, que retoma uma citação de Cícero: “tamanho é a força da recordação que habita os locais” (ASSMANN, 2011, p. 332). De acordo com Assmann (2011, p. 318), a partir de sua própria experiência, Cícero descobriu que “as impressões captadas em um cenário histórico são ‘mais vivas e atenciosas’ que outras assimiladas por ouvir falar ou pela leitura”.

Uma distinção importante com a qual Assmann trabalha é aquela entre memória e recordação. Enquanto as reflexões sobre a memória costumam estar associadas a uma ideia de armazenamento, a um recipiente protetor que pode guardar certa quantidade de informações, tendo como principal modelo a força de fixação da escrita, a recordação procede basicamente de forma reconstrutiva. Ela deve ser entendida como uma força da qual o tempo participa ativamente. Segundo Assmann (2011, p. 34), “nesse intervalo de latência, a lembrança não está guardada em um repositório seguro, e sim sujeita a um processo de transformação”. Se, com a memória, há uma expectativa de que o que foi armazenado está consolidado e pode ser resgatado de modo confiável; por outro lado, a recordação trabalha com certa liberdade o material que diz respeito ao passado, ela “não é reflexo passivo de reconstituição, mas ato produtivo de

7. No dia 28 de janeiro de 2020, o prefeito de São Paulo, Bruno Covas, sancionou uma lei que oficializa a criação do Memorial dos Aflitos, no bairro da Liberdade, voltado para a memória da população negra na região no período da escravidão. Trata-se de um passo tímido, mas importante, no sentido de se fazer oposição ao apagamento sistemático que a história da população negra e da escravidão costuma ter no Brasil. Ver: <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,memorial-da-populacao-negra-da-liberdade-vira-lei-em-sao-paulo,70003177187>. (Acesso em: 31 jan. 2020).

uma nova percepção” (ASSMANN, 2011, p. 117). Desse modo, “o passado recordado” não se confunde com o conhecimento geral desinteressado do passado, mas se situa no contexto de uma luta pela interpretação da realidade.

Ricoeur (2007) propõe pensar as ideias de memória e de recordação a partir da distinção feita por Aristóteles entre *mnēmē* e *anamnēsis*. Segundo o autor (2007, p. 24):

os gregos tinham dois termos, *mnēmē* e *anamnēsis*, para designar, de um lado, a lembrança como aparecendo, passivamente no limite, a ponto de caracterizar sua vinda ao espírito como afecção – *pathos* –, de outro lado, a lembrança como objeto de uma busca geralmente denominada recordação, *recollection*. [...] Lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança.

Em comum na discussão sobre os dois termos, há uma distância temporal: a lembrança produz-se quando transcorreu um tempo. Ricoeur (2007) propõe traduzir *mnēmē* por memória e *anamnēsis* por recordação. Esta se caracterizaria pelo caráter ativo da busca.

A recordação é uma ideia importante também para a psicanálise. No texto “Recordar, repetir e elaborar”, Freud (2010) formula de modo claro como recordar é uma parte essencial do processo terapêutico desenvolvido na psicanálise. Mesmo quando o ato de recordar, em análise, não acontece, o trabalho terapêutico caminha no sentido de fazer com que seja possível. Assim, o “recordar” é colocado como meta do tratamento psicanalítico. O problema é que, às vezes, esse objetivo pode não ser alcançado. Em suas reflexões sobre a recordação, Freud (2010) traz uma complexidade para o tema, que envolve a relação com o afeto, a questão de por que lembramos de algumas coisas e esquecemos de outras, por que há elementos na lembrança que se mantêm nítidos e vivazes, enquanto outros ficam pálidos ou são esquecidos etc.

A partir desse texto de Sigmund Freud, Ricoeur (2007) propõe uma transposição da recordação para o plano da memória coletiva. Em sua leitura, o autor enfatiza a dimensão de trabalho da memória que está presente no termo “elaborar” – *durcharbeiten*. O processo de recordar encontra-se por vezes dificultado devido a experiências traumáticas do passado. Ricoeur (2007, p. 101) propõe associar o trabalho de memória ao dever de memória, buscando essa ligação através da ideia de justiça: “É a justiça que, ao extrair das lembranças

traumatizantes seu valor exemplar, transforma a memória em projeto; e é esse mesmo projeto de justiça que dá ao dever de memória a forma do futuro e do imperativo”.

Ao discutir a ideia de um “passado não pacificado”, Ricoeur (2007) nos ajuda a pensar em como lidar com um passado de violência que deixa profundas marcas no presente, como é o caso do Brasil. O autor afirma a existência de uma dívida com o passado e aponta que, dentre as pessoas com as quais estamos em dívida, “uma prioridade moral cabe às vítimas” (RICOEUR, 2007, p. 102). Comentando o livro de Paul Ricoeur, Gagnebin (2006, p. 104) declara que aquele autor “propõe apoiar-se nas ‘propostas terapêuticas’ de Freud para melhor compreender os processos coletivos e políticos de elaboração do passado”. Trata-se de um recordar ativo: um trabalho de elaboração do passado

[...] realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento – do passado e, também, do presente. Um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos. (GAGNEBIN, 2006, p. 105)

## Gradiva

Em outro texto em que aborda o tema da memória, Freud vai trazer a figura de alguém que caminha: trata-se de “O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen” (FREUD, 2015). A partir da discussão do romance *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, o pai da psicanálise discute a forte imagem de um arqueólogo, chamado Hanold, que caminha pelas ruínas da antiga Pompeia, destruída pela erupção do vulcão Vesúvio, quando subitamente os mortos voltam à vida. Desse modo, podemos pensar em fantasmas do passado que aparecem a alguém que caminha.

A narrativa de Jensen se inspira em um baixo-relevo da Antiguidade que retrata uma jovem em movimento, no exato momento em que um dos pés se afasta do chão para iniciar um novo passo<sup>8</sup>.

8. A imagem do baixo-relevo encontra-se disponível no site do Museu Chiaramonti, através do seguinte link: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-chiaramonti/gradiva.html>. (Acesso em 14 dez. 2020).

Assim, é fixado em uma escultura o próprio instante que indica o movimento, o caminhar. O baixo-relevo é romano, provavelmente derivado de outro da Grécia Antiga produzido no século IV a.C. O nome latino “Gradiva” – que significa “aquela que caminha” – foi atribuído à obra na novela de Jensen.

Na síntese que faz de *Gradiva*, Freud (2015) afirma que a narrativa se passa, pelo menos em boa parte, em Pompeia e tem como protagonista um jovem arqueólogo que “havia trocado o interesse na vida pela dedicação aos vestígios do passado clássico e, agora, por uma via indireta bem peculiar, mas consistente, era transportado de volta para a vida” (FREUD, 2015, p. 18). O *leitmotiv* da novela é o interesse que o arqueólogo tem por um baixo-relevo que adquiriu, um interesse que não encontra explicação imediata:

Um jovem arqueólogo, Norbert Hanold, descobriu numa coleção de antiguidades, em Roma, um baixo-relevo que o atraiu de forma que ele se regozijou ao conseguir uma excelente cópia em gesso da peça, que pendurou em seu gabinete numa cidade universitária alemã, onde pode estudá-la com atenção. A escultura representa uma jovem mulher andando [...]. Um dos pés se apoia inteiramente no chão, enquanto o outro se acha dobrado, tocando o solo apenas com os dedos, tendo a planta e o tornozelo quase a prumo. Foi esse andar inusual e bastante encantador que provavelmente prendeu a atenção do artista e, após tantos séculos, veio a seduzir o olhar do nosso arqueólogo. (FREUD, 2015, p. 19)

O estudioso (2015) destaca que Hanold fica obcecado com a maneira como foi talhado o andar daquela figura: ele “vê algo ‘de hoje’ nela, como se o artista a tivesse enxergado na rua e capturado a visão ‘conforme a vida’. Ele dá um nome à moça representada a andar: ‘Gradiva’, ‘aquela que anda’” (FREUD, 2015, p. 19). Essas características salientadas na escultura – algo de atual, “conforme a vida” – são curiosamente opostas ao material do qual ela foi feita, ou seja, a pedra.

Freud (2015) se detém, em determinado momento, em um sonho em que o personagem se acha em Pompeia, no dia da erupção do Vesúvio, testemunhando a destruição da cidade. No sonho, Hanold vê a figura da Gradiva, como se ela fosse uma habitante local e estivesse presente no dia da tragédia. A moça senta num degrau da escada do pórtico do templo de Júpiter e Hanold repara que “seu

rosto empalidecia cada vez mais, como que se transformando em mármore” (FREUD, 2015, p. 22). Depois de acordar, o arqueólogo demora um tempo até renunciar à ideia de que tinha testemunhado a destruição de Pompeia, mas fica convicto de que Gradiva tinha vivido e sido soterrada lá, na ocasião da erupção vulcânica. É como se Hanold criasse vida para a figura de mármore; como se Gradiva de fato tivesse vivido há muito tempo; e como se ele pudesse ter visto essa pessoa em um sonho. Ao longo da narrativa, o personagem vai ficando mais e mais obcecado pela figura até que realiza uma viagem à Itália, mais precisamente a Pompeia, sem que o motivo para isso lhe tivesse ficado claro.

É interessante destacar que tanto a profissão de arqueólogo quanto a própria cidade de Pompeia fascinavam Freud que, ao longo de sua obra, fez comparações entre os trabalhos arqueológico e psicanalítico. Seu interesse parece recair sobre a possibilidade de um passado ficar armazenado e, de alguma forma, intacto em camadas do solo, sendo possível recuperá-lo a partir de um trabalho de escavação. O autor entende o psiquismo também como sendo composto por camadas nas quais se conservam fragmentos do passado na forma de lembranças. Faz parte do trabalho do psicanalista essa escavação dos fragmentos. Pompeia é emblemática, nesse sentido, pois é praticamente uma cidade inteira que foi conservada. Dessa maneira, a viagem do arqueólogo Hanold a Pompeia na narrativa de Jensen pode ser vista como uma viagem ao passado, uma busca por um passado que se manteve intacto. Hanold procurava, assim, encontrar Gradiva, que teria vivido no local dois mil anos antes.

Apesar de sua profissão, nesse momento da narrativa, o personagem está em crise em relação à arqueologia e à ciência em geral. Ele então começa a caminhar sem rumo por Pompeia, “na ‘ardente, sagrada’ hora do meio-dia – que os antigos consideravam hora de espíritos” (FREUD, 2015, p. 28), quando se manifestou nele “a capacidade de remontar à vida desaparecida, mas não através da ciência” (FREUD, 2015, p. 28):

O que esta [a ciência] ensinava era uma concepção arqueológica sem vida; o que lhe saía da boca era uma linguagem morta, filológica. Essas não ajudavam a apreender com a alma, o espírito, o coração – como se queira chamar; quem aspirasse a tanto deveria, como o único ser vivo no cálido silêncio do meio-dia, permanecer

ali entre os vestígios do passado, para ver e ouvir não com os olhos físicos e não com os ouvidos do corpo. Então... os mortos desperjavam e Pompeia recomeçava a viver. (JENSEN *apud* FREUD, 2015, p. 28, acréscimo meu)

Surge, portanto, uma contraposição entre um passado que é pesquisado pelo arqueólogo, que nesse momento não interessa a Hanold, e um outro passado que é carregado de vida. A busca do personagem é pela vida do passado e é nesse momento que aparece Gradiva. Comentando a novela de Jensen e o texto de Freud, Derrida (2001) vê Hanold como alguém que sofre do “mal de arquivo”, pois:

Esgotou a ciência da arqueologia. [...] já estava farto da ciência e de sua competência. Seu desejo impaciente se insurgia contra a positividade da ciência diante da morte. Ela ensinava, dizia-se ele, uma intuição arqueológica sem vida [...]. E no momento em que Pompeia retorna à vida, quando os mortos revivem [...], Hanold compreende tudo. [...] Hanold se lembra que veio ver se poderia reencontrar seus traços, os traços do passo de Gradiva. (DERRIDA, 2001, pp. 126-127)

Derrida debruça-se sobre essa origem – em que Gradiva teria gravado seu passo no solo ao caminhar –, que caracterizaria não apenas Hanold, como também o próprio Freud e a psicanálise. O mal de arquivo da psicanálise seria essa promessa arqueológica através da qual ela tenta sempre voltar à origem viva daquilo que o arquivo perde. Segundo Derrida (2001, p. 120, acréscimo meu), “[é] o instante quase estático com o qual Freud sonha: quando o sucesso mesmo de uma escavação deve assinalar o apagamento do arquivista: a origem fala dela mesma. [...] Ela se apresenta e comenta a si própria. ‘As pedras falam!’ No presente”.

Entretanto, recuperar esse momento originário em que o pé deixa sua marca no solo, ou seja, em que a impressão e a marca são ainda uma coisa só, não é possível<sup>9</sup>. Ou melhor, isso só pode

9. No desenlace da novela de Jensen, descobre-se que Gradiva na verdade não era um fantasma, mas uma mulher de carne e osso que se chamava Zoé Bertgang. Zoé, que por coincidência tinha viajado para Pompeia no mesmo período que Hanold, era sua vizinha na Alemanha, e ambos tinham sido amigos íntimos na infância. A relação entre Gradiva e Zoé Bertgang acaba

ser feito *a posteriori*. Derrida (2009) faz uso do próprio conceito psicanalítico de *nachträglich* para apontar como o sentido é sempre reconstituído mais tarde: “*nachträglich* também significa *suplementar*” (DERRIDA, 2009, p. 311, grifos do autor), sendo o suplemento também aquilo que supre, acrescenta o que falta. Assim, o presente do passado não pode ser despertado em sua forma original, plenamente viva, mas pode apenas ser reconstituído em um momento posterior.

A partir da figura da Gradiva, imaginei um caminhante que recorda. O ato de recordar se dá em movimento a partir de um ativo trabalho de busca. Os locais por mim visitados adquirem importância, pois revelam uma história de violência que foi apagada por meio de um processo de desconfiguração e ocultação. Contra esse esquecimento, o ato de recordar não se faz sozinho, mas em grupo, em diálogo com outras pessoas, integrando um processo maior de engajamento político. O passado como tal não pode ser recuperado, mas podemos tentar reconstituir algum sentido a partir dos restos, vestígios e memórias que ainda sobrevivem.

### **Locais portadores de recordação**

Em seu livro *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur (2007) fala de lugares que funcionam como *reminders*, ou seja, como indícios de recordação que oferecem “um apoio à memória que falha” (RICOEUR, 2007, p. 58), auxiliando na luta contra o esquecimento. Acredito que seja importante mantermos a cautela na discussão sobre “lugares de memória” para complexificar a questão e não cair em uma “memória arquivística” na qual, em nome de uma obsessão por tudo arquivar, acaba-se desembocando em uma institucionalização da memória. Ao nos alertar para esse aspecto, Ricoeur (2007) explana que os lugares de memória não se reduzem a lugares topográficos, mas consistem em marcas exteriores nas quais podemos buscar apoio para a recordação. Desse modo, o sentimento

sendo revelada em seus próprios nomes, pois “*Bergang* significa o mesmo que *Gradiva*, ou seja, ‘a que brilha ao andar’” (JENSEN *apud* FREUD, 2015, p. 53). Já seu primeiro nome revela ser uma ironia para Hanold, pois em grego *Zoé* significa “vida”.

de continuidade em relação ao passado seria residual e os lugares de memória funcionariam como restos.

Ao pensarmos nos locais que foram palco de violências na história brasileira e que mais tarde foram completamente remodelados e apagados – como aqueles ligados ao Massacre de Canudos ou aos terrores da escravidão –, adquire maior importância a dimensão do componente ativo contida na expressão “espaços portadores de recordação”, trazida por Aleida Assmann (2011). Trata-se também de lugares relacionados a traumas associados a um “esquecer não pacificado”, pois parecem estar assombrados por “mortos que não descansam, por terem sido assassinados ou ficarem insepultos” (ASSMANN, 2011, p. 188). Assmann (2011) fala de um passado não pacificado que “ressurge de forma inesperada e assombra o presente” (ASSMANN, 2011, p. 188) como fantasmas.

Ao se referir a Auschwitz enquanto local – e cabe lembrar que, hoje, Auschwitz funciona como um memorial aberto à visita do público –, a autora (2011) enfatiza a multidimensionalidade e a complexidade desse local traumático, que não é museu, não é cemitério, não é local turístico, mas também é isso tudo ao mesmo tempo. A conservação e a musealização de locais traumáticos são orientadas pela convicção de que as atrocidades devem ser ancoradas de forma duradoura na memória. Segundo Assmann (2011, p. 351, acréscimo meu), “[o] palco dos acontecimentos deve tornar acessível ao visitante o que as mídias escritas ou visuais não conseguem transmitir: a aura do local que não é reproduzível em *medium* algum”. Esse local dotado de aura, diz a teórica (2011), não traz a promessa de um contato imediato com o passado, mas auxilia a perceber a distância irrecuperável em relação a ele.

De acordo com os autores do livro Sertão, sertões, a memória de Canudos é importante para “a reflexão acerca dos massacres, do extermínio e da violência como fundamento do projeto nacional” (BARROS; PRETO; MARINHO, 2019, p. 11). O extermínio do arraial traz à tona também as diversas tentativas de apagamento da memória das vítimas: “A primeira Canudos, destruída e queimada pela guerra, renasce na segunda Canudos, que por sua vez tem o seu sonho e sua história afogados pelas águas do Cocorobó” (MARINHO; VERDI; CARVALHO, 2019, p. 182). O açude carrega a imagem de uma amnésia provocada pelas águas. Segundo Zacarias (2019, p. 189, acréscimo meu),

[as águas] vieram terminar o que o Exército republicano começara. A segunda morte, que é aquela do esquecimento, foi aqui uma morte por afogamento. Vencida a luta, derrotado o homem, era preciso ocultar até mesmo a terra que o abrigara. Se escrevêssemos hoje um epílogo para *Os sertões*, poderia talvez chamar-se 'As águas'.

No documentário Paixão e guerra no sertão de Canudos, de 1993, Zé de Itabé, então com cem anos de idade, afirma a respeito do açude Cocorobó: “Eu acho que eles não deviam ter feito esse açude aí, por causa de este pessoal ter derramado este sangue aí em Canudos, e ser coberto d’água. O senhor sabe, em sangue derramar água assim... sei não... sei não...”.

Se obras como *Os sertões*, de Euclides da Cunha (2016), cumprem um papel fundamental na memória de episódios significativos, conhecer os locais que serviram de palco para esses acontecimentos propicia um contato que a leitura de um texto não consegue transmitir. É característico do Brasil um esforço recorrente de tentar negar e esconder a história de violência. Nesse sentido, chama a atenção o fato de não haver uma preocupação por parte dos órgãos do governo em criar algum memorial ligado ao passado da escravidão, posto que hoje as pessoas podem passar pela Ladeira da Memória, na cidade de São Paulo, sem saber que ali eram realizados leilões de escravizados ou então caminhar pela Praça da Liberdade, sem considerar que ali ficava uma enorme força onde negros eram executados.

No caso da inundação de Canudos, podemos fazer uma associação com o mecanismo do recalque descrito por Freud, tendo em vista que, em períodos de seca, o volume de água desce e partes da antiga vila voltam à luz como se o passado reemergisse e aquilo que antes estava inconsciente subitamente se manifestasse. Desse modo, há algo da memória que resiste ao esquecimento, mas que depende ativamente do esforço de iniciativas e grupos para recordar o passado de violência. Acredito que experiências de caminhada como as citadas neste trabalho ajudam a expandir a reflexão sobre obras literárias e espaços de recorda o no Brasil. Então, podemos defender a importância da “pesquisa de campo” para os estudos literários.

## Referências

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. (Coord.). Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BARROS, Joana; PRIETO, Gustavo; MARINHO, Caio. (Orgs.). *Sertão, sertões: repensando contradições, reconstruindo veredas*. São Paulo: Elefante, 2019.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; São Paulo: Editora 34, 2004.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Edição crítica e organização de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu; Sesc, 2016.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques. Freud e a cena da escritura. In: DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 289-338.
- FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: FREUD, S. *Obras completas, volume 10: Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O caso Schreber")*, artigos sobre técnica e outros textos. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 193-209.
- FREUD, Sigmund. O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen. In: FREUD, S. *Obras completas, volume 8: O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 13-122.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar esquecer escrever*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- LIBERDADE. Direção: Pedro Nishi e Vinícius Silva. Produção: João Pedro Bim. São Paulo: A Flor e a Náusea, 2018. (25 min.)
- LIMA, João Batista da Silva. Entre euclidianos e conselheiristas: Canudos resiste. In: BARROS, Joana; PRIETO, Gustavo; MARINHO, Caio. (Orgs.). *Sertão, sertões: repensando contradições, reconstruindo veredas*. São Paulo: Elefante, 2019. p. 167-178.
- MARINHO, Caio; VERDI, Elisa; CARVALHO, Gabriela de Souza. Entre a água e a memória da cidade de Canudos: contradições contemporâneas do sertão baiano. In: BARROS, Joana; PRIETO,

- Gustavo; MARINHO, Caio. (Orgs.). *Sertão, sertões: repensando contradições, reconstruindo veredas*. São Paulo: Elefante, 2019. p. 179-187.
- PAIXÃO E GUERRA NO SERTÃO DE CANUDOS. Direção e produção: Antonio Olavo. Salvador, Portfolium Laboratório de Imagens, 1993.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain Francóis et al. Campinas-SP: Unicamp, 2007.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SUASSUNA, Ariano. *Romance d'a Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- ZACARIAS, Gabriel. Posfácio. In: BARROS, Joana; PRIETO, Gustavo; MARINHO, Caio. (Orgs.). *Sertão, sertões: repensando contradições, reconstruindo veredas*. São Paulo: Elefante, 2019. p. 188-192.

## As paisagens em *Dois irmãos*, de Milton Hatoum

Amilton Queiroz (UFAC)<sup>1</sup>

Ezilda Silva (UFPA)<sup>2</sup>

### Introdução

O vocabulário narrativo de Milton Hatoum torna-se, a cada dia, texto aberto para o futuro. Na historiografia e crítica literária, encontramos estudos de contos, romances e crônicas deste autor. Um dos pontos de abertura para os quais a crítica literária tem acenado é o das memórias, modernidade, tradição e alteridades e paisagens, problemas emergentes desde *Relato de um certo oriente* (1989), bem como perpassam o horizonte de *Dois irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005), *Órfãos do Eldorado* (2008), *A cidade ilhada* (2009), *Um solitário à espreita* (2013), além de constituírem perspectiva flutuante em *A noite da espera* (2017) e *Pontos de fuga* (2019).

Tais obras apresentam tendências formais e temáticas, bem como articulam transformações sociais. Em tal direção, os narradores e personagens das obras de Hatoum vivem em meio a “uma geografia transfronteiriça que é ao mesmo tempo uma geografia da mediação e uma geografia das redes” (BESSIÈRE, 2011, p. 33). Nessa perspectiva, as narrativas de Milton Hatoum transformam-se em “espaço de negociação de identidades constitutivamente construído na diversidade e no hibridismo próprio de todas as culturas” (CURY, 2016, p. 148).

Nesse espaço de negociação, configura-se uma paisagem que permite, ademais, “questionar e problematizar a experiência literária nesses espaços, nesses lugares do trânsito cultural no qual habitam os vários estrangeiros, os vários sujeitos em trânsito, vários outros e outras” (ALMEIDA, 2009, p. 72). Ao (des)locar-se entre as tramas de vozes, olhares e percepções em tensão, a produção literária de Milton Hatoum forja, portanto, novas estratégias de expressão artística oriundas das margens do pensamento transmigrante.

Postas estas breves considerações iniciais, o presente artigo

1. Doutor em Literatura Comparada. Docente na Universidade Federal do Acre.
2. Doutor em Teoria Literária. Docente na Universidade Federal do Pará.

pretende examinar a questão das paisagens em *Dois irmãos*, ao eleger como foco a performance do narrador Nael, que elabora uma escritura que não é apenas expressão da paisagem enquanto agente de arte, mas que aponta os dramas humanos no mundo.

Objetivamos, assim, mapear paisagens vivas e subjetividades dinâmicas cujo impulso à ação e ao gesto crítico leve à criação de outros espaços mediadores entre texto e receptor na série literária atual. Para tanto, lançamos mão das abordagens da Geografia Cultural, Literatura Comparada e Estudos Pós-Coloniais. Com isso, esperamos demonstrar como o romance *Dois irmãos* encena as paisagens e subjetividades contemporâneas.

### **As paisagens em interação**

Para abordar as paisagens em interação, partimos das considerações de Michel Collot (2013), para quem é preciso “articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade” para compreender de que forma as paisagens, também, operam nas subjetividades. Nessa perspectiva, as paisagens convertem-se em elementos que atuam na formação das personalidades de personagens, visto que estas são intuídas por uma visão que “não é suscetível a se tornar uma paisagem senão a partir do momento em que é notado por um sujeito” (COLLOT, 2013, p. 19).

Em consequência disso, os lugares são convertidos na “manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade” (COLLOT, 2013, p. 15). Em outras palavras, para esses sujeitos, os espaços e as paisagens os vinculam com o lugar, associando-se a instâncias naturais, urbanas, memoriais, sensitivas, entre outras. Sem dúvidas, são elementos ligados a suas subjetividades que vão estabelecendo vínculos afetivos com os espaços, de forma que “a paisagem provoca o pensar” (COLLOT, 2013, p. 12). Na visão do estudioso, a paisagem é um pensamento que se desdobra em subjetividades, “fonte de sentidos” (COLLOT, 2013, p. 21) — ambiente no qual, a todo momento, os sujeitos deixam aflorar sensações, ao revelar a secreta continuidade que “une o mundo ao corpo e o corpo ao espírito e o espírito e o mundo” (COLLOT, 2013,

p. 40), inscritas no prolongamento das trocas e na integração dos sujeitos com o meio natural.

Essa concepção de paisagem desenvolvida por Collot pode ser compreendida à luz do romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum. Tanto nessa narrativa quanto em outras ambientadas no espaço da Amazônia, prevalece a percepção de que a paisagem não é apenas a natureza, ao contrário, envolve geograficidades, ou seja, contempla laços afetivos, sentimentais e emocionais dos sujeitos com o meio, fazendo com que cada elemento posto sirva para dizer da constituição dos sujeitos.

Em *Dois irmãos*, o narrar de histórias desenha imagens de como os sujeitos trazem em suas memórias os espaços e paisagens independentes de onde eles se situem. Isso ocorre não apenas por tratar-se de representação ambientada em espaços pormenorizados pela historiografia, como é o caso da Amazônia brasileira, mas também porque essa região retrata plurissignificatividades de tantos outros lugares, ainda carentes de representação. De tal modo que distintivos da natureza, tipicamente amazônica, só fazem sentido na obra quando conjugados à subjetividade e aos afetos das personagens com as paisagens naturais ou construídas, ao estarem associadas às imagens desses lugares.

Por isso mesmo, além de incluir a paisagem natural, o autor incorpora o cenário urbano de Manaus como forma de mostrar que as paisagens construídas também participam da reconfiguração das subjetivações. Assim, a capital amazonense, incorporada ao romance, faz-se emblemática para ilustrar como a implantação da Zona Franca de Manaus (ZFM, em 1967) e, posteriormente, do Polo Industrial de Manaus (PIM, em 1972), provocou sofrimento e alterou a história de vida dos sujeitos, que, ligados a ela, padeceram com as suas transformações. Logo, tanto as paisagens naturais quanto as urbanas compartilham cenas que abrangem desde “o bairro português de Manaus, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias” (HATOUM, 2000, p. 11) até “terrenos de ninguém, por toda parte, na cidade e em suas beiradas [...] as milhares de palafitas às margens dos igarapés, a Cidade Flutuante, as balsas na baía, as vilas vizinhas, os barcos, os lagos, furos e rios” (HATOUM, 2000, p. 146).

Pelo que se observa, são cenas que, além de figurar o horizonte citadino como qualquer outro do planeta, com as mazelas e agruras das grandes metrópoles, estão intercaladas às imagens da cidade/

floresta. Nessa intercalação, a subjetividade dos indivíduos é marcada por vínculos de afeto, os quais constituem suas identidades primeiras. Portanto, ao projetar lugares que influenciam e são influenciados pelo agir dos personagens, Milton Hatoum induz a notar como a cidade e a natureza amazônica, mais do que marcar um folclórico e piegas regionalismo, participam das mudanças, ações e reações ligadas à constituição dos sujeitos.

A esse respeito, façamos uma rápida digressão. A crítica tem sido incisiva ao afirmar que Hatoum se insere na categoria dos escritores neorregionalistas<sup>3</sup>, ou seja, daqueles que situam os personagens sobre um dado cenário localista, estabelecendo paisagens que ultrapassam o espaço, ao mesmo tempo em que valorizam referências precisas a lugares, regiões e dados históricos, sem cair na descrição ingênua da natureza que determina a vida dos sujeitos. Como bem elucidada Karl Erik Schollhammer (2011, p. 90), “Hatoum consegue absorver em sua ficção o espaço amazonense e relatar seus costumes, sem cair num exotismo hipertrofiado e valorizando referências precisas a fatos históricos”.

Isto posto, voltemos à questão das paisagens. Para tanto, enfocaremos os elementos que a compõem, dimensionaremos os impactos da modernidade desenfreada no âmbito citadino, bem como esmiuçaremos os efeitos dessa transformação nos modos de vida da população local. O exemplo dessas questões pode ser encontrado no trecho em

3. Destoando desse consenso, José Leonardo Tônus, (2005), no texto intitulado ‘O efeito exótico em Milton Hatoum’ (2005), afirma que nas obras do manauara prevalece uma espécie de deriva exótica, a qual, segundo ele, funciona como estratégia de escritura que não apaga das obras a concepção exotista. Ainda, de acordo com Tônus (2005), estudos como os de Tania Pellegrini, sobre o teor regionalista das obras de Hatoum, relativizam esse exotismo, filtrando certas descrições pelo olhar de personagens nativas que, por pertencerem ao espaço amazônico, só percebem esses elementos inseridos dentro da realidade do lugar. O que, por certo, destoa do pensamento de estudiosos, como Daniel Piza, Maria Zilda Ferreira Cury (2010). Segundo esses autores, o espaço da Amazônia aparece “despido de exotismo. A cidade de Manaus apresenta-se mesmo como “incarcerada” e tristemente semelhante a qualquer região periférica e pobre do planeta [...] Cidade tentacular e devoradora, exibe a degradação dolorosa de sua população nativa. Os homens, confundidos ao lixo urbano; a cidade, transformada no corpo em chaga dos seus habitantes” (CURY, 2000, p. 171).

que o narrador, Nael, descreve a pobreza e a penúria da família de Dália, a dançarina que ameaçou roubar de Zana o coração de Omar.

[...] Zana descobriu o teto da dançarina: uma casa derruída na Vila Saturnino, onde, indo para o norte, Manaus terminava. Era a última casinha da vila, situada num pequeno descampado cheio de carcaças de carroça e aros de bicicleta enferrujados. As flores vermelhas dos jambeiros cobriam um caminho de terra que ligava a rua à vila. Dália morava com duas tias, uma costureira, a outra doceira, e as três viviam à beira da penúria. Dava dó ver o estado da casa: uma promessa de cortiço, com os tabiques empenados multiplicando quartinhos e saletas. [...] Ofereci às tias de Dália o dinheiro enviado por Zana. Relutaram, mas encomendas de doces e vestidos rareavam àquela época. No marasmo de Manaus, dinheiro dado era maná enviado do céu. As tias aceitaram a oferta e talvez tenham trocado as telhas quebradas e os caibros podres da cobertura. Assim, aliviei-lhes o inverno chuvoso, acalmei o coração de uma mãe e ainda colhi uns cobres de gorjeta (HATOUM, 2000, p. 105).

Essa imagem, além de ser representativa de uma região inteira, mostra, pormenorizadamente, o redesenho das paisagens amazônicas, figuradas agora mediante o sofrimento da população local e as formas pelas quais os nativos foram afetados por políticas econômicas que, pouco a pouco, sujeitaram-nos a viver em locais insalubres, ao mostrar, inclusive, como é subexistir, em meio à exclusão econômica e social. Essa figuração nos remete ao entendimento de Luis Alberto Brandão (2013), que, em *Teorias do Espaço Literário* (2013), destaca os dois aspectos principais a serem considerados quando se estuda o espaço em narrativas contemporâneas.

O primeiro diz respeito às mudanças no registro dos lugares das paisagens e como estes foram deixando de ser uma categoria isolacionista. Por sua vez, o segundo aponta como essas transformações foram alçando o espaço à importância de personagem, que, como tal, modifica, influencia e age na constituição de outras. Como se pode notar nessa passagem em que o narrador flagra uma cena de rara beleza e poeticidade, mediante a verbalização do que significa para os sujeitos locais a modificação desse espaço paisagem.

[...] quando olhava para o tabuleiro, logo desviava o rosto para a baía do Negro, procurando serenidade nas águas que espelhavam

nuvens brancas e imensas. Nos últimos anos de vida, Halim conviveu com essa paisagem sozinho no pequeno depósito de coisas velhas, entregue aos meandros da memória, porque sorria e gesticulava, ficava sério e tornava a sorrir, afirmando ou negando algo indecifrável, ou tentando reter uma lembrança que estalava na mente, uma cena qualquer que se desdobrava em muitas outras, como um filme que começa na metade da história e cujas cenas embaralhadas e confusas pinoteiam no tempo e no espaço. (HATOUM, 2000, pp. 183).

Por nossa análise, vemos que o narrador Nael descreve a forte ligação de Halim com a paisagem e como esta desperta laços afetivos na personagem, sobretudo, nos últimos dias de sua vida, em que a serenidade das águas e as nuvens brancas pareciam ser a única visão que amenizava sua dor. Essa paisagem, então, atua como elemento para reatar os fios de memórias incertas, por onde circulam “omissões, lacunas, esquecimento formadas por um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia de rio” (HATOUM, 2000, p. 91), ao participar da vida de Halim não como forma de preenchimento dos vazios, mas como elemento que reconfigura sua subjetividade.

Nesse sentido, a obra se torna uma espécie de reportagem poética, resultante do trabalho do narrador, que, com a “lucidez melancólica de quem conhece o calor e a chuva, as muitas águas, frutas, pássaros e peixes, o cheiro do lodo e o da floresta” (PELLEGRINI, 2004, p. 124), vai desenhando paisagens que, acopladas às trajetórias dos sujeitos, ilustram a região em uma enorme variedade de paisagens e perspectivas errantes. Como se pode notar nessa imagem, Nael monta o retrato das paisagens naturais entrelaçadas às imagens urbanas e às subjetivações dos sujeitos. São cenas nas quais a paisagem comparece no dia a dia das personagens, sem direcionamentos deterministas:

Aos domingos, quando Zana me pedia para comprar miúdos de boi no porto da Catraia, eu folgava um pouco, passeava ao léu pela cidade, atravessava as pontes metálicas, perambulava nas áreas margeadas por igarapés, os bairros que se expandiam àquela época, cercando o centro de Manaus. Via um outro mundo naqueles recantos, a cidade que não vemos, ou não queremos ver. Um mundo escondido, ocultado, cheio de seres que improvisavam tudo para sobreviver, alguns vegetando, feito a cachorrada esquálida

que rondava os pilares das palafitas. Via mulheres cujos rostos e gestos lembravam os de minha mãe, via crianças que um dia seriam levadas para o orfanato que Domingas odiava. Depois caminhava pelas praças do centro, ia passear pelos becos e ruelas do bairro da Aparecida e apreciar a travessia das canoas no porto da Catraia. O porto já estava animado àquela hora da manhã. Vendia-se tudo na beira do igarapé de São Raimundo: frutas, peixes, maxixe, quiabo, brinquedos de latão. Mas a visão das dezenas de catraias alinhadas impressionava mais. No meio da travessia já se sentia o cheiro de miúdos e vísceras de boi. Cheiro de entranhas. Os catraieiros remavam lentamente, as canoas emparelhadas pareciam um réptil imenso que se aproximava da margem. Quando atracavam, os bucheiros descarregavam caixas e tabuleiros cheios de vísceras. Comprava os miúdos para Zana, e o cheiro forte, os milhares de moscas, tudo aquilo me enfasiava e eu me afastava da margem e caminhava até a ilha de São Vicente. Mirava o rio. A imensidão escura e levemente ondulada me aliviava, me devolvia por um momento a liberdade tolhida. Eu respirava só de olhar para o rio. E era muito, era quase tudo nas tardes de folga. (HATOUM, 2006, p. 59-60).

Nesse passo da discussão, não podemos deixar de mencionar o diálogo que se estabelece entre ficção e realidade, ou seja, entre a degradação transcorrida na narrativa literária e a que ocorreu factualmente, ao longo do processo de modernização da cidade de Manaus. Nota-se que a retratação da miséria, contida nas páginas da obra, também é um modo de denunciar como esses processos de “modernização” — leia-se, de destruição — aniquilam a natureza e promovem transformações paisagísticas à revelia das características temporais e espaciais primeiras, ao presumir uma espécie de homogeneização dos espaços e dos indivíduos. Com isso, verificamos a representação de “*uma outra maneira de ver o mundo, de se apropriar dele, e, essencialmente, de expressá-lo*” (CARVALHAL, 2004, p. 27).

Transpostas para o mundo hatouniano, as palavras de Carvalhal abalizam chegar à premissa de que o narrador se mune de uma postura aberta diante da promoção do encontro entre as personagens. Essa abertura propicia, de um lado, o diálogo de vidas enlaçadas pela plasticidade das descontinuidades, cortes, desvios que intensificam, de outro lado, o ciclo das interdependências transnacionais e interações globais.

Por essa razão, nos parece, ao invés de inserir a paisagem natural, ou mesmo a urbana dissociada dos impactos na vida do homem, o

romancista optou por desenhar imagens nas quais o espaço é parte integrante da subjetividade de sujeitos que, assim como esses espaços, também são modificados a cada alteração que nele é realizada.

Uma tarde de domingo, minha mãe me convidou para passear na praça da Matriz. Perto dali, atracados no Manaus Harbour, os grandes cargueiros achatavam barcos e canoas, ocultando o horizonte da floresta. No centro da praça não havia mais a multidão de pássaros que encantava as crianças. Agora o aviário que tanto me fascinara estava silencioso. Sentados na escadaria da igreja, índios e migrantes do interior do Amazonas esmolavam. (HATOUM, 2000, p. 240).

Nessa cena, o narrador aprecia a imagem da cidade e floresta, ao partilhar com o leitor o fato de que, embora a paisagem natural esteja ali, embelezando o espaço urbano, as construções também representam os impactos da modernidade na vida dos sujeitos. São sequências nas quais a visualidade das construções artificiais e as paisagens naturais participam, lado a lado, na construção desse processo de subjetivação. Tal situação faria parte da figuração dos deslocamentos reais e paisagens imaginárias, conforme aponta Silvano Santiago (2016). Sendo assim, as paisagens sofrem profundas transformações, de modo a impactar os modos de ler, escrever e representar as subjetividades deslocadas.

Não à toa, Homi Bhabha ensina:

[...] Todas as linguagens culturais “estrangeiras a elas mesmas. E é dessa perspectiva estrangeira que se torna possível inscrever a localidade específica de sistemas culturais — suas diferenças incomensuráveis — e, através dessa apreensão da diferença, desempenhar o ato da tradução cultural. No ato da tradução, o conteúdo “dado” se torna estranho e estranhado e, isso, por sua vez, deixa a linguagem da tradução sempre em confronto com seu duplo, o in-traduzível — o estranho e estrangeiro (BHABHA, 1998, p. 230-231).

Um exemplo desse deslocamento de significados dos significantes pode ser percebido na imagem da velha seringueira, em como essa árvore ganha relevo, não como representação exótica, mas como componente que se mistura à subjetividade das personagens. Além de marcar a resistência da paisagem local frente à destruição sistemática da paisagem natural, a representação da seringueira

potencializa as formas através das quais a flora local tem sido figurada, mediante os afetos e subjetivações dos sujeitos.

Dito de forma mais direta, trata-se de gentes para quem a natureza é mais do que uma exuberante floresta, pois se relaciona às suas existências, memórias e emoções, instância a sustentar uma íntima ligação com o lugar. Assim ocorre com Yaqub, que, arrancado de Manaus, por motivos de conflito com o irmão, quando regressa à cidade, é afetado pela vista da paisagem natural que desperta lembranças, sentimentos os quais, apesar do tempo, mantiveram-se vivos em sua memória. Ouçamos o narrador:

No caminho do aeroporto para casa, Yaqub reconheceu um pedaço da infância vivida em Manaus, se emocionou com a visão dos barcos coloridos, atracados às margens dos igarapés por onde ele, o irmão e o pai haviam navegado numa canoa coberta de palha. (HATOUM, 2006, p. 16-17).

Como descrito, esse cenário, além de destacar a autoidentificação de Yaqub com a fauna e paisagem local, sugere que esses elementos ficaram gravados em sua memória. E mesmo que, posteriormente, o leitor venha a constatar o ser frio e indiferente que ele se tornou, o apreço por essas paisagens e elementos típicos do lugar são as poucas demonstrações de emoção que este consegue externar.

Durante o nosso passeio pela cidade, enquanto nos aproximávamos da zona portuária, ele parecia estranhar tudo. Estava ensopado de suor, irritado com a sujeira acumulada nas ruas. Aos poucos, tudo isso foi perdendo importância. Perto do Hotel Amazonas ele parou diante da banquinha de tacacá da dona Deúsa, tomou duas cuias, sorvendo com calma o tucupi fumegante, mastigando lentamente o jambu apimentado, como se quisesse recuperar um prazer da infância. [...] Yaqub começou a remar, às vezes erguia o remo e acenava aos moradores das palafitas, ria ao ver os meninos correndo nos becos do bairro, nos campos de futebol improvisados, ou escalando o toldo de barcos abandonados. “Eu brincava muito por aqui”, ele disse. [...] Parecia estar contente, não se irritava com o cheiro de lodo que empestava as praias do igarapé. Apontou uma palafita na margem esquerda, um pouco antes da ponte metálica. Encostamos a canoa, Yaqub observou a casinha suspensa, subiu uma escada e me chamou. Era um barraco que fora pintado de azul, mas agora a fachada estava coberta de manchas cinzentas; no seu interior havia duas mesinhas e tamboretas; uma mulher que arrumava as mesas

perguntou se íamos comer. Yaqub respondeu com uma pergunta: ela se lembrava dele? Não, não fazia ideia: quem era? “Eu e a mãe deste rapaz vinhamos comer jaraqui frito na sua casa. Depois a gente nadava no igarapé... eu jogava futebol e empinava papagaio...” [...] “Sou filho do Halim.” “O da rua dos Barés? Minha Nossa Senhora... aquele menino? Olha... como cresceu! Espera um pouco.” Ela trouxe uma fotografia em -preto-e-branco: Yaqub e minha mãe juntos, numa canoa, em frente da palafita, o Bar da Margem. Ele olhou a imagem, quieto e pensativo, e procurou com os olhos o lugar da margem em que algum dia fora feliz. Depois falou que morava muito longe, em São Paulo, fazia anos que não visitava a cidade. A mulher quis puxar conversa, mas Yaqub quase não falou, sua alegria foi se apagando, o rosto ficou sério. Despediu-se com poucas palavras, a mulher lhe ofereceu a foto, ele agradeceu [...]. Na canoa, remando para o pequeno porto, ele me disse que nunca ia se esquecer do dia em que saiu de Manaus e foi para o Líbano. Tinha sido horrível. “Fui obrigado a me separar de todos, de tudo... não queria”. A dor dele parecia mais forte que a emoção do reencontro com o mundo da infância. (HATOUM, 2006, pp. 114 -116).

Assim como ocorre com Yaqub, ao longo da narrativa, outros personagens manifestam essas ligações com a paisagem local. Domingas, por exemplo, apesar de já adaptada a Manaus e à família de Halim, ao avistar seu lugar de nascença — “São João, na margem do Jurubaxi, braço do Negro, muito longe dali” (HATOUM, 2006, p. 74) — expressa vínculos afetivos com o lugar, como se reportar a ele fosse um modo de dizer ao filho que ela possui uma origem, pertence a algum lugar.

[...] Minha mãe não se esquecera desses pássaros: reconhecia os sons e os nomes, e mirava, ansiosa, o vasto horizonte rio acima, relembando o lugar onde nascera, perto do povoado de São João, na margem do Jurubaxi, braço do Negro, muito longe dali. “O meu lugar”, lembrou Domingas. (HATOUM, 2006, p. 74).

Desse modo, tal qual Domingas, Yaqub, Halim, Zana, as demais personagens também estabelecem esses liames com a região, de modo a fazer com que o leitor perceba que suas constituições ocorrem na/com a presença de todos esses elementos. Por essa razão, esses elementos ultrapassam uma representação exótica e localista, uma vez que fazem parte da constituição desses sujeitos.

Dessa condição intervalar, brota um diálogo para alguém de si, cujos entrelaçamentos prospectivos figuram a construção dos pactos

ficcionais que extrapolam o périplo do mesmo, problematizando, conseqüentemente, a força de “*diferentes fonias, impasses e resgates*” (PADILHA, 2007, p.103) no movimento do contato entre as culturas transatlânticas. A abertura ao outro de si permite Nael viver entre mundos transitórios, traduzidos e moventes. Desse modo, o narrador impulsiona, em última instância, o reconhecimento de que “uma fronteira origina outra, como espaço de incorporação ao espaço global, fragmentado, caracterizando-se por sua estrutura dinâmica e geradora de realidades novas” (CARVALHAL, 2003, p. 158). Neste atravessar da fronteira alheia, Nael adiciona em si a marca do outro, costura-o ao percurso de friccionamento das culturas em trânsito, ao agudizar a travessia como estratégia de ampliação das estrangeiridades internas, que habitam à memória da subjetividade do narrador.

O estudo das paisagens no romance em questão aponta, assim, para um lugar de enunciação em ruínas, isto é, o ato de narrar de Nael não busca falar pelo outro, mas procura criar espaços para a emergência de discursos, culturas e imaginários deste outro. Diríamos, a partir de Levinas, que Nael realiza, de um lado, a experiência do fazer ético, empreende, de outro lado, um papel político através de uma narrativa que abre espaços, ao convocar e inscrever outros espaços lacunares onde a memória articula novas alternativas de figuração.

As paisagens em interação são, assim, símbolo da degradação progressiva da casa, decadência da família, fracasso da memória e deslocamento de estrangeiros no espaço urbano. Aliás, cabe ressaltar que a natureza do estrangeiro, na escrita de Hatoum, é a de um sujeito que compartilha, troca, transfere experiências. Noutras palavras, os estrangeiros são seres capazes de viver com os outros e também como outros. Não à toa, Nael trilha por esse caminho, ao indagar-se sobre sua própria condição de ser visto como outro, o estrangeiro, ou seja, aquele que desperta certa repulsa, mas que também habita entre nós e conosco. É, portanto, nesse espaço intercalar que Nael relê, reescreve e traduz as paisagens de *Dois irmãos*.

### **Considerações finais**

Nas discussões que realizamos até aqui, um aspecto que nos parece fundamental é o processo subjacente de que tanto a literatura quanto as paisagens são linguagens. Apresentam, portanto, uma dimensão

social, ética e cultural. Para Milton Santos (1998), a paisagem é o espaço das relações, das redes, das conexões entre imaginários. Para Silvano Santiago (200), a literatura é o espaço da transitividade, das lutas e resistências.

A nosso ver, o gesto sugerido por ambos consistiria no tratamento metodológico de espaços, lugares, textos e linguagens tão díspares que, aparentemente sem consequências mais profundas, desestabilizaria de maneira definitiva o fazer literário na contemporaneidade. Esse processo de desestabilização colocaria em prática a transversalidade constitutiva da paisagem e literatura, ao romper com programas de estudos fechados para explorar as relações entre as diferentes experiências humanas. Por isso mesmo, a literatura e a paisagem trazem como marca fundamental, desde os seus primórdios, a noção de transversalidade, seja no que concerne aos limites entre nações, línguas, seja no limite entre áreas do conhecimento.

Por isso mesmo, neste artigo, argumentamos que as paisagens humanas e imaginárias rascunhadas por Nael ampliam os horizontes das subjetividades deslocadas. Desde sua posição lacunar, esse narrador movimentava perspectivas que vão além da paisagem exótica, ao desnaturalizá-la através de estratégias enunciativas que se arriscam e se expõem à paisagem do estranho, estrangeiro e estrangeiridade. No encontro entre saberes, poderes e discursos, Nael empreende uma cartografia das paisagens afetivas, educativas, comerciais, religiosas e éticas de uma família de libaneses, cuja hospitalidade e hostilidade, no sentido desenvolvido por Jacques Derrida, delineiam geografias provisórias e instâncias no cotidiano manauara.

Ao mesmo tempo que registra essa experiência do contato, o narrador testemunha as paisagens afetivas de sua vida: a moradia no fundo do quintal dos estrangeiros, bem como a busca por decifrar o enigma de sua paternidade. São esses episódios, dentre outros, que atravessam *Dois irmãos*, ao constituir paisagens cuja dimensão poética, histórica e imaginária requer uma recepção aberta do olhar solidário e contrapontual. Tal olhar implica praticar uma leitura empenhada em frisar o caráter de processo, devir e encadeamento discursivo de que narrar é estar dentro e fora da paisagem, lugar, espaço e linguagem.

Neste projeto de figuração das subjetividades, o romance de Milton Hatoum explora a interação dinâmica entre temas, estilos, pontos de vista, linguagem e público. A escolha estratégica destes

pontos demonstra como as paisagens afetivas e imaginárias dão o tom da narração de Nael, ao promover o intercâmbio de sentidos, experiências e imaginários. Com isso, o narrador assume a figura do intelectual, ao falar a partir da margem da produção das ideias, a saber, encontra-se “fora do lugar”, portanto, deslocado à frente da cena narrativa.

Nessa perspectiva, estamos diante um narrador simultaneamente engajado e distanciado, porém mediador de seu próprio discurso e do outro. É deste modo que Nael fala a partir da margem e à margem, ao topografar estratégias enunciativas em que as paisagens do narrar constituam dispositivos para mapear cenas, dicções e subjetividades. Desse ponto de vista, *Dois irmãos* elabora, pois, paisagens cujas grafias apontam para diálogos transculturais. Linguagens e culturas se misturam nas páginas deste romance.

De fato, Nael pergunta a si mesmo e ao leitor que estratégias adotar para compreender as paisagens afetivas de sujeitos em trânsito. Essa pergunta sem resposta certa ou definitiva coloca em discussão a leitura como atividade criadora e imaginativa. Texto, leitor e sentido são articulados como procedimentos metalinguísticos para constituir uma poética cuja paisagem contemple uma função social, estética e ética.

Estaríamos, nesse ponto, em direção ao modelo de literatura para o próximo milênio proposto por Italo Calvino (1990). A construção de um romance múltiplice, com a presença de sujeitos, vozes e olhares sobre o mundo. Este romance conjugaria, em sua totalidade aberta e infinita, saberes e códigos numa visão multifacetada do mundo, como podemos verificar na paisagem narrativa elaborada por Nael.

O que este narrador nos propõe é engendramento de uma totalidade potencial, conjuntural e múltiplice de paisagens em que as subjetividades integram redes, conhecimentos e percepções. Sem sair do espaço amazônico, Nael pratica o trânsito por diferentes linguagens, culturas e geografias, a partir de seu ato de escrita que encena uma cartografia móvel das paisagens e subjetividades.

Como mapa errante, a narração de Nael cria zonas de confluência para a coexistência contrapontual de culturas, alteridades e temporalidades. Dá visibilidade a identidades em curso, pátria itinerantes e inter-relações entre mundos geográfica e culturalmente separados, mas que nas paisagens textuais estão em constante negociação e fricção, de modo a ensaiar novas formas de habitar o mundo.

Portanto, *Dois irmãos* pode ser vista como uma obra cujos fluxos multidirecionais encenam paisagens e subjetividades, ao performatizar comunidades alternativas e fazer da linguagem um descontínuo, onde as noções de totalidade, linearidade e homogeneidade se quebram para franquear a fricção entre espaço, tempo, lugar, memória, tradição, modernidade e alteridade na literatura de Milton Hatoum.

## Referências

- ABDALA JUNIOR, Benjamim (Org). *Margens da cultura: mestiçagens, hibridismos & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ABDALA JUNIOR, Benjamim *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: SENAC, 2002.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Da hospitalidade e do abjeto: percepções do estrangeiro. In: RAVETTI, G.; CURY, M.; ÁVILA, M. (Org.). *Topografias da cultura: representação, espaço e memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 63-73, 2009.
- ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (Orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BESSIÈRE, Jean. Centro, centros: novos modelos literários. In: WEINHARDT, Marilene; CARDOZO, Maurício Mendonça (Org.). *Centro, centros: Literatura e Literatura Comparada em discussão*. Curitiba: Editora da UFPR, p. 13-35, 2011.
- CALQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CLAVAL, Paul. *A Geografia Cultural*. Florianópolis: UFSC, 1999.
- COLLOT, Michel. *La notion de paysage dans La critic thé matic*. Bruxelles, Ousia, 1997.

- COLLOT, Michel. *Points de vue sur la representacion des paysages*. In: L'Espace Géographique, n. 3. Doin, 8, plce de Lódéon, Paris-Vie , 1986.
- COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a paisagem. In: NEGREIROS, Carmen; LEMOS, Masé; ALVES, Ida Maria (Org.). *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2012.
- CARVALHAL, Tania. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo, Editora UNISINOS, 2003.
- CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COSGROVE, Denis. *A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas* (1989). In: CORRÊA; ROSENDAHL, p.111-112, 2004.
- COUTINHO, E. F. & CARVALHAL, T. F. (orgs). *Literatura comparada, textos fundadores*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. (org.) *Memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois Irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Editora Valer; Oficina das Artes, 2007.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. *De orientes e relatos*. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta. *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 165-177, 2000.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Fronteiras da memória na ficção de Milton Hatoum. *Letras (Santa Maria)*. v.26, p. 11-19, 2003.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Imigrantes e agregadas: personagens femininas na ficção de Milton Hatoum. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). *Gênero e representação na literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 305-318, 2002.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Imigração no feminino: Amrik, de Ana Miranda. In: CHIARELLI, Stefania; OLIVEIRA NETO, Godofredo. (Org.). *Falando com estranhos: o estrangeiro e a literatura brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, v. 1, p. 140-158, 2016.
- FANTINI, Marli. Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas. In: *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. Benjamim Abdala Junior. (organizador). São Paulo: Boitempo, 2004.
- FANTINI, Marli. Literatura e meio ambiente. In: FANTINI, Marli. *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2008.

- GALVAO, Walnice Nogueira. *Desconversa: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Tradução Manuela Mendonça. Portugal: Porto Editora, 2011.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 78-79, 1994.
- GOULART, Sandra Regina Almeida. Da hospitalidade e do abjeto: percepções do estrangeiro. In.: RIVETTI, G.; CURY, M.; ÁVILA, M. (Org.). *Topografias da Cultura: representação, espaço e memória*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- GONZALEZ, Helena Palmero. Deslocamento/desplacamento. In. *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. 3ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- JOBIM, José Luis. *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.
- LOUREIRO, Violeta Refkalefsky. *A Amazônia no século XXI: novas formas de desenvolvimento*. São Paulo: Editora Empório do Livro, 2009.
- MITRE, Fernando; BETING, Joelmir, *Escritor Milton Hatoum fala sobre os rumos da literatura brasileira*. Entrevista concedida ao Programa Canal Livre em 14/11/2010. Disponível em: <http://canallivre.band>.

- uol.com.br/conteudo.asp?ID=100000368292. Acesso em: 15 dez. 2020.
- MOITA LOPES, Luiz Paulo da. A experiência identitária na lógica dos fluxos: uma lente para se compreender a vida social. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da; BASTOS, Liliana Cabral. *Para além da identidade: fluxos, movimentos e trânsitos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- NUNES, João Arriscado. *O resgate da epistemologia*. In: SANTOS, Boaventura de Sousa Santos; MENESES, Maria Paula. (Org.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, p. 280, 2010.
- PADILHA, Laura. A África e suas fonias: impasses e resgates. In: PONTES, Geraldo; ALMEIDA, Claudia (Org.). *Relações literárias internacionais: lusofonia e francofonia*. Niterói; Rio de Janeiro: EdUFF/de Letras, 2007.
- PELLEGRINI, T. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. In: *Luzo-Brazilian Review*. v. 41-1, p. 121-128, 2004.
- PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2001.
- PIZARRO, Ana. Imaginário y Discurso: La Amazonía. In: *Revista de Critica Literária Latino Americana*. Ano XXXI, n. 61. Lima-Hanover, p. 59-74, 2005.
- PIZARRO, Ana. *O sul e os trópicos*. Rio de Janeiro, Eduff, 2006.
- PORTO, Maria Bernadette Velloso. Negociações identitárias e estratégias de sobrevivência em textos de migrações nas Américas. In.: BERND, Zilá. *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império*. Tradução de Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru, São Paulo: EDUSC, 1999.
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. *Cosmopolitismo do Pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. Por que e para que viaja o europeu? In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. Deslocamentos reais e paisagens imaginárias: o

- cosmopolita pobre. In.: CHIARELLI, Stefania, NETO, Godofredo de Oliveira Neto. *Falando com estranhos: o estrangeiro e a literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. Línguas estranhas. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta. *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- SANTOS, Luiz Aberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (Orgs.). *Trocas Culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG; Nelam/FALE/UFMG, 2000.
- SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Edusp, 2008.
- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense – do colonialismo ao neocolonialismo*. 3. ed. Manaus: Valer, 1977.
- TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. v.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira; GOULART, Sandra Regina. (Org.) *Mobilidades culturais: agentes e processos*. 1. ed. Belo Horizonte: Veredas, 2009.

## **Teoria brasileira da literatura nos oitenta anos da morte de Walter Benjamin**

Ana Clara Magalhães de Medeiros (UFAL)<sup>1</sup>

### **Introdução: teoria brasileira da literatura oitenta anos depois da morte de Walter Benjamin**

Integrando um Simpósio intitulado “Geopoesia.br: literaturas de campo e passagens pela cultura popular” no ano dos oitenta anos da morte de Walter Benjamin, pareceu-me essencial empreender passagem pelo legado crítico, teórico e mesmo artístico desse pensador-flâneur de modo a evidenciar como as “imagens do pensamento” (BENJAMIN, 1986, p. 143) benjaminiano são motrizes para a discussão em geopoesia (SILVA JUNIOR, 2018) e para a insurgência de uma teoria brasileira da literatura. Perscrutamos uma ou alguma teoria do literário erigida sobre o conceito de inacabamento – que nos parece emanar do conteúdo e da forma da obra de Benjamin.

Primeiramente, cabe ressaltar o termo “teoria brasileira da literatura” – distinto de “teoria da literatura brasileira” e mesmo de “teoria da literatura”. A proposta advém dos estudos de Augusto Silva Junior expressos no editorial do dossiê “Cultura popular, oralidade e performance”, de 2013, da Revista Cerrados da Universidade de Brasília. Ali, estão lançadas noções, métodos e práticas de pensamento e de análise que subjazem aos conceitos de literatura de campo, teoria literária e teoria brasileira da literatura. Desde então, somo-me ao proponente no sentido de provocar, em nosso meio, o desenvolvimento de uma postura teórica que considere dois aspectos primordiais.

O primeiro deles diz respeito à matéria literária, expressa em texto escrito ou em manifestação oral, publicada ou performada, narrada, cantada, dançada ou encenada, revelada nos suportes tradicionais ou nos palcos da cultura popular – quaisquer dessas formas artísticas são tomadas enquanto cerne de toda proposta crítica. Em seguida, um segundo aspecto diz respeito ao aparato teórico, que

1. Professora Adjunta de Estudos Literários na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas (FALE/UFAL). Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da mesma instituição (PPGLL/UFAL).

é acessado como mapa, com contributos advindos de partes e vertentes variadas, em conjunto polifônico, não necessariamente harmônico, se tomamos a arena como lugar produtivo de pensamento.

Esse arcabouço, no entanto, está submetido à autonomia do crítico brasileiro que o convoca de maneira a evidenciar, antes de tudo, a atualidade de nossa reflexão, insatisfeita com tendências e modismos do meio acadêmico que pouco dialogam com as ideias e os lugares, as ações e a palavra dos pensadores-fazedores brasileiros situados fora dos eixos hegemônicos de nossa intelligentsia. Nesse esforço de compor uma inacabada (por aberta) teoria do literário à nossa maneira é que sugerimos, na chamada deste Simpósio Temático, que cada um, à roda dessa roda virtual da geopoesia.br: “acrescenta uma vereda ao painel crítico proposto, contribuindo para análise dos caminhos e descaminhos” da nossa literatura.

Se Benjamin, detentor de um conjunto crítico fragmentário e inacabado, “só fez passar. A vida toda” (SCHNEIDER, 2005, p. 219), como definiu brilhantemente Michel Schneider em seu *Mortes imaginárias* (2005), este nosso texto vai passando por alguns escritos benjaminianos como que à espreita de sentidos para a história dos vencidos ou, minimamente, à espreita de análises sobre a experiência mortuária que foi a do autor berlinense e dos inúmeros judeus e marxistas há oitenta anos, mas que tem sido a de pelo menos 170 mil brasileiros neste ano. Motiva-nos a inusitada constatação de que é possível, em alguma medida, relacionar nossa agoralidade com aquele momento decisivo das primeiras décadas do século XX, que Benjamin descreve até poeticamente nos parágrafos iniciais do celebrado ensaio “O narrador” (de 1936). Em tal texto, o pensador constatou que

uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado; exceto as nuvens; e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1994, p. 198)

Não nos parece forçoso, então, definir, por analogia, o ano de 2020 como aquele em que uma geração que ainda fora de ônibus à escola, levando cadernos e lápis, encontrou-se dentro de casa, da mais confortável à mais precária habitação, com uma realidade em que nada permanecera inalterado – pela pandemia e por sua desastrosa condução político-sanitária em alguns países, especialmente

no nosso. Porque é homem de tempos radicais, Benjamin tem seus oitenta anos de defunto registrados em um mundo sob outra ordem – em que “o frágil e minúsculo corpo humano” padece diante de um vírus, mais cruel e letal sempre que associado ao autoritarismo e à injustiça social.

Nosso pensador homenageado morre em setembro de 1940, encurralado pelo nazismo que tomara a França e adentrava a fronteira espanhola. “Estrangeiro de nacionalidade indeterminada, mas de origem alemã” – para ficar com caracterização da época milimetricamente retomada por Jeanne Marie Gagnebin (2007, p. 205), Benjamin despede-se deste mundo como mais um na “tradição dos oprimidos”, que ele mesmo definiu nas suas teses sobre o conceito de história, escritas naquele ano que agora lembramos. Ali, dizia: “Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Se as teses benjaminianas fazem sentido como cremos que fazem, o seu “frágil e minúsculo corpo humano” sumiu, pois tinha de sumir sua palavra, sua obra, sua existência, para que o cortejo dos vencedores triunfasse. Nas mesmas teses, situa-se a frase bastante conhecida porque terrivelmente ecoada no século XX e neste XXI: “esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Benjamin morre no ermo vilarejo de Portbou, a 26 de setembro de 1940, porque o inimigo venceu. No entanto, o mesmo autor disse, ainda nas teses, que “alguém na terra está a nossa espera” (BENJAMIN, 1994, p. 223) e que “o materialista histórico sabe disso” (BENJAMIN, 1994, p. 223). Investimos em uma crítica literária de vertente materialista histórica que responda a essa espera, portando a esperança de que o inacabamento combata a violência da reificação. Além de Benjamin, Mikhail Bakhtin e alguns pensadores ativos de nosso Simpósio na ABRALIC amparam-nos na consecução dessa tarefa – que volta os olhos, sobretudo, para a tradição dos oprimidos do Centro-Oeste-Norte brasileiro.

### **Os narradores nos palcos da geopoesia: algumas imagens de pensamento para a crítica literária inacabada**

Nessa arena, então, tocou-nos indicar como Benjamin se achega aos nossos caminhos – da geopoesia, da literatura de campo e de uma

teoria literária brasileira. Nessa travessia, acompanha-nos um crítico-caminhante fundamental para a recepção e a difusão benjaminiana no Brasil, Willi Bolle. Dele, acionamos, além de seus ensinamentos orais, o livro *Documentos de cultura, documentos de barbárie* (1986), que comporta uma especial seleção de escritos do pensador aqui homenageado. Como definiu o livre docente da Universidade de São Paulo, trata-se de um “livro de leituras sobre História contemporânea” (BOLLE, 1986, p. 7). Já que queremos precisamente discutir as literaturas brasileiras a partir da dinâmica histórica e cultural de nosso tempo, essa nos pareceu uma antologia basilar do autor berlinense.

Como Bolle, evocamos um Benjamin que lê a história literária a contrapelo de modo que “se abre uma moldura teórica que questiona a tradição e o patrimônio cultural literário” (BOLLE, 1986, p. 9). Ora, só é possível falar em literatura de campo e estudá-la no seio de nossas universidades muito bem letradas e fieis discípulas da tradição literária e acadêmica europeia se questionamos a tradição (escrita e estrangeira) e dilatamos nosso entendimento de “patrimônio cultural brasileiro”. Willi Bolle, ainda na apresentação de *Documentos de cultura, documentos de barbárie* (1986), ressalta a potência do questionamento benjaminiano enunciado em “Experiência e pobreza”, de 1933: “qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural se a experiência não o vincula a nós?” (BENJAMIN, 1986, p. 196). A pergunta, ecoada no tempo e atualíssima apesar de seus mais de oitenta e cinco anos, orienta esta discussão.

Já há tanto falecido o arguidor, neste Simpósio que propõe passagens pela cultura popular.br, entendemos que uma teoria da geopoiesia estuda não somente a experiência de literatura que resiste nos brasis liminares ágrafos ou analfabetos, semi ou pouco letrados, eruditos ou andarilhos, dos interiores do país ou da periferia de nossas metrópoles, mas também se dedica a mostrar como a crítica literária contribui para garantir que o patrimônio cultural de nosso povo/de nossos povos esteja genuinamente vinculado a nós. Além disso, o patrimônio somente se efetiva como tal na medida em que desponta como forma, produto e vereda da nossa experiência coletiva. Bolle adverte que “Benjamin estudou a tradição (...) para forjar um instrumento com o qual iria desafiar a crítica literária de seu tempo, considerada por ele como decadente” (BOLLE, 1986, p. 10). Nessa linha, nosso método investigativo retoma a tradição literária, crítica e teórica, interpela-a, comunga ou rompe com ela, em um

processo que chamamos de exercício polifônico, para desafiar as formas de pensamento autoritárias e elitistas, monológicas e classistas, dogmáticas e silenciadoras avultadas em nosso próprio tempo.

Na perspectiva de Benjamin, aliás, contestar a experiência de barbárie que aliena as sociedades de seu patrimônio artístico-cultural é dever político dos pensadores materialistas históricos, como já deixamos antevisto na menção feita às teses do ano de sua morte. Nessa linha, cabe acionar Michael Löwy, desde uma perspectiva dialética:

Para Benjamin, a tarefa do teórico do materialismo histórico é a de “quebrar”, de fazer explodir, de destruir o fio conformista da continuidade histórica e cultural. O materialista histórico deve, portanto, desconfiar dos pretensos “tesouros culturais”. Para ele, estes não são mais do que restos mortais provocados pelos vencedores na procissão triunfal, despojos que tem por função confirmar, ilustrar e validar a superioridade dos poderosos. (LÖWY, 2011, p. 22)

Analisando a VII tese sobre o conceito de história, o pensador marxista avalia que, para o autor das teses, urge combater uma ideia de progresso, incrustada na história oficial, mas, acrescentamos, também na história da literatura, que faz coro aos vencedores e valida a superioridade dos poderosos. Ora, uma teoria da geopoesia e da literatura de campo, insurgida da produção artística brasileira mais apartada das condições materiais de publicação, divulgação e circulação, procura, igualmente, destruir o fio de continuidade de um cânone literário rijamente delimitado a partir de critérios estéticos e também éticos que reforçam a dominação cultural, política e econômica.

Sob tal perspectiva, o conceito de inacabamento conforme elaborado – entre os anos de 1930 e 1960 – pelo russo Mikhail Bakhtin nos é fundamental, em sentido teórico e prático, para a emergência de uma crítica literária que privilegie os vencidos (para retomarmos o termo benjaminiano). Interessa-nos, neste momento, especificamente texto bastante fragmentário, em forma de notas, intitulado “Reformulação do livro sobre Dostoiévski”, escrito já na década de 1960, traduzido no Brasil por Paulo Bezerra e apresentado ao público no livro *Estética da criação verbal* (1979). Evocamos tal excerto bakhtiniano, selecionado dentre os muitos que operam com o conceito de inconclusibilidade, pelo que ele expressa de inacabado na própria forma, imagem de pensamento:

Superação da reificação (...). A reificação do homem. As condições e formas sociais e éticas dessa reificação. O ódio de Dostoiévski ao capitalismo. A descoberta artística do homem-indivíduo. O tratamento dialógico como a única forma de tratamento do homem-indivíduo, que lhe preserva a liberdade e a inconclusibilidade. (...) A conclusão artística como variedade da violência. (BAKHTIN, 2006, p. 346-347)

O trecho causa certo estranhamento por ser a expressão de um conjunto de fragmentos; ideias de um teórico do romance que repensa sua própria teoria inconclusa para indicar dois pontos essenciais: que a “conclusão” é uma “variedade da violência” e que o romance polifônico promove a superação da reificação em nosso meio. Bakhtin assume, nessas notas e em seu *Problemas da poética de Dostoiévski* derradeiro, de 1963, que a liberdade somente está assegurada na vida humana se garantido o inacabamento, a inconclusibilidade – das formas artísticas (como o romance), mas explicitamente também das disposições sociais e políticas.

Assim como o alemão morto em 1940, compreende que as páginas romanescas se movimentam em torno do sentido da vida – afinal, qual o sentido da vida no auge do capitalismo? A pergunta, sem dúvida, espelha os questionamentos de Walter Benjamin, nos anos 1930, em seus textos que problematizam o narrador, a aura e a experiência, especialmente os ensaios “Experiência e pobreza” (1933), “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935) e “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1936). Os três escritos oferecem matéria relevante para uma reflexão teórica sobre a prosa na medida em que deflagram a unidade estrutural entre o gênero humano, sua história e seus patrimônios culturais. Como adverte importante intérprete de Benjamin radicada no Brasil, Jeanne Marie Gagnebin, a “visada teórica” do pensador da Escola de Frankfurt

se até aos processos sociais, culturais, não para tentar tirar dali uma tendência irreversível, mas, sim, possíveis instrumentos que uma política verdadeiramente “materialista” deveria poder reconhecer e aproveitar em favor da maioria dos excluídos da cultura, em vez de deixar a classe dominante se apoderar deles e deles fazer novos meios de dominação. Tal é, pelo menos, a exigência teórica e política que orienta as afirmações, muitas vezes ousadas, do ensaio sobre a reprodutibilidade técnica ou do pequeno texto “Experiência e pobreza”. (GAGNEBIN, 2013, p. 56)

A reflexão converge com aquela de Löwy por nós evocada e todas sugerem a “superação da reificação” – nos termos dos apontamentos de Bakhtin. Os “excluídos da cultura”, enfim, são os protagonistas das letras, formas, palcos e atos da geopoesia, despontada, por sua vez, dos ermos e gerais de nossos sertões, vãos e veredas.

Com Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin, Michael Löwy, Jeanne Marie Gagnebin, Willi Bolle, Augusto Silva Junior e os parceiros deste Simpósio Temático, entendemos que as “encruzilhadas teóricas” se enfrentam com conceitos-práxis. Mais uma vez, citamos o autor de *grandesertão.br* quando assegura que “a busca de um conceito de práxis leva [Benjamin] a postular como tarefa específica do artista a conquista e transformação do ‘espaço imagético’” (BOLLE, 1986, p. 11). Acrescentamos que uma teoria-prática do literário conquista e transforma o espaço imagético da nossa literatura que não figura em livros como *Formação da literatura brasileira* (1959), obra maior de Antonio Candido, e *História concisa da literatura brasileira* (1970), publicação de Alfredo Bosi tomada como referência em termos panorâmicos de nossas letras.

Buscamos, sem apagar a crítica mais renomada, destituí-la de certo poderio hegemônico para reposicionar e discutir com ferramentas polifônicas a relação entre a produção literária brasileira tida como canônica e aquela que nomeamos por literatura de campo. Isso garante o entrelaçamento da perspectiva teórica por nós adotada com o conceito de geopoesia. Nesta altura, vocalizamos o inventor do conceito, Augusto Silva Junior:

A geopoesia está no pilar do conceito de Literatura de campo. (...) Manifestações arraigadas no magma colonial, nas veredas de entradas e bandeiras, que continuam e reinventam a cultura e a literatura (...). A geopoesia busca obras literárias que contenham em suas páginas detalhes da condição humana. Escritas em que o contexto, dentre os traços da vida, revela doses de memórias, fatias de desejos, revelações de símbolos, porções de nomes, fronteiras não de cercar – mas de abrir. (SILVA JUNIOR, 2018, p. 56-58)

Alicerçada na geo – terra –, a geopoesia responde pela arte produzida e vivida nos territórios do Centro-Oeste e Norte do Brasil enquanto desencadeia pensamento teórico que engendra incursões poéticas justamente porque recusa as cercas de fechar. Mais especificamente, trata-se de uma proposta teórico-prática que

constitui-se como espaço de problematização do cânone (escrito, vocalizado) internacional e nacional, e de certa hegemonia cultural e intelectual do Nordeste-Sudeste-Sul brasileiro – que vêm contando nossa história sem interesse maior pelas manifestações do centro-oeste-norte. Além de se lançar como arena, sobretudo, para reflexão e difusão de poéticas histórica e sistematicamente silenciadas: literaturas do interior, de comunidades quilombolas, de resistências indígenas, de ambientes rurais ou de pequenas cidades. (SILVA JUNIOR, 2018, p. 3953)

Em alguma medida, a geopoesia exige da crítica o dever de narrar em papel, nas telas de computadores, nos congressos e em salas de aula, histórias, versos, canções e atos dos artistas orais que enformam o patrimônio comum em vias de extinção. A advertência quanto a esse fenômeno já estava, é certo, no ensaio benjaminiano de 1936, “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Rememoramos do escrito trecho fundamental:

A alma, o olho e a mão estão inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio. (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente com seus gestos apreendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito) (...) Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único? Talvez se tenha uma noção mais clara desse processo através do provérbio (...). Podemos dizer que os provérbios são ruínas de antigas narrativas. (BENJAMIN, 1994, p. 220-221)

Acabamos de verificar a definição material de um conceito-artesanal, que é o de narrar. Neste momento, destacamos que Benjamin antecipa a noção de performance, que teria maior desenvolvimento no fim do século XX com Paul Zumthor e, entre nós, com Jerusa Pires e João Gabriel Teixeira. A relação artesanal entre palavra e corpo no ato de narrar edifica a performance – única e intransferível, em curso perene nos rincões do Brasil:

Toda comunicação oral, como obra da voz, palavra assim proferida por quem detém o direito ou se lhe atribui, estabelece um ato de autoridade: ato único, nunca reiterável identicamente (...). A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. (ZUMTHOR, 2010, p. 31)

O trecho advém da Introdução à poesia oral (1983), trabalho publicado pelo crítico suíço apenas nos anos 1980. Contudo, o diálogo pensamental com o Benjamin que evoca a mão, a voz, a corporalidade para definir os narradores tradicionais é evidente. Sob nossa perspectiva, a prática de narrar interage, responde e mesmo molda-se com o espaço-tempo em que está circunscrita a vida coletiva. A relação entre geopoesia e performance é determinante, na acepção do criador do termo:

O local, revelador dos traços ocultos em cada geo-graphia com o passar do tempo, é esse lugar que habita a história pela palavra. Cada tropo, cada tropelia habitada por palavras e passos. Casa de abrigar o ser histórico que, por um momento, é um átimo liminar. “Liminaridade” aqui implica um profundo diálogo com Victor Turner. Aproximações dialógicas com vozes de Mikhail Bakhtin e Richard Schecner, e um profundo pensamento da relação entre cultura popular e performance cultural. (SILVA JUNIOR, 2018, p. 58)

A “relação artesanal”, reclamada por Benjamin, entre narrador e matéria narrada, evidencia-se vivamente na cultura popular brasileira, especialmente dos sertões e cerrado que este Simpósio Temático visita de modo que “o local” abriga marcas dos seres históricos que viajam e retornam ou sempre permanecem: para contar em “palavras e passos”.

O que mais nos chama atenção no trecho destacado de “O narrador” é a potência da metonímia no pensamento do crítico: a partir da mão, procura, entre ruínas, por nossa experiência coletiva. Captemos a aura dessa descrição: a mão do narrador tradicional não escreve, mas tece imagens no ar e articula, com dedos ocupados na lida doméstica, rural, artesanal, episódios que vertem sabedoria ao longo da contação. A experiência do trabalho, então, converte-se em âmago da narrativa – ato performático feito de letra, corpo e voz.

Os narradores tradicionais – da geopoésia, da literatura de campo – contam a vida, pois ela não está ou não estava deles alienada.

Neste breve ensaio, estamos realizando uma reflexão de ordem eminentemente teórica que visa apresentar e discutir as bases de uma teoria brasileira da literatura em diálogo responsivo com alguns conceitos e métodos de Walter Benjamin. Entretanto, sendo crítica do literário, torna-se condição essencial que ao menos um objeto exemplar da geopoésia – expresso em narrativa ou canção, palavra escrita, cantada, entoada ou performada – ganhe espaço nesta discussão.

Para nos atermos a apenas uma matéria literária que condense simultaneamente as propriedades narrativas e históricas ressaltadas por Benjamin tanto quanto as características ético-estéticas que enformam a literatura de campo, elegemos “A enxada”, de Bernardo Élis, conto goiano dos anos 1960 publicado na coletânea *Veranico de janeiro* (1966). Se o trecho benjaminiano do ensaio “O narrador” fala em mãos que laboram no trabalho cotidiano e na contação de histórias, nossa memória centro-oestina é invadida por aquele personagem singularizado pelas mãos feitas objeto – uma enxada – precisamente porque as condições materiais objetivas fazem dele um vencido, sem direito à ferramenta de laborar, destituído de voz para contar. Piano, o protagonista d’ “A enxada”, ganha espaço neste esforço crítico porque suas mãos convertidas em ossos, tocos e sangue constituem imagens de pensamento inacabado que respondem, do interior de Goiás, à experiência e pobreza que engendra geopoésia nos interiores brasileiros.

À revelia do nome do personagem, sabemos que as mãos da narrativa indicada buscam incessantemente não um instrumento musical para dedilhar, mas uma enxada de laborar e pagar dívidas. Arranjador de vozes nessa orquestra cruel, o narrador cede espaço para a conversação entre o explorado e o patrão. Acompanhemos o conto:

Piano era trabalhador e honesto. Devia ao delegado porque ninguém era homem de acertar contas com esse excomungado. (...) Não tinha muita saúde, por via do papo, mas era bom de serviço. Assim, diante da zoada do patrão, foi pelando-se de medo que o camarada arriscou um pedido:

– Me perdoa a confiança, meu patrão, mas mecê fia a enxada da gente e eu na safra, Deus ajudando, a gente paga com juro...

– Ocê que paga, seu bedamerda! – E Seu Elpídio ficou mais irado ainda. – Te dou enxada e ocê fica devendo a conta do delegado e a enxada pro riba. Não senhor. Vá plantar meu arroz já, já.

– Meu patrãozinho, mas plantar sem... – Elpídio atalhou: – Vai-se embora, nego. E se fugir te boto soldado no seu rasto. (ÉLIS, 1992, p. 92)

Piano, personagem-corpo da geopoiesia, não tem arte nem enxada. À semelhança dos narradores tradicionais (no sentido benjaminiano), o narrador toma partido do que conta: elogia o protagonista (vilipendiado pelo resto do mundo), afirmando que é “trabalhador e honesto”, “bom de serviço”. A pesquisadora Vera Tietzmann, da Universidade Federal de Goiás, defende que Élis, no esteio de Hugo de Carvalho Ramos, autor de *Tropas e boiadas* (1917), evidencia o “lado trágico da vida” (TIETZMANN SILVA, 1992, p. 8), com “forte densidade dramática” (TIETZMANN SILVA, 1992, p. 8). O trecho literário lido situa-se ainda em princípios do conto, mas então já se nota a carga dramática – que repercutirá em tragédia – preparada pelo narrador com a língua, as expressões e os modos de falar e fazer das roças de Goiás. Acompanhamos o principiar da agonia do protagonista: “foi pelando-se de medo” até “arriscar” (observar-se a escolha verbal) um pedido.

A contradição que se verifica no diálogo entre o fazendeiro e o agricultor explicita a “impossibilidade da compensação” histórica flagrada por outro estudioso da UFG, Rogério Max Canedo:

Em Bernardo Élis, é através da arte que o autor dá a ver a impossibilidade da compensação que se objetiva na tentativa de um consórcio passivo e natural entre a modernidade e o mundo mais rústico. As parcas forças sociais, econômicas e de decisões dos personagens não possibilitam outra atitude a não ser a de submissão, no entanto, suas concepções em relação às suas origens culturais e de sobrevivência não são corrompidas pelas leis da modernização. (CANEDO, 2018, P. 49-50)

Os “preceitos” do homem artesanal que é Piano são incorruptíveis. Lembremo-nos da abertura do conto: “Supriano era feio, sujo, maltrapilho, mas delicado e prestimoso como ele só” (ÉLIS, 1992, p. 90). O consórcio impossível entre o trabalhador rural ancestral e a produção capitalista alicerçada em princípios exploratórios como lucro e juro (que Piano pretendia pagar ao patrão) reverberam em

uma ausência nessa narrativa: a enxada. Ruína do antigo modo de produção nas fazendas goianas, o objeto inalcançado pelo trabalhador só existe enquanto palavra. Palavra imortalizada no texto literário que, enfim, faz de Supriano (chamado pelo apelido “Piano” na maior parte do conto) um protagonista – sôfrego e humilhado, mas protagonista – de sua saga.

Como a solicitação de Piano nunca é atendida – o incontornável pedido de que lhe fosse dada, emprestada ou fiada uma enxada para plantar arroz –, o trabalho a ele requisitado torna-se inviável. Contudo, para a classe trabalhadora mais explorada do Brasil, não trabalhar implica a morte. Assim, morre no devaneio de possuir a ferramenta e meio de vida:

Os soldados aproximaram-se mais para se certificarem se aquele era mesmo o preto Supriano. Tão esquisito! Que diabo seria aquilo? Aí Piano os descobriu e, delicado como era, suspendeu o trabalho por um momento, para salvá-los:

– Óia, ô! Pode dizer pra seu Elpídio que tá no finzinho, viu? Ah, com a ajuda de Santa Luzia... – E com fúria agora tafulhava o toco de mão no chão molhado, desimportanto de rasgar as carnes e partir os ossos do punho, o taco de graveto virando bagaço: em ante do meidia, Deus adjutorando... (ÉLIS, 1992, p. 106)

Conforme perspectiva bakhtiniana, o narrador é a instância narrativa que “rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro” (BEZERRA, 2005, p. 194). Novamente, o narrador d’“A enxada” aproxima-nos desse outro, Piano, como alguém “delicado”, tornado “tão esquisito” pela ameaça dos soldados, ameaça maior do patrão. As palavras derradeiras do protagonista são de alucinação – de quem vislumbra um plantio de arroz inexistente. Em contraste com a ilusão do despossuído Piano, a visão objetiva e dramática descrita pelo narrador: toco de mão, carnes rasgadas, ossos à vista. Vale enfatizar ainda, nesta análise diminuta de um conto sentencial para a literatura de campo, que Bernardo Élis – na expressão do narrador, do protagonista e dos demais personagens – faz questão de tecer “A enxada”, como todos os textos de *Veranico de janeiro* (1976) e de sua prosa em geral, na prosódia, sintaxe e léxico dos personagens rurais que aviva. Lição da geopoesia: desimportantar não somente do cânone literário, mas também da norma linguística padrão.

Trazemos, enfim, essa imagem costurada por um nome goiano da literatura de campo pelo que ela tem de coincidente com o destino dos narradores sob a ótica benjaminiana. Piano era um homem artesanal. Sua força de trabalho torna-se apenas uma ruína no mundo das relações capitalistas. Para o crítico de Berlim, a narrativa é uma sabedoria artesanal, feita de experiência, olhos, voz e mãos – que se extingue quando a cultura ocidental a oblitera perante o imediatismo da informação. Tal afirmativa está claramente manifesta no ensaio benjaminiano sobre Leskov:

as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. (BENJAMIN, 1994, p. 198)

A ascensão da modernidade capitalista e a derrocada da experiência colocam em xeque a narrativa tradicional. No ensaio sobre o narrador, como no singular “Experiência e pobreza”, a problemática maior se coloca nestes termos, segundo Gagnebin (2013, p. 56): “a impossibilidade da narração e a exigência de uma nova história”. Temos acordo, especialmente porque as teses do ano da morte de Benjamin reforçam essa demanda histórica urgente.

Supriano morre sem enxada; nós incorremos no risco de morrer sem narrativas. Esse é o aviso de Benjamin. A geopoiesia resiste a essa tendência e a teoria brasileira da literatura recorre ao fazer poético de nossos ermos e gerais como quem persegue experiências: ali estão nossos narradores tradicionais. Ali está nossa chance de viver e espriar documentos vivos de cultura que precedem e, oxalá, sucedem a barbárie.

### **Considerações finais: degraus entre 1940 e 2020**

Encaminhando-nos para o final dessa discussão teórico-crítica desencadeada pelos oitenta anos da morte de Walter Benjamin, enfatizamos que nós o tomamos, todo o tempo, como teórico da literatura. A despeito disso, indicamos que, no bojo do monumento à cultura legado pelo autor berlinense, encontram-se sobretudo

ensaios e textos curtos de circulação jornalística e acadêmica, mas há ainda narrativas de certo teor literário, como aquelas expressas em *Rua de mão única* (1928) e *Infância Berlinesse: 1900* (1933).

Voltemos a atenção, portanto, para um excerto benjaminiano solto e até lúdico, publicado na edição de *Rua de mão única*, da Editora Brasiliense. Trata-se de fragmento intitulado: “Atenção: Degraus!” (BENJAMIN, 1987, p. 27). Nele, o crítico/teórico/narrador diz que: “o trabalho de uma boa prosa tem três degraus” (BENJAMIN, 1987, p. 27), um em que a prosa é composta; outro em que é construída; outro, enfim, em que é tecida. Com esta exposição, apresentamos três degraus para um pensamento inacabado em teoria da literatura, a saber: o degrau da composição da obra de arte, em que esta se revela enquanto prática social que responde às territorialidades e ao tempo histórico; o degrau da construção da forma artística espalhada nos interiores de brasis liminares como geopoesia – plena de gente comum, de palavras, gestos e atos da performance social; por fim, o degrau em que a prosa é tecida pela superação da reificação graças à inconclusibilidade, como apontado por Bakhtin. Percorridos esses três degraus, concluímos que o objetivo último de uma teoria brasileira da literatura, à luz dos ensinamentos incorporados de Benjamin, só pode ser experimentar a literatura de campo e, com ela, narrar sonhos de liberdade: artística, intelectual, acadêmica.

Finalmente, vale retomar a citação de Benjamin, de 1936, que procuramos destacar neste esforço. No trecho, o autor ainda menciona que um produto “sólido, útil e único” do processo de talhar a experiência enquanto matéria-prima é o provérbio – definido enquanto “ruína das antigas narrativas” (BENJAMIN, 1994, p. 221). Tendo mencionado, nesta jornada, os etnoflâneurs Willi Bolle e Augusto Silva Junior, evoca-se agora um outro, também integrante do Simpósio Temático que coordenamos, Jadir Pereira.

Este, em uma roda de conversa virtual, no ano sitiado de 2020, relatava sua experiência no Quilombo Poços do Lunga, em Alagoas. Como genuíno narrador que volta da viagem com histórias para contar, ele narra que um negro artesão, fazedor de carroças e de brinquedos, habitante do quilombo, chamado Mestre Capote, entre silêncios, contações e copos de cachaça lhe confessou em tom proverbial: “só quem sabe é quem anda”. Essa sentença pode ser considerada a ruína que moveu a vida e a obra de Walter Benjamin, como

também a que orienta a prática da geopoesia e a insurgência de uma teoria brasileira da literatura.

Cabe o agradecimento ao Mestre Capote, que nos chega pelo afroflâneur Jadir Pereira, por esse aporte fulcral à nossa teoria do literário em progresso. “Só quem anda é quem sabe”, somente quem anda faz geopoesia, só quem escuta as andanças de caminhantes como Walter Benjamin é que sabe que para ser intelectual neste país é preciso voltar alma, olhos e mãos ao conceito-práxis de conquistar, transformar e democratizar nossa cultura.br.

## Referências

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Ed. Org. por Willi Bolle. Tradução de Irene Aron e Cleonice Mourão. 3 vols. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BENJAMIM, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. v. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. *Rua de mão única*. v. 2. Tradução de Rubens R. Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIM, W. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação: Willi Bolle. Tradução de Celeste Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986, p. 182-198.
- BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, B. (Org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005, p. 191-200.
- BOLLE, W. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2004.
- BOLLE, W. Apresentação. In: BENJAMIN, W. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação: Willi Bolle. Tradução de Celeste Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986, p. 9-14.
- CANEDO, R. M. A importância do ensino da literatura goiana: ética, estética e história. In: MEDEIROS, A. [et al.]. (Orgs.). *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás*. Goiânia: Pé de Letras, 2018, p. 33-52.

- ÉLIS, B. A enxada. In: TIETZMANN SILVA, V. M.; DENÓFRIO, D. (Orgs.). *Antologia do conto goiano I: dos anos dez aos sessenta*. Vol. I. Goiânia: CEGRAF/ UFG, 1992, p. 90-110.
- GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GAGNEBIN, J. M. Walter Benjamin, um “estrangeiro de nacionalidade indeterminada, mas de origem alemã”. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 205-212.
- LÖWY, M. “A contrapelo”. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). *Lutas Sociais*, São Paulo, n.25/26, p. 20-28, 2010/02-2011/01, p. 20-28.
- SCHNEIDER, M. *Mortes imaginárias*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Girafa, 2005.
- SILVA JUNIOR, A. R. Centroestinidades e geopoiesia: casa de morar niemar é poesia. In: MEDEIROS, A. [et al.]. (Orgs.). *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás*. Goiânia: Pé de Letras, 2018, p. 53-80.
- SILVA JUNIOR, A. R. Cora Coralina inédita: encontro das águas da geopoiesia na rua do fogo da literatura de campo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 16, 2018, Uberlândia. *Anais eletrônicos do... Circulação, tramas & sentidos na literatura*. Uberlândia, ABRALIC, 2018. p. 3952-3958. Disponível em: <<https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=2887>>. Acesso em: 30 nov. 2020.
- SILVA JUNIOR, A. R. Editorial. Cultura popular, oralidade e performance. *Cerrados*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Poslit/UnB). v. 22, n. 35, 2013. p. 7-10.
- TIETZMANN SILVA, V. M. Por linhas paralelas. In: TIETZMANN SILVA, V. M.; DENÓFRIO, D. (Orgs.). *Antologia do conto goiano I: dos anos dez aos sessenta*. Vol. I. Goiânia: CEGRAF/ UFG, 1992, p. 7-11.
- ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires, Maria Lúcia Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## **O agir do sujeito no mundo e seu horizonte de visão: relações éticas e estéticas entre Bruno de Menezes e Fialho D’Almeida**

Ana Cleide Vieira Gomes Guimbal de Aquino (UFRA)<sup>1</sup>

### **Ponto de partida: horizonte de visão e atividade autoral**

As categorias de ética e estética tratadas por Bakhtin e Volochínov, em *Para uma filosofia do ato* (2010c), *A palavra na vida e na poesia: introdução ao problema da poética sociológica*, artigo presente na obra *Palavra própria e palavra outra* (2011), *Estética da Criação Verbal* (2010a), com destaque para o artigo *Arte e responsabilidade* e a obra *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (2010b) confrontam dois mundos: o da vida e o da cultura. Logo, torna-se impossível pensar separadamente os dois conceitos. Por estética, compreende-se o acabamento das ações do sujeito, isto é, a reflexão elaborada do agir do sujeito, sua valorização enquanto realizador de uma ação ética.

Nessa pesquisa, o objetivo é explicitar a vontade discursiva e o projeto enunciativo do autor-criador Bruno de Menezes na construção de uma de suas obras em prosa, *Maria Dagmar*, além de relacionar os atos ético e estético de Bruno de Menezes com o agir de outro sujeito, o autor português Fialho D’Almeida, a partir da relação intertextual com a obra *A Ruiva*.

A representação do mundo que resulta do processo estético é veiculada a partir da ação exotópica, isto é, exotopia é esse olhar de fora, olhar além, na qual o sujeito vê o mundo à distância com a finalidade de transpô-lo para o seu discurso estético. É a partir da posição exotópica do sujeito que é possível a construção do trabalho estético, no caso desta pesquisa, das obras literárias sob análise, a obra estética, não acabada, mas com acabamento, constituída pela articulação de

1. Doutora em Linguística e Língua Portuguesa. Professora da Universidade Federal Rural da Amazônia — UFRA. Líder do Grupo de Pesquisa ELOS — Estudos de Línguas Orais e Sinalizadas (CNPq/UFRA). Membro do Grupo de Pesquisa SLOVO/Unesp-FCLAR e do Projeto Academia do Peixe Frito da Universidade da Amazônia —UNAMA.

diferentes elementos, que constituem sua arquitetura. Vale ressaltar que arquitetura é a estrutura do discurso, integrando os seus três elementos essenciais, o material, o conteúdo e a forma. Essa visão de completude do discurso relaciona-se diretamente com as noções de acabamento e de exotopia, constitutivos da atividade autoral.

## **O agir do sujeito no mundo**

Tendo em vista a perspectiva teórico-analítica bakhtiniana acerca do sujeito autor e de sua necessária interlocução pela obra, neste trabalho, aborda-se o discurso literário amazônico de contexto paraense, que será evidenciado a partir de aspectos relativos ao querer-dizer do autor-criador, presente na escolha do gênero do discurso novela. A crítica literária paraense já se encarregou de divulgar alguns epítetos, como a voz que sai dos tambores (Benedito Nunes), o operário do verso (José Arthur Bogéa), a alma do povo (Abgvar Bastos), a voz do nosso povo (Machado Coelho), entre tantas outras denominações. Essas designações, no entanto, servirão de base, para que se possa perceber a representação na linguagem da imagem de Bruno de Menezes.

Bruno de Menezes é um escritor que contribuiu de forma mais efetiva para o início das mudanças rumo à consolidação da prosa literária amazônica, o clímax da prosa literária romanesca de expressão amazônica no Pará ocorre com Dalcídio Jurandir, escritor nascido no Marajó, que tem em *Chove nos campos de cachoeira*, uma das suas obras-primas, escrita, de acordo com Amarílis Tupiassú (2006), por mais de dez anos.

[Dalcídio Jurandir] dominou todos os registros da língua portuguesa. Diz-se que é impossível conhecer a fundo a Amazônia sem o mergulho na Amazônia construída em seus livros. Acreditem: a Amazônia paupérrima, a dos medos e danações, em contraste com uma outra, a dos excessos e ostentação dos ricos se evolui em poesia para os seus romances. Não acumulou nenhuma riqueza, nenhuma vaidade acalentou na vida, apesar de seus romances premiados pela crítica nacional. Dedicou o refino de seu discurso à lavra de onze romances, dez deles compoem a saga do extremo-norte. (TUPIASSÚ, 2006, p. 50).

Assim como Dalcídio Jurandir, podem-se citar outros nomes de importância para a configuração de uma prosa amazônica de merecido destaque, como Inglês de Sousa, Marques de Carvalho, Haroldo Maranhão, Eneida de Moraes, Lindanor Celina, Maria Lúcia Medeiros, Benedito Monteiro, Vicente Cecim, cujos discursos artísticos primam pela associação a temas genuinamente amazônicos. Ao lado desses escritores, não se pode deixar de destacar os amazonenses Milton Hatoum e Márcio Sousa. Como se verifica, o escritor Bruno de Menezes é um dos nomes importantes da Amazônia a ser citado como divulgador das inovações estéticas pretendidas. Abguar Bastos, da mesma forma, é um dos nomes destacados quando o tema é a prosa literária de expressão amazônica. O escritor Abguar Bastos, no caso específico do Modernismo, é um nome de destaque, visto que escreveu um dos manifestos utilizados pelos estetas modernos, o *Manifesto Flami-n'-assu: manifesto aos intellectuaes paraenses*, publicado em 1927, na Revista *Belem Nova*. Esse manifesto seria uma espécie de versão amazônica do Manifesto Pau-brasil, publicado por Oswald de Andrade. A importância de Bruno de Menezes para o movimento modernista brasileiro, de acordo com Figueiredo (2001), deve-se, sobretudo, pelo empenho do escritor em produzir uma poesia livre das amarras do parnasianismo, mesmo que ainda estivesse, em um primeiro momento, preso ao simbolismo.

O surgimento e o avanço dos círculos literários regionais contribuíram para dar força ao movimento iniciado em São Paulo e propiciou a criação de revistas literárias, cujo objetivo era divulgar as novas ideias. A revista *Belem Nova*, ao lado de outras publicações amazônicas de mesmo cunho — *Revista Paraense*, de 1909 e *A Semana*, de 1918 —, foi um dos exemplos concretos de um empenho coletivo em acirrada disputa intelectual com objetivo de definir a realidade regional amazônica a partir da publicação da obra literária produzida na região e veiculada por esse suporte material.

Em torno da revista “Belém Nova” [sic], iria aglutinar-se a falange dos novos do Pará, em princípio com algumas concessões ao passadismo, depois com algum colorido agressivo. Chegaram-lhe notícias dos arreganhos paulistas através de Pernambuco, e não certamente pelo discurso de Graça Aranha, pois ali, desde 1922, começara o movimento em tons iconoclasta. Surpresa alguma, aliás, deve causar esta afirmativa, sabido que os ecos da *Semana de Arte Moderna* atingiram Recife no mesmo ano de 1922, antecipan-

do-se ao Rio de Janeiro no que iria representar de luta e violência, a pregação modernista. (INOJOSA, 1994, p. 113-14, grifo do autor).

Bruno de Menezes, desde 1920, com ardor pelos novos rumos da literatura, que havia necessidade de mudanças, empenhava-se na divulgação e construção desse momento crucial que viviam as letras em todo o Brasil, isso é mostrado nas análises feitas com o *corpus*. No entanto, por a obra *Maria Dagmar* ter sido concebida durante a efervescência do modernismo, e, desse modo conter algumas características da fase moderna, faz-se necessário tecer alguns comentários sobre essa estética para situar o contexto histórico, social e ideológico de concepção da novela escrita por Bruno de Menezes, bem como as explicitações acerca do suporte material, a revista literária *Belem Nova*, órgão de divulgação dos novos rumos que a literatura e as artes de maneira geral estavam vivenciando.

#### Arte Nova

Eu quero um'Arte  
original... Daí Esta  
insatisfação na  
minha Musa!  
Ânsias de  
ineditismos que eu  
não vi E o vulgo  
material inda não  
usa!

E a Ideia é ignota... A  
Perfeição em si, Tem  
segredos de morte e  
alma reclusa...

Sendo a glória espinhosa,  
— eu me feri... Justo e, pois,  
que este sonho arda e  
reclusa!...

Toda volúpia estética do Poeta  
que eu sou, - para a  
Poesia que mim sinto,  
provém desse Querer em  
linha reta!

Gloriosa um'Arte que os Ideais renova!  
 — Razão da causa por que eu me requinto  
 na extravagância de uma imagem nova!

(MENEZES, 1993, v. 1, p. 454)

Como se observa no poema “Arte Nova”, de 1920, o autor-criador aponta para uma nova forma de fazer literatura, aponta para o modernismo, irrequieto que estava por uma nova poética, que foi concretizada, de certa maneira, pela instauração no Pará, do grupo *Os Vândalos do Apocalipse*, liderado por Bruno de Menezes, Dalcídio Jurandir e Jacques Flores, cujo prenúncio era de mudanças; animados pelo espírito novo que rondava os escritos dos que faziam parte do grupo, que queriam libertar as métricas da época e construir uma poesia mais forte. São dessa época os primeiros versos de Lua Sonâmbula, do livro *Bailado Lunar*, de 1924 e Batuque, do livro *Poesias*, de 1931. Pouco tempo se passou para que o grupo *Os Vândalos do Apocalipse* logo mudasse de nome, para então se chamar *Grupo do Peixe Frito*,

O peixe-frito foi seu símbolo. Pelos botecos do Ver-o-Peso, abastecendo-se de postas de 200 réis, farinha d'água de 10 tostões o litro e cachaça de 500 réis a dose, o grupo boêmio e sonhador — Abgvar Bastos, Paulo Oliveira, De Campos Ribeiro, Jacques Flores, Nuno Vieira, Muniz Barreto, Sandoval Lage, Clóvis de Gusmão, Orlando Moraes, Lindolfo Mesquita, Ribeiro de Castro, Rodrigues Pinagé e Bruno

— debatia literatura e equacionava revoluções, captando a simpatia do povo, nos bares e cafés, nas festanças do Umarizal e outros subúrbios, onde se tornavam reis, como oradores e poetas. (SILVA, 2001, p. 11.).

Nessas vinculações e recorrências a grupos literários, há um verdadeiro ciclo de pertencimento e não pertencimento, que relaciona autor-pessoa e autor-criador e a partir de tal posicionamento ético e estético advêm das imagens do autor-criador Bruno de Menezes, imagens essas que encontram nesse pertencimento à posição axiológico-valorativa, os epítetos mais difundidos que são o de escritor do povo, o de divulgador das coisas da terra.

Nesse trabalho, os epítetos vinculados a Bruno de Menezes são abordados desde a vinculação destes percebida pela realização concreta da língua, expresso de diversas formas pelo léxico e

construções sintáticas, pelas chamadas linguagens-estilo, para usar um termo bakhtiniano, o que possibilita visões de mundo socialmente diferentes, possíveis a partir da apreensão da linguagem pelo autor-criador, do desmascaramento das línguas sociais e das ideologias, isto é, a partir do estudo direcionado à estratificação da linguagem. Bakhtin, ao falar da estratificação da linguagem, afirma que:

As correntes literárias e outras, os meios, as revistas, certos jornais, e mesmo certas obras importantes e certos indivíduos, todos eles são capazes, na medida da sua importância social, de estratificar a linguagem, sobrecarregando suas palavras e formas com suas próprias intenções e acentos típicos e, com isso, torná-las em certa medida alheias às outras correntes, partidos, obras e pessoas [...]. (BAKHTIN, 2010b, p. 97).

Desse modo, este trabalho depreende as imagens do autor-criador Bruno de Menezes, a partir das posições axiológico-valorativas assumidas por este quando da construção de sua obra em prosa literária *Maria Dagmar* e das relações desta com a obra *A Ruiva* do escritor Fialho D'Almeida.

### **Diálogo entre dois mundos: Bruno de Menezes e Fialho D'Almeida**

De acordo com Bakhtin (2010a), o que cria a possibilidade do dialo-gismo é a exterioridade, a vontade de se compreender uma cultura de forma mais profunda, visto que toda e qualquer cultura contém significados desconhecidos por esta mesma cultura e que só podem ser compreendidos se a pessoa que compreende estiver localizada *fora* do objeto fonte de sua compreensão criadora.

No caso do discurso literário, um fato importante a considerar é a relação autor-herói, pois o autor é a consciência da consciência, o que condiz com a noção de acabamento, pois o personagem recebe o acabamento dado pelo autor-criador de uma obra estética, sendo que todos os passos do herói e os valores veiculados pela obra são possíveis graças ao excedente de visão do autor, que constrói a arquitetônica do todo da obra. Sendo assim, o cuidado que se deve ter no enfoque do objeto literário é o de não o desvincular da cultura e de procurar compreendê-lo nesse processo de diferenciação, isto é, na totalidade da cultura de uma época.

Esse processo de diferenciação refere-se ao tratamento dado à determinada obra, que não pode ser feito de forma isolada, como faziam os formalistas russos, mas deve-se tratar a obra considerando-se o contexto social, histórico, cultural e ideológico no qual ela está inserida, como estabelecido por Bakhtin e o Círculo. Essas considerações expressas pela obra estética significam dizer que ela é tanto a criatura quanto a criadora de uma cultura, pois advém dela, por meio da qual se delimita e se constrói, seguindo as coerções e os parâmetros de uma determinada cultura e ao mesmo tempo é a representação/amostra desta cultura, logo, a constrói, dá-lhe existência concreta, pois da totalidade da cultura só temos acesso a amostras que são seu indício, visto que essa totalidade é, portanto, intangível e apenas pressuposta idealmente, conceitualmente. É a partir desse quadro epistemológico que outras ciências, como a História, a Filosofia, a Psicanálise, a Antropologia, as Ciências Sociais etc., debruçaram-se sobre a obra literária, desenvolvendo suas pesquisas sem deixar de lado essas características de constituição e emergência das obras.

Outro fator a se considerar quando se trata de diálogo e dialogismo nos estudos bakhtinianos, é a categoria conhecida como — plurilinguismo, que designa “todas as vozes socioideológicas da época, ou seja, todas as linguagens, qualquer [que] seja sua importância” (BAKHTIN, 2010b, p. 201). Isso implica dizer que o romance, a partir do plurilinguismo, representa o homem, isto é, representa o mundo social no qual está inserido.

Na base da exigência de que o romance deva conter a plenitude das linguagens sociais da época, encontra-se uma percepção correta da essência do plurilinguismo romanesco. Toda linguagem só se revela em sua originalidade quando é correlacionada a todas as outras línguas integradas numa mesma unidade contraditória do devir social. No romance, toda linguagem é um ponto de vista, uma perspectiva socioideológica dos grupos sociais reais e dos seus representantes personificados [...]. (BAKHTIN, 2010b, p. 201).

O que se evidencia na concepção do plurilinguismo é que ele faz parte da perspectiva socioideológica e é a orquestração das vozes sociais de um romance, sendo considerada como a representação da linguagem, a representação do homem que fala no romance, daí a importância deste conceito para o estudo dos epítetos relacionados

ao autor-criador Bruno de Menezes. Outro fator relevante, ainda nesse âmbito que integra essa representação por meio da linguagem, o diálogo e o dialogismo, é que o plurilinguismo atua como significado último da réplica, percebido quando o discurso se abre ao diálogo, quando ele se caracteriza como finalizado, quando recebe acabamento, perceptíveis no momento em que se busca descobrir as línguas orquestradoras, ou seja, compreender a representação da linguagem, de acordo com o grau de refrações, a partir de suas relações dialógicas.

Desta maneira, o sujeito existe e se constitui no e pelo discurso, no momento da enunciação, sendo assim, sujeito e sentido não são dados *a priori*; eles se constituem no discurso. Entender essa constituição do sujeito concomitante com a de discurso significa eliminar a contraposição estabelecida entre interioridade discursiva e exterioridade extradiscursiva, sendo o sujeito marcado pela cisão entre o eu e o outro, cuja dinâmica produzida entre identidade e alteridade, a partir das práticas de linguagem no âmbito das práticas sociais, constitui o discurso.

Dessa forma, as obras que compõem o corpus de pesquisa são *Maria Dagmar* e *A Ruiva*, que são analisadas considerando suas respectivas conjunturas enunciativas, observando a construção da imagem do eu-para-mim (representação que o eu faz de si) e do eu-para-o-outro (representação do eu devolvida pelo outro) e do outro-para-mim, relacionando-as aos gêneros, aos conceitos de conteúdo, forma e estilo, bem como a concepção ética e estética dos seus autores-criadores.

A incursão de Bruno de Menezes na prosa literária deve-se, sobretudo, à publicação de uma revista literária, da qual ele foi diretor, intitulada *Belem Nova*. Nessa revista, a presença dos gêneros manifesto literário e editorial serve para compreender as condições de produção de sua obra em prosa. A revista *Belem Nova* foi uma publicação quinzenal que tinha como subtítulo *Artes e mundanismo*. No âmbito das artes, contava com seções de poesia, crítica literária, fotografia, moda, cinema e outros temas. As seções de arte tinham entre suas denominações *Modas e elegancias*, *Bellas letras e bellas artes*, *A arte dos gestos e dos olhares*, *Contos e chronicas*. No que se refere ao mundanismo, a revista contava com seções relacionadas à vida social, casamentos, formaturas, primeira comunhão, piadas etc. Essas seções receberam os seguintes títulos: *Da vida dos*

*nossos dias, A vida que passa, A cidade maliciosa, A vida pelo sorriso d'ellas etc.*

O escritor Fialho D'Almeida produziu a obra *A Ruiva* e sua publicação também foi feita em uma revista, o *Museu Illustrado*, com publicação em Portugal de 1876 a 1879 e sua posterior publicação em livro datou de 1881, no livro denominado — Contos, os doentios (Parte I). O ambiente caracterizado na novela de D'Almeida também é o cidadão, tal qual o abordado por Bruno de Menezes, por esses aspectos quanto à escrita de ambos os escritores, já se percebem alguns traços de intertextualidade.

*Maria Dagmar* foi publicada na revista *Belem Nova* em três partes, isto é, em três números da revista. Depois, na publicação em livro, não há a divisão em capítulos e não se observa a mesma divisão empregada para a sua primeira publicação, até mesmo pode-se considerar uma ampliação do texto original.

As três partes que foram apresentadas na revista, que, posteriormente, na edição em livro, recebeu acréscimos e substituição de vocábulos por outros, se associam ao processo de metamorfose da protagonista, a qual tem a vida também dividida em três momentos: 1) a mulher (moça) desejada que se transforma na amante, 2) a mulher que deixa de ser amante, mas que ainda não é a prostituta, pois está em busca de um caminho e 3) a prostituta que tem que assumir seu destino.

Pode-se dizer que na própria materialidade linguística de *Maria Dagmar*, percebe-se a vinculação dialógica, quando Bruno de Menezes, ao dedicar sua obra ao escritor português, Fialho D'Almeida, estabelece essa identidade interdiscursiva.

Nas páginas de *Belem Nova*, no artigo intitulado *Evocações: traços da Literatura Portuguesa*, escrito por Dias Junior, é afirmado que “Fialho D'Almeida [sic] imprime nos seus escriptos um cunho individualista, propriamente seu, que os distingue, dos coevos pela rusticidade minhôta de um ruborisante” (JUNIOR, *Belem Nova*, [s.n], [s.p], 1925). Desta forma, o autor português assume um posicionamento em sua época similar ao assumido por Bruno de Menezes em outro momento histórico, em outras terras, pois ambos traziam para o meio literário do qual faziam parte ideias novas, que eram contra a arte da imitação. Assim como Bruno de Menezes e toda geração de novos do Pará desejava uma “reacção necessaria”, também Fialho, sempre considerado “revoltado inclusive com as formas

literárias em voga” (VIEIRA, 2008, p. 20), em sua pátria, desejava “que algum surgisse, planta do solo, madura de succos portugueses genuínos, capaz d’agitar neste phantasma de povo a consciencia dormida” (D’ALMEIDA, 1910, p. 273).

De acordo com Aquino (2014, 2020), a constituição arquitetônica das obras também é similar. Levando-se em consideração o conteúdo, a forma e o material constituintes do gênero novela escolhido pelos autores, pode-se identificar a construção estética e a visão exotópica dos autores-criadores, ao dissecarem a sociedade a partir a figura da personagem central de suas narrativas, Dagmar e Carolina e dos valores relacionados a elas que se conjugam nas questões sociais impostas ao contexto social, histórico e ideológico.

Para pessoa pobre não havia outra. Que ser séria é bom fallado, mas o resto, tudo patacuada. Havia tolos que davam vestidos, ricos chales de cachemira, pagavam a cêa, sua noite ao Price — os babosos! [...] A prostituição desenhava-se-lhe como a solução natural no problema da vida de uma rapariga pobre (D’ALMEIDA, 1881, p. 40-1).

Foi a necessidade — e sempre tem sido a necessidade de subsistir — que arrastou Dagmar àquele gesto de abandono total e repelente, calcando o grito de sua consciência cristã e os brados de sua alma de mulher que nascera para ser feliz, como nascem tôdas as mulheres e todos os homens, mas que não o foi porque a vida ainda é prêsã fácil às mãos dos egoístas e maus e porque os homens, no egoísmo irrefreável de seus apetites mesquinhos, vão destruindo — quantas vezes, quantas, por méro capricho sexual! — a santidade dos sentimentos femininos (FRANCO, 1993, p. 34-5).

Nos exemplos retirados das obras em análise, há um diálogo conforme se pode observar nos trechos selecionados, da constituição da figura feminina e da relação da temática da prostituição. O texto de Franco (1993) é um prefácio apresentado à obra de *Maria Dagmar* quando da publicação de 1993 das obras completas de Bruno de Menezes. Essa construção enunciativa similar nos dois textos configura o horizonte social e a atividade autoral dialógica entre Menezes e Filho.

A imagem de homem do povo dada pela crítica ao escritor Bruno de Menezes, é evidenciada na linguagem pelo uso do recurso ao sobrenatural, ao misticismo, usado nos dois discursos como forma de conhecer o que se passava com o homem do qual Dagmar ou Carolina estavam desconfiadas.

Queres tu experimentar as cartas? A vêr o que dizem. — Carolina estremeceu.

Credo! Tenho medo. — É mais baixo: — Dizem que aparece o diabo!... (D'ALMEIDA, 1881, p. 103)

Maria Dagmar consultou cartomantes adestradas em configurações de azes e damas, deu a ler, nas retículas gisadas ás palmas das mãos, o seu sombrio futuro. Queria saber, para seu mal definitivo, o que lhe reservava seu signo... (MENEZES, *Belém Nova*, n. 10, [s.p.], 1924).

Pode-se perceber a vinculação dos autores-criadores ao elemento místico, o mesmo, conjugando um diálogo cultural presente no discurso.

### **Acabamento e ressoar de vozes**

O dialogismo está presente nas obras no que se refere ao discurso da luta da mulher contra o preconceito da prostituição, um tipo de preconceito que se encontra ainda hoje na sociedade. Os textos ao lado do diálogo se constroem tendo em vista a noção de vozes sociais, que ressoam e se fazem ouvir no discurso de ambos os escritores numa forma de denúncia política contra os preconceitos vividos por alguns membros da sociedade.

A novela de Bruno de Menezes retrata a vida contemporânea, característica dominante na estética realista, na qual a preocupação do autor-criador é mostrar a vida de Dagmar, com seus sucessos e fracassos, suas emoções e temperamentos, evidenciando os conflitos enfrentados pela mulher-prostituta no ambiente que a circunda, bem como seus enfrentamentos com o seu próprio eu. O autor-criador em *Maria Dagmar* de certa forma une as características do romantismo e do realismo e isso constitui um paradoxo, visto que o realismo se opunha ao romantismo, fato que constitui uma falsa verdade para alguns estudiosos.

Esse paradoxo também está presente no suporte material que divulgou este primeiro texto de Bruno de Menezes. Considerando-se o contexto sócio-histórico e ideológico que congregava os artistas de *Belem Nova* para uma arte nova, a própria novela estabeleceu relações similares quando foi relacionada à obra do escritor português Fialho D'Almeida, autor de *A Ruiva*. No momento em que as artes e as

letras de forma geral queriam fazer uma literatura nova, sem cópias ou plágios, uma arte verdadeiramente nacional, relacionar a novela paraense à novela portuguesa dizia justamente o contrário. Isso não diminui a obra, nem relega a literatura a ser tratada de forma trivial.

O que se mostra é que a revista *Belem Nova* dá voz a gregos e a troianos, visto que se tratava de um órgão que divulgava todas as posições axiológico-valorativas que compunham a literatura paraense na época de publicação desses textos. Não eram divulgados apenas textos modernistas, como nas outras revistas que circulavam no país, o que se buscou com a publicação de *Belem Nova* foi movimentar os intelectuais paraenses para saírem do comodismo. E nisso, o autor Bruno de Menezes merece ser destacado, visto que em algumas passagens de *Maria Dagmar*, além de dar voz à figura da prostituta, divulga, em alguns trechos da referida obra, o exotismo amazônico, com suas ervas e benzedadeiras, corroborando para considerá-lo, tal qual afirmado por Aquino (2014, 2020), como escritor dos marginalizados e divulgador da cultura local, cultura esta que compunha um dos principais focos em divulgar o que é brasileiro com a nova arte literária em voga. Diante de tais explicações, pode-se considerar a novela *Maria Dagmar* como modernista.

O escritor Bruno de Menezes tem seu lugar legitimado pelas instituições literárias as quais teve ligação e mesmo aquelas que não teve contato, mas que o consideram como o escritor dos marginalizados e divulgador da cultura, conforme discutido e apresentado neste estudo.

## Referências

- AQUINO, Ana Cleide Guimbal de. *A prosa literária de Bruno de Menezes em perspectiva dialógica*. 2014. 256f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) — Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP/FCLAr). Araraquara, 2014.
- AQUINO. Representações e individualidades em Bruno de Menezes: interseções com Fialho D’Almeida no ato de comer peixe. In: NUNES, Paulo *et al.* (Org.). *Um olho no peixe e outro na...: coletânea de artigos sobre a Academia do Peixe Frito*. Belém: Folheando, 2020. p. 195-215.

- BAKHTIN, Mikhail. A palavra na vida e na poesia: introdução ao problema da poética sociológica. In: BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, Valentin N. *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011, p. 145- 81.
- BAKHTIN, Mikhail. Arte e responsabilidade. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, XXXII-XXXIV, 2010a.
- BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a, p. 3-192.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a, p. 261-306.
- BAKHTIN, Mikhail. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a, p. 307-335.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010b, p. 85-106.
- BAKHTIN, Mikhail. A pessoa que fala no romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec Editora, 2010b, p. 134-163.
- BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010c. 155p.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed. [revisada e ampliada]. Tradução direta do russo, notas e posfácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.341p.
- BAKHTIN, Mikhail. (Voloshinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira

com colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik & Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 11. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.

*Belem Nova*, n.9, 31 jan. de 1924.

*Belem Nova*, n.10, 23 fev. de 1924.

*Belem Nova*, n.11, 31 mar. de 1924.

D'ALMEIDA, F. 1881. A Ruiva, em *Contos: os doentios (Parte I)*. Porto e Braga, Livraria Internacional de Ernesto Chardon Editor [online]. Disponível em: <<http://purl.pt/231/1/index.html#/html>>. Acesso em 27 jan. 2020.

D'ALMEIDA, F. 1919. *Barbear, pentear: jornal d'um vagabundo*. Lisboa, Livraria Clássica. Disponível em: <<http://www.bdalentejo.net/BDAObra/BDADigital/Obra.aspx?ID=196>>. Acesso em 27 jan. 2020.

FIGUEIREDO, Aldrin. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia (1908-1929)*. Campinas/SP, [Tese]. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, 2001.

FRANCO, Geogenor. Apreciação de Geogenor Franco da Academia Paraense de Letras. In: MENEZES, Bruno de. *Obras Completas — ficção*. Belém: Secretaria Estadual de Cultura; Conselho Estadual de Cultura, 1993, v.3, p. 33-35.

INOJOSA, Joaquim. Modernismo no Pará. In: ROCHA, Alonso (org.). *Bruno de Menezes ou a sutileza da transição*. [Ensaio]. Belém: CEJUP, Universidade Federal do Pará, 1994, p. 109-133.

JUNIOR, Dias. Evocações: traços da Literatura Portuguesa. *Belém Nova*. [sem número]: 19 set. 1925.

MENEZES, Bruno de. *Obras Completas — poesia*. Belém: Secretaria Estadual de Cultura; Conselho Estadual de Cultura, v.1, 1993.

MENEZES. Bruno de. *Obras Completas — ficção*. Belém: Secretaria Estadual de Cultura; Conselho Estadual de Cultura, v.3, 1993.

MENEZES. Bruno de. *Para a frente*. *Belém Nova*. n. 4. [s/p], 31 de out. de 1923.

MENEZES. Bruno de. *Uma reação necessária*. *Belém Nova*. n. 5. [s/p], 10 de nov. de 1923.

MENEZES. B. Maria Dagmar. In: MENEZES, Bruno de. *Contos e crônicas: Belem Nova*. Belém, n.9, s/p, 31 jan. 1924.

MENEZES. B. Maria Dagmar. In: MENEZES, Bruno de. *Contos e crônicas: Belem Nova*. Belém, n.10, s/p, 23 fev. 1924.

MENEZES. B. Maria Dagmar. In: MENEZES, Bruno de. *Contos e crônicas: Belem Nova*. Belém, n.11, s/p, 15 mar. 1924.

- SILVA, Jucileide Monteiro. *Bruno de Menezes: presença do Simbolismo*. Belém, 33p. Monografia de Letras (TCC). Universidade da Amazônia, 2001.
- TUPIASSÚ, Amarílis. Amazônia, das travessias lusitanas à literatura de até agora. In: TUPIASSÚ, Amarílis (Org.). *Escrita literária e outras estéticas*. Belém: Unama, 2006, 287 p. (Linguagens: estudos interdisciplinares e multiculturais, 1).
- VIEIRA, Lilian Cristina da Silva. 2008. *A imaginação grotesca na obra de Fialho de Almeida: uma “diabólica óptica deformante”*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

## A pluralidade do liminar em *Warhaftige Historia* de Hans Staden

Andreja Bole Maia (UnB)<sup>1</sup>

### Introdução

O campo que se torna literatura é um eco potente. Entre 1548 e 1555, Hans Staden fez duas viagens ao Brasil para vivenciar, materializando, em seguida, essa experiência em *Warhaftige Historia* (*Verdadeira história*)<sup>2</sup>. Além de ser o primeiro livro em alemão dedicado exclusivamente ao Brasil, virou referência por meio de várias edições e traduções para outras línguas ao longo dos séculos<sup>3</sup>.

O fio condutor desse artigo é rastrear os liminares proporcionados pela *Warhaftige Historia*. Com base na sua convivência de mais de nove meses entre os Tupinambá (do atual litoral paulista), Staden introduziu com o seu olhar minucioso não apenas o conhecimento sobre os Tupinambá, como também sobre as relações entre vários povos indígenas entre si e com os europeus. Esses últimos encontros no século XVI resultaram das dinâmicas transatlânticas que marcaram decisivamente a história ocidental<sup>4</sup>.

### Os liminares em *Warhaftige Historia*

A primeira abordagem do conceito liminar é, portanto, na sua dimensão histórica. Antes do Tratado de Tordesilhas, em 1493, o papa Alexandre VI assinou a bula *Inter Caetera* que dividiu as novas terras do mundo entre Espanha e Portugal. Assim, as terras

1. Doutora em Letras (Literatura Alemã) pela Universidade de Liubliana (UL, Eslovênia), Pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã (USP, supervisor: Willi Bolle), é professora substituta de Alemão na Universidade de Brasília (UnB).
2. No Editorial da Revista Cerrados, Augusto Rodrigues da Silva Junior aborda a literatura de campo e neste contexto podemos comparar este pensamento com Staden que viajou, voltou e contou. Cf. Silva Junior (2013).
3. Cf. Obermeier (2008).
4. Para o conceito do pensamento liminar, ver Walter Mignolo (2003).

povoadas pelos indígenas *já pertenciam* a outrem antes de serem *descobertas* (SCHWARCZ/STARLING, 2018, p. 24). Ora, o conhecimento de um novo, quarto continente desencadeou na Europa uma mudança paradigmática no sentido semântico-discursivo e político-pragmático e na concepção do espaço medieval, marcada pela ordem semântica vertical da Igreja Católica na qualidade de instância legitimadora da ação política; operou-se, assim, uma transição para a ordem semântica horizontal representada pela rede dos estados territoriais (DÜNNE, 2011, p. 26-27). Contudo, isso não aconteceu abruptamente e, apesar da nova constituição do mundo basear-se no princípio móvel e na expansão das relações econômico-comerciais, as ordens religiosas — em primeiro lugar os jesuítas — nem sequer perderam o seu papel na nova constelação do mundo (DÜNNE, 2011, p. 27-28). Assim, antes da consolidação sob este nome, as terras brasileiras passaram a servir de espaço econômico, religioso e, em virtude das características promissoras, de espaço do futuro para os interesses europeus.

Além da dimensão temporária do liminar no sentido de “inicial”, “prévio”, o Brasil foi fixado sobretudo na sua dimensão espacial, ou seja, na sua “posição limítrofe”. Do ponto de vista europeu, essas novas terras encontravam-se além da ordem, ou seja, além do mundo até então conhecido. Se ainda acrescentarmos as práticas antropofágicas dos povos originários, detalhadamente relatadas por vários viajantes europeus do século XVI, os resíduos permanentes da concepção medieval do mundo tornam-se rastreáveis. Os mapas do mundo medievais, como por exemplo o mapa-múndi de Ebstorf (século XIII), situam os canibais na margem do ecúmeno.<sup>5</sup> Devido às práticas antropofágicas, os indígenas das terras brasileiras encarnaram essa ideia dos canibais situados na margem, no liminar do ecúmeno. Por meio dos relatos europeus do século XVI sobre o Brasil — nesse contexto, especialmente através de *Warhaftige Historia* — os canibais do imaginário medieval foram transformados em nomes, rostos, histórias. Pois, os autores proporcionaram a transição desse imaginário dos mapas-múndi para as provas da existência

5. A reprodução digital do mapa mundi de Ebstorf está disponível em: <https://warnke.web.leuphana.de/hyperimage/EbsKart/index.html#O9999/>. Acesso em: 05 dezembro 2020.

dos *canibais*<sup>6</sup> e, com isso, levantaram certos questionamentos sobre a veracidade dos seus relatos sobre o Novo Mundo.

Conforme a prática do século XVI, a defesa da veracidade do relato de Hans Staden foi garantida pelo prefácio do professor universitário e erudito Johann Dryander<sup>7</sup>, que confirmou a existência dos habitantes do quarto continente, contrapondo-se a Santo Agostinho e a Lactâncio Firmiano que haviam negado a possível existência dos antípodas (STADEN, 2007 [1557], p. 311):

Os homens que habitam os pontos extremos de um diâmetro terrestre têm que ser antípodas, isso é uma tese irrefutável. Tudo quanto se eleva no espaço fica ereto, em qualquer ponto que esteja da Terra. Para achar antípodas, entretanto, não é preciso viajar para baixo, no novo mundo; antípodas os há também no hemisfério superior. Quando da região mais longínqua do oeste, a saber, o cabo Finisterra, na Espanha, se considera oposto o leste, ou a Índia, são os habitantes de ambas estas regiões distantes, de um certo modo, antípodas. [...] Ultimamente os espanhóis e portugueses descobriram, nas suas numerosas viagens marítimas que [...] toda Terra é habitada, mesmo nas zonas quentes, no que os nossos antepassados e os autores primevos não queriam convir. Nossas especiarias de todos os dias, açúcar, pérolas e outras mercadorias semelhantes, vêm-nos dessas regiões. (STADEN, 2007 [1557], p. 311-312)

O lugar limítrofe dos povos indígenas que desempenh(av)am o papel do outro *par excellence* coincide com as suas práticas culturais de antropofagia, marcando o fora ou a quebra das convenções culturais europeias. Situado, pelo menos temporariamente, em ambas as ordens, Hans Staden como agente do liminar não divide, mas sim agrega. Ao descrever os povos originários e as suas terras, ele diverge de alguns outros autores<sup>8</sup>:

6. Deve-se diferenciar o canibalismo, cuja característica principal é o alimentar-se de carne da mesma espécie (homem-homem ou animal-animal), da antropofagia, que é definida por sua dimensão cultural e não representa uma necessidade biológica. Quando Hans Staden refere-se a essa prática cultural entre os indígenas, chama-os de *Menschenfresser*, ou seja, antropófagos ou canibais. Apesar disso, nesse contexto, discute-se a antropofagia e não o canibalismo.
7. Cf. Villas Boas (2010).
8. Cf. em seguida a citação de Jean de Léry.

A América é uma terra vasta. Lá existem muitas tribos de homens selvagens com muitas línguas diversas, e numerosos animais esquisitos. Tem um aspecto agradável. As árvores estão sempre verdes; aí não medram as semelhantes às nossas hessianas. Os habitantes andam nus. Na parte da terra que fica entre os trópicos, em nenhum tempo do ano faz frio, como aqui, no dia de São Miguel, mas a terra ao sul do trópico de Capricórnio é um pouco mais fria. Aí vive uma tribo de índios que se chamam carijós. Servem-se de peles de animais selvagens, preparam-nas bem e cobrem-se com elas. Suas mulheres fazem tecidos de fio de algodão como sacos, abertos em cima e em baixo. Vestem-nos e chamam-nos em sua língua tipói. Existem também naquela região frutos terrestres e arbóreos dos quais se alimentam homens e animais. Os habitantes têm o corpo de cor pardo-avermelhada. Isto provém do sol, que os queima muito. É gente capaz, astuta e maldosa, sempre pronta para perseguir os inimigos e devorá-los. A terra da América estende-se, em comprimento, muitas centenas de milhas para o norte e para o sul. Velejei bem a distância de umas quinhentas milhas ao longo da costa, estive em uma parte da terra, e em muitas povoações, em pessoa. (STADEN, 2007 [1557], p. 376<sup>9</sup>)

O relato *Warhaftige Historia* consiste em dois livros, isto é, em duas partes. A primeira, mais dramática e dinâmica narração, trata das vivências nas duas viagens de Staden, enquanto a segunda parte, mais estática, intitulada como relatório verídico. O supracitado trecho corresponde ao segundo capítulo da segunda parte, descrevendo em tom neutro muitos aspectos da vida dos povos originários, da fauna e da flora do Brasil. Esse trecho pode ser lido como uma espécie de resumo do relato inteiro, pois reúne a posição geográfica das terras brasileiras, seus vários habitantes, os animais, o clima e a descrição da natureza. Não menos importante é a defesa do relatado fundada no fato de que ele próprio havia vivido e visto o que descreveu no livro. Para um contexto seiscentista, no qual o quarto continente e os seus habitantes representavam uma sensação entre os europeus,<sup>10</sup> a argumentação e a defesa da veracidade pelo autor

9. Nas citações de *Warhaftige Historia*, a presente comunicação baseia-se na tradução para o português de Guiomar Carvalho Franco, publicada na edição crítica bilíngue organizada por Franz Obermeier (vide referências).
10. Um exemplo ilustrativo (e ilustre) representa a “Festa brasileira” em Ruão, organizada em 1550 em homenagem ao rei Henrique II e à sua esposa Catarina de Médicis e na qual cerca de cinquenta indígenas tupinambá simularam combates, apresentaram danças e jogos guerreiros (DENIS, 2011, p. 29). Disponível

e possivelmente por uma autoridade erudita foram indispensáveis. Pois, entre outros, o novo mundo proporcionava assuntos que violavam as convenções de cultura europeia — se essa pode ser vista como homogênea, é assunto para um outro contexto — e um deles foi a nudez dos povos originários. Jean de Léry descreve da seguinte maneira:

Quanto à sua cor natural, apesar da região quente em que habita, não são negros; são apenas morenos como os espanhóis ou os provençais. Coisa não menos estranha e difícil de crer para os que não os viram, é que andam todos, homens, mulheres e crianças, nus como ao saírem do ventre materno. Não só ocultam nenhuma parte do corpo, mas ainda não dão o menor sinal de pudor ou vergonha. (LÉRY *apud* FRANÇA; RAMINELLI, 2008, p. 28)

No relato de Staden, por outro lado, a nudez dos povos originários não é conotada negativamente. Pelo contrário, ele relaciona o não-uso de roupa ao clima e não à falta de pudor. Ele sublinha, nesse sentido, o vínculo entre o habitat e os hábitos dos indígenas novamente:

São gente bonita de corpo e estatura, homens e mulheres igualmente, como as pessoas daqui; apenas, são queimados de sol, pois andam todos nus, moços e velhos, e nada absolutamente trazem sobre as vergonhas. Mas se desfiguram com pinturas. Não têm barba, pois arrancam os pelos, com as raízes, tão logo lhes nascem. Através do lábio inferior, das bochechas e orelhas fazem furos e aí penduram pedras. É o seu ornato. Além disso, enfeitam-se com penas. (STADEN, 2007 [1557], p. 381)

Ao leitor meticuloso não escapa o contraste entre a descrição dos indígenas na posição do diametralmente outro e, ao mesmo tempo, a igualdade entre os europeus e os indígenas sublinhada na expressão “como as pessoas daqui”. Com isso, Staden proporcionou uma imagem dos povos originários diferente dos demais autores seiscentistas, que apontavam uma discrepância significativa entre

em: [https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/573380/000910490\\_Festa\\_brasileira.pdf](https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/573380/000910490_Festa_brasileira.pdf). Acesso em: 6 de dezembro 2020. O comentário do livro, feito por Jean Marcel Carvalho França, está disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0812200720.htm>. Acesso em: 6 de dezembro 2020.

a natureza paradisíaca com terrenos fertilíssimos e seus habitantes estranhos que desconhecem fé, lei e rei<sup>11</sup>.

O segundo capítulo do segundo livro, citado acima, inclui um comentário curto sobre a antropofagia, ou seja, sobre o assunto controverso, fio condutor na tradição dos relatos de viagem do século XVI. A importância da antropofagia reflete-se também na escolha da xilogravura no frontispício da primeira edição de *Warhaftige Historia*, publicada em 1557, em Marburg, por Andreas Kolbe. Assim, o público é convidado à leitura também através da xilogravura de um indígena deitado na rede, conotando o ritual antropofágico<sup>12</sup>. É preciso sublinhar que o motivo das práticas antropofágicas foi interpretado no contexto da vingança tanto por Hans Staden quanto pelos demais autores-viajantes seiscentistas<sup>13</sup>. No capítulo 26 do segundo livro, Staden explica: “Fazem isto, não para matar fome, mas por hostilidade, por grande ódio, e quando na guerra escaramuçam uns com os outros, gritam entre si, cheios de fúria [...] Isto tudo fazem por imensa hostilidade” (STADEN, 2007 [1557], p. 393). Antes ainda, no capítulo 22 do segundo livro, é abordada a maior honra dos indígenas: “Considera um homem sua maior honra capturar e matar muitos inimigos, o que entre eles é habitual. Traz tantos nomes quantos inimigos matou, e os mais nobres entre eles são aqueles que têm muitos nomes” (STADEN, 2007 [1557], p. 390). Manuela Carneiro da Cunha e Eduardo Viveiros de Castro explicam o vínculo entre vingança e temporalidade na sociedade tupinambá:

Dizer que seu nexo é a vingança é, portanto, dizer da sociedade tupinambá que ela existe na temporalidade, que ela se pensa a si mesma como constituída no tempo e pelo tempo. Dependente do que lhe é exterior, a sociedade tupinambá faz da morte em terreno e com devoração a morte honrosa por excelência: é ela quem garante a *memória*. (CUNHA, 2009, p. 95-96)

11. Cf. os relatos de Nicolas Barré, Jean de Léry e André Thevet.

12. Cf. <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008047&bbm/6639#page/4/mo-de/2up>. Acesso em: 10 de dezembro 2020.

13. Cf. Pigafetta (1985 [1524?], p. 58), Soares de Souza (1971 [1587], p. 79) entre outros.

De qualquer maneira, a antropofagia representava um conflito cultural<sup>14</sup>, pois, no olhar europeu, não se comia carne humana<sup>15</sup>, e também pessoal, já que Staden foi designado como objeto dessa prática. Ele oscilava entre a função do inimigo-vítima a ser devorado e aquela do observador que, mais tarde, escreverá no primeiro livro do seu relato, que, já prisioneiro, mas antes ainda de chegar à aldeia dos Tupinambá, ele teve “que gritar em sua língua: Aju ne xé peê remiurama”, isto é: “Estou chegando eu, vossa comida” (STADEN, 2007 [1557], p. 337). Conforme o ritual, ao entrar na aldeia, Staden foi cercado pelas mulheres: “No interior da caiçara arrojaram-se as mulheres todas sobre mim, dando-me socos, arrepelando-me a barba, e diziam em sua linguagem: “Xé anama poepika aé!” “Com esta pancada vingo-me pelo homem que os teus amigos nos mataram” (STADEN, 2007 [1557], p. 337). A vingança não incluía apenas o grupo dos indígenas que aprisionou um inimigo, mas ele próprio desempenhava um papel pré-estabelecido:

Os índios se reuniram, formaram uma grande roda e colocaram dentro os prisioneiros. Estes deviam todos juntos cantar e matraquear com os ídolos, os maracás. Depois, um após outro, discursava com audácia, dizendo: “Sim, partimos, como fazem homens corajosos, a fim de a vós, nosso inimigo, aprisionar e comer. Mas então tivestes a supremacia e nos capturastes. Isso não nos importa. Guerreiros valorosos morrem na terra dos seus inimigos. E a nossa terra ainda é grande. Os nossos logo nos vingarão em vós”. Ao que respondiam os outros: “Vós já exterminastes muitos dos nossos. Isso queremos vingar em vós”. (STADEN, 2007 [1557], p. 363)

Através do ritual antropofágico, a continuidade da vingança está garantida, como mostra o seguinte trecho:

A seguir retoma o tacape aquele que vai matar o prisioneiro e diz: “Sim, aqui estou eu, quero matar-te, pois tua gente também matou e comeu muitos dos meus amigos.” Responde-lhe o prisioneiro:

14. Staden também tentou impedir os Tupinambá de consumir a carne dos inimigos: “É verdade. Ficastes todos doentes porque tu me querias comer, embora eu não seja teu inimigo. Disto vem tua infelicidade” (STADEN, 2007 [1557], p. 349).
15. Cf. os conceitos multinaturalismo e perspectivismo em Viveiros de Castro (2009).

“Quando estiver morto, terei ainda muitos amigos que saberão vingar-me”. (STADEN, 2007 [1557], p. 397)

Numa outra ocasião, pouco antes do ritual antropofágico, Hans Staden aproximou-se do prisioneiro maracajá para conversar:

Quando a hora se aproximava, fui à tarde, antes do festim, ao escravo e lhe disse: “Estás assim aparelhado para morrer”. Riu-se ele e respondeu: “Sim, estou bem munido de tudo, apenas a mussurana não é bastante longa. Entre nós temos melhores.” Chamam mussurana a uma corda de algodão mais grossa que um dedo, com a qual são amarrados os prisioneiros. E sua corda era curta, de mais ou menos seis braças. Conversava, como se fosse para uma feira. (STADEN, 2007 [1557], p. 352)

A posição de Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro sobre a vingança como geradora e mantenedora da memória, através da realização do ritual antropofágico, corrobora a importância da reciprocidade entre os inimigos:

Memória que não é, como vimos, a imortalidade pessoal que o herói grego alcança pela morte gloriosa, imortalidade constituída pela fama entre os homens (VERNANT, 1982, 1983), mas memória cujo único conteúdo é a vingança de que a vítima é o resultado, mas também o penhor. Enquanto resultado de vinganças anteriores, ela garante a existência do grupo que o devora, enquanto penhor de novas vinganças, a do grupo a que pertence. Mas em ambos os aspectos e para ambos os grupos, a vingança é o fio que une o passado e o futuro e nesse sentido vingança, memória e tempo se confundem. (CUNHA, 2009, p. 96)

A vizinhança (hostil) dos Tupinambá resume-se, por Staden, de seguinte maneira:

São acossados de contrários de todos os lados. Ao norte é seu vizinho uma tribo de gentios chamados guaitácas. São-lhes adversos. Seus inimigos ao sul chamam-se tupiniquins; os que habitam mais ao interior são chamados carajás; próximo a eles, na serra, vivem os guaianás e entre ambos há ainda uma outra tribo, os maracajás, pelos quais são muito perseguidos. Todas estas tribos se guerreiam entre si, e quando alguém apanha um inimigo, come-o. (STADEN, 2007 [1557], p. 378)

Estendendo essas dinâmicas entre os vários povos indígenas para as suas alianças com os europeus, revela Hans Staden que não estava entre os primeiros a viajar ao Brasil, na sua posição limítrofe entre os viajantes portugueses, franceses e espanhóis. Ao virar prisioneiro dos Tupinambá, a sua condição verbaliza-se ao extremo. Houve inúmeras tentativas de convencer os Tupinambá de que era francês, ou seja, amigo deles, e depois, de que era alemão, amigo dos seus amigos franceses, porém sem êxito:

“[...] Sou um amigo dos franceses, e a terra, que é minha pátria, se chama Alemanha”. Retrucaram que isso devia ser mentira, pois que fazia entre os portugueses, se era um amigo dos franceses? Sabiam muito bem que os franceses eram tão inimigos dos portugueses como eles próprios, pois os franceses vinham anualmente em navios e traziam-lhes facas, machados, espelhos, pentes e tesouras. E eles lhes davam em troca pau-brasil, algodão e outras mercadorias, como penas e pimenta. Eram, portanto, bons amigos. Com os portugueses era diferente. (STADEN, [1557] 2007, p. 340)

A garantia de sobrevivência, para Staden, era a fé incondicional em Deus, mas também a tentativa de tomar os passos certos num espaço marcado por relações bem definidas dos vários povos indígenas entre si, assim como entre estes e os vários povos europeus. Capturado quando estava a serviço dos portugueses, arqui-inimigos dos Tupinambá, Staden também foi categorizado por eles como inimigo e, assim, sujeito ao ritual de antropofagia. Numa tentativa de convencê-los de que era francês, para manter-se vivo, os seus capturadores chamaram um aliado francês, para comprovação: “Queremos ver agora se tu também és francês ou não’. Alegrei-me, pois pensei: ele é certamente um cristão e terá sem dúvida uma boa palavra em meu favor” (STADEN, 2007 [1557], p. 341). Para a surpresa de Staden, o francês reagiu da seguinte maneira:

Conduziram-me então nu ao francês. Era um jovem a quem os índios chamavam Caruatá-uara. Ele falou-me em francês e não pude entendê-lo. Os selvagens nos rodeavam e ouviam-nos. Como não pude responder-lhe, disse-lhes o francês na língua dos nativos: “Matai-o e comei-o, esse miserável; ele é bem português, vosso inimigo e meu”. (STADEN, 2007 [1557], p. 341)

Quanto ao aspecto principal do presente trabalho, a língua também indica o contexto limítrofe no qual Staden oscilava. Exemplar é a situação, na qual esse mesmo francês, exercendo a função de intérprete que facilitava a troca de mercadoria entre os Tupinambá e os viajantes franceses, voltou à aldeia e procurou Staden. Porém, diferentemente do esperado, a língua de comunicação entre os dois não foi língua europeia alguma, mas sim tupi. Para o intérprete francês, o tupi era a língua dos amigos. Porém, Staden usou o tupi — a língua dos inimigos — para implorar socorro:

“Vês assim, que Deus ainda me conserva com vida. Não sou também português, mas sim alemão, que naufraguei com os espanhóis, vindo deste modo entre os portugueses. Conta, pois, isto aos selvagens, e mais, que faço parte dos teus amigos. Leva-me contigo lá onde ancoram os navios franceses”. Pois receava que, se ele se recusasse, de fato tomariam os índios tudo por mentira, e me matariam, se fossem assaltados de ódio. (STADEN, 2007 [1557], p. 351)

Em seguida, os vínculos entre os nomeados povos revelam-se mais profundos ainda:

Exortei-o também na língua dos nativos e perguntei-lhe se não tinha no corpo um coração cristão, ou se não havia pensado que depois desta vida viria um outra, quando aconselhou que me matassem. Arrependeu-se então e disse que me supusera de fato português, que eram criminosos tão abomináveis que os franceses enforcavam todo aquele que conseguiam apanhar na província do Brasil. E acrescentou que deviam os franceses adaptar-se aos selvagens, tinham que admitir o modo pelo qual tratavam os seus contrários, pois eram os franceses também os inimigos jurados dos portugueses. (STADEN, 2007 [1557], p. 351)

Não era a língua, mas sim a fé que o francês e o alemão tinham em comum. Mas, além da importância da questão religiosa, é preciso apontar para o avesso no qual eles se encontraram. A partir do século XVI, a dinâmica que marcou o assunto religioso e econômico na relação entre os indígenas e os europeus é conhecida, mas, neste caso, deslocando os conceitos duplamente. Por um lado, são dois cristãos que se comunicam em tupi, para que um possa resgatar o outro com base na cristandade. Por outro lado, o viajante francês,

recém-arrependido, ainda servia de extensão dos interesses tupinambá. Alegando que os franceses deveriam adaptar-se aos métodos tupinambá, ao tratar os seus contrários, o francês intérprete corrobora as tensões entre os franceses e os portugueses. De qualquer maneira, houve uma exceção prevista para o comércio entre os tupinambá e os portugueses. No mais, Staden testemunhou todas as facetas dos encontros em perspectiva: “Quando todos se curaram, recomeçaram a murmurar de mim e disseram que os franceses valiam quase tão pouco como os portugueses. Isto era de novo muito embaraçoso para mim” (STADEN, 2007 [1557], p. 351).

Os trechos citados revelam os vínculos e as afinidades entre os representantes europeus, principalmente portugueses, aliados dos Tupiniquins, e franceses, aliados dos Tupinambá. Ora, a condição de Staden no meio desse caldeirão cultural com ênfase bélica, por um lado, e comercial, por outro, é liminar: entre a vida e a morte, como realça Johann Dryander no prefácio de *Warhaftige Historia*: “durante nove meses passou ele, entre os selvagens inimigos, esperando dia por dia, hora por hora, a decisão para que fosse impiedosamente morto e devorado” (STADEN, 2007 [1557], p. 341). Mas, escrever para registrar, para transformar o campo em literatura, no caso de *Warhaftige Historia* não ocorreu através de um discurso religioso com pretensões missionárias. A nota religiosa é marcante e aproxima o relato à literatura edificante do século XVI<sup>16</sup>, mas sublinhando a relação íntima de Hans Staden com Deus que — parafraseando as suas palavras — concedeu-lhe a salvação do cativo dos Tupinambá, e não focando em designar os índios como aqueles a serem convertidos ao cristianismo. Em outras palavras: o que move Hans Staden no cativo é a sua fé.<sup>17</sup> Porém, pensar o aspecto religioso em *Warhaftige Historia* como liminar não significa pensar apenas em crenças diferentes tupinambá e cristã. Mais intrigante ainda é o fato de que Staden, através da sua fé incondicional que se materializou em vários momentos, amenizou as consequências de algumas doenças, mau tempo e outros acontecimentos.

16. Cf. Obermeier em Staden (2007 [1557], p. 299).

17. Cf. Obermeier em Staden (2007 [1557], p. 289–307) e Obermeier (2002).

## Considerações finais

A posição de Staden não foi apenas a de um prisioneiro qualquer, quando comparada com os outros prisioneiros dos Tupinambá.<sup>18</sup> Ele oscilava entre a morte ritual e a integração numa cultura dia-metralmente diferente da sua. Ademais, ela reflete-se no seu conhecimento do vocabulário tupi, dos hábitos tupinambá e também na recepção entre eles. Staden registrou a situação na qual foi levado de presente para Abati-poçanga da seguinte maneira:

Como me trouxeram então para Taquaraçu-tiba, entregaram-me a um chefe chamado Abati-poçanga, recomendando-lhe que não devia causar-me, nem deixar que me causassem dano, pois o meu Deus se vingaria daqueles que me fizessem algum mal. Isto tinham visto quando eu ainda me achava com eles, e também eu mesmo o advertira: logo viriam meus irmãos e amigos com um navio cheio de mercadorias, e se me tratassem bem, lhas daria; eu sabia certamente que o meu Deus logo faria vir o navio de meus irmãos. Isto lhes agradou. O chefe chamou-me de filho, e com os seus filhos ia à caça. (STADEN, 2007 [1557], p. 367)

Além disso, a negociação entre os franceses e os Tupinambá para a libertação de Staden também deixa traços de convivência visíveis:

Principiou [o cacique] então a vociferar, dizendo — posto que queriam levar-me consigo a todo custo — devia eu então voltar novamente com o primeiro navio, pois me havia tratado como filho e ficado muito enraivecido com os de Ubatuba, porque me tinham querido comer. E uma de suas mulheres, que estava junto a bordo, teve, segundo o seu costume, de lamentar-me em altas vozes e lastimei-me também, como entre eles é hábito. (STADEN, 2007 [1557], p. 369)

De volta para Alemanha, Staden transformou o campo em literatura, movimentando-se na pluralidade do liminar. Séculos depois, o relato continua proporcionando impulsos para uma das questões

18. O relato menciona vários prisioneiros indígenas e também europeus. No capítulo 45, Staden coloca a denominação “cristão” acima da, como usualmente, nacionalidade do prisioneiro, neste caso portuguesa. Cf. Staden (2007 [1557], p. 364).

primordiais: relações entre entidades, centros e periferias, em todas as suas facetas.

## Referências

- BARRÉ, N. Copie de quequels lettres sur la navigation de Chevalier de Villegaignon es terres de l’Amérique... In: FRANÇA, J. M. C.: *Visões do Rio de Janeiro Colonial: Antologia de textos, 1531–1800*. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 19-23, 1999.
- CUNHA, M. C. da; VIVEIROS DE CASTRO, E. Vingança e temporalidade: os Tupinambá. In: CUNHA, M. C. da: *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Ubu, p. 78-101, 2017.
- DENIS, F. *Uma festa brasileira celebrada em Ruão em 1550: seguido de um fragmento do século XVI que trata da teogonia dos antigos povos do Brasil e das poesias em língua tupi de Cristovão Valente*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2011.
- DÜNNE, J. *Kartographische Imagination*. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit. Paderborn: Wilhelm Fink, 2011.
- FRANÇA, J. M. C. *Clássico da historiografia resgata vestígios de um Brasil francês*. In: Folha de S. Paulo, sábado, 08 de dezembro de 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0812200720.htm>. Acesso em: 6 dez. 2020.
- FRANÇA, J. M. C.; RAMINELLI, R. *Andanças pelo Brasil Colonial: catálogo comentado (1503–1808)*. São Paulo: UNESP, 2009.
- LÉRY, J. *Viagem à terra do Brasil*. Tradução e notas, Sérgio Millet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1980.
- MIGNOLO, W. D. *Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- OBERMEIER, F. Hans Staden Wahrhaftige Historia 1557 und die Literatur der Zeit. In: *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte*. Harrassowitz, p. 43-80, 2002.
- OBERMEIER, F. Hans Stadens Brasilienbuch im 450. Jahr seines erstmaligen Erscheinens, der verkannte Klassiker? In: OBERMEIER, F.; SCHIFFNER, W. (Org.): *Die Warhaftige Historia – Das erste Brasilienbuch*. Kiel: Westensee, p. 6-52, 2008.
- PIGAFETTA, A. *A primeira viagem ao redor do mundo*. O diário da

- expedição de Fernão de Magalhães. Porto Alegre: L&PM, 1985 [1524?].
- SILVA JUNIOR, A. R. Editorial. In: Revista Cerrados: *Cultura popular, oralidade e performance*. v. 22, n. 35, 2013. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/14129/12451>. Acesso em: 13 de dez. 2020.
- SCHWARCZ, L.; STARLING, H. M. *Brasil: uma biografia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SOARES DE SOUZA, G. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Edusp, 1971 [1587].
- STADEN, H. *Warhaftige Historia. Zwei Reisen nach Brasilien (1548–1555)*. *História de duas viagens ao Brasil*. Kritische Ausgabe/ Edição crítica: Franz Obermeier. Kiel: Westensee, 2007 [1557].
- THEVET, A. *Singularidades da França Antártica, a que outros chamam de América*. São Paulo: Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.
- VILLAS BOAS, L. O Relato de Viagem e a Transmissão de Conhecimento Empírico no Século XVI. In: *Floema*, Ano VI, n. 6, p. 131-152, 2010.
- VIVEIROS DE CASTRO, E.: *Metafísicas canibais*. Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu, n-1 edições, 2018.

## Do pedagógico ao performativo: duas percepções sobre *Belém do Grão Pará* de Dalcídio Jurandir

Ariadna Ferreira Galvão (UFPA)<sup>1</sup>

### Introdução

A concepção predominante que se tem da Amazônia foi construída pelo colonizador, o qual se maravilhou quando conheceu o local, pela exuberância da natureza e suas riquezas, exaltando esses aspectos criando um discurso sobre a região. Pretende-se discutir alguns pontos abordados por Márcio Souza (1994) em *Breve História da Amazônia*, quem discute a história do conquistador na região amazônica, o qual aniquilou os moradores nativos e silenciou sua identidade, substituindo-a pelos conceitos de Amazônia por ele criado.

Tais considerações relacionam-se com os estudos de Jacques Derrida (1991), em *Margens da Filosofia*, tratando sobre o discurso homogêneo criado pelo homem ocidental, o qual chama de mitologia branca. Assim, busca-se ligar esta mitologia branca às concepções de Amazônia fundadas pelos colonizadores europeus, as quais são repassadas por vários meios de enunciação, como a história e as artes. Aqui, enfoca-se a literatura, que muitas vezes reflete esse ideal.

A partir disso, usam-se as teorias de Homi Bhabha (1998), em *O local da cultura*, a respeito de uma concepção única de nação. Essa nação representa apenas um grupo dominante, um único discurso e um único tempo, não dando espaço para minorias sociais. Surge então a modernidade para transformar essa perspectiva, a sugerir uma multiplicidade de representações, de acordo com diferentes grupos, não percebendo o tempo como horizontal, estático, mas como algo que se relaciona com outros momentos e outras significações. Mostram-se duas formas de discurso, o pedagógico, como homogêneo, e o performativo, que considera várias representações.

Com isso, pretende-se analisar a obra *Belém do Grão Pará*, romance do escritor paraense Dalcídio Jurandir (1960), através da perspectiva da personagem principal Alfredo, o qual muda sua aceção sobre

1. Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará — UFPA. Graduada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Pará — UEPA.

a cidade de Belém, primeiramente considerada de forma única e depois por uma multiplicidade de identidades e sentidos, a mostrar a visão pedagógica e performativa.

Por conseguinte, leva-se em conta também o trabalho de Ivone Veloso (2007), *Marajó dalcidiano: para além do documental e do etnográfico*, a qual retrata as obras de Jurandir sendo contra o discurso homogêneo da Amazônia. Portanto, visa-se utilizar tais teorias para discutir as representações de Belém no romance *Belém do Grão Pará*.

### **Uma Amazônia branca**

A história da Amazônia, e também do Brasil, quase sempre é descrita após o contato dos europeus com esses locais, pois a maioria dos relatos vem justamente dos colonizadores que sobrepõem com as suas versões da história a dos povos marginalizados. Com isso, esquece-se que antes dos povos europeus saberem da existência do Brasil havia povos indígenas com suas organizações sociais, religiões, línguas etc.

No entanto, essas culturas foram suprimidas por um discurso homogeneizante do dominador, através de processos violentos, o que foi constituindo um conceito idealizado da Amazônia, presente também na literatura.

Foi-se construindo um estereótipo de região, com exuberantes paisagens, diversidade na fauna e flora, tudo isso rodeado de abundantes rios de água doce. Esse cenário inscreve nos habitantes locais um maior contato com a natureza, criando uma cultura voltada para esses elementos, cultivando um universo mítico — o que foi escrachado, fazendo o local ser conhecido pela natureza, lendas e mitos que circundam seus povos, mas de uma maneira caricata.

Dessa maneira, de grande repercussão entre os conquistadores foi o mito de El Dorado, o qual seria um local cheio de ouro e riquezas naturais. Com esse mito, atraíram-se os olhares de outros aventureiros e conquistadores para o local, procurando metais preciosos e explorando a floresta nativa. Isso também contribuiu para aumentar a importância da região perante os estrangeiros.

Assim, inscreve-se um ideário criado pelos europeus da Amazônia, sendo perpetuado através de relatos de viajantes, crônicas e cartas.

Foram esses relatos que serviram, posteriormente, em grande parte, para orientação, classificação e interpretação da região como literatura e ciência; foram eles, perscrutadores do fantástico e do maravilhoso, que permitiram o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, anunciando a futura expressão do enigma regional numa peculiar escritura. (SOUZA, 1994, p. 34)

Não há dúvidas de que esses documentos são importantes para conhecer a história da colonização amazônica, não sendo intuito desta pesquisa desmerecer tais registros. Entretanto, assim como a própria História, é importante ressaltar a não existência de apenas uma versão do acontecido, pois cada enunciador irá transmitir sua perspectiva particular, rodeada de ideologias e a História Oficial sempre é contada pelo viés do ganhador, ou seja, dos colonizadores, invisibilizando os colonizados, principalmente por uma disputa de poder.

Com isso, para perpetuar um domínio sobre a História, focaram-se nos aspectos naturais da região, sempre a exaltando e tirando o foco dos registros violentos, da dominação, escravização e morte dos índios, da exploração dos recursos naturais para a obtenção de lucro e poder. “Era conveniente que os relatos se aproximassem da natureza e se afastassem dos simulacros de assustadora humanidade” (SOUZA, 1994, p. 37). Portanto, os discursos repassados e perpetuados não eram frutos do acaso, e sim cuidadosamente pensados para a alienação de um povo.

A literatura colonial de crônicas e relações legou uma forma determinada de expressar a região, particularmente curiosa e assustadoramente viva. Perdendo suas bases agressivas, as bases ideológicas que lhe davam consistência, essa literatura repete-se quatro séculos e meio depois, ainda mais conformista e mistificadora que antes. (SOUZA, 1994, p. 42-43)

Mesmo após o período de colonização, o conceito criado de Amazônia foi-se difundindo, através de vários autores, sejam cronistas, poetas, romancistas etc. Salienta-se que nem por isso eles estão inseridos em uma literatura de menor valor, mas se destaca a perpetuação dos ideais dos colonizadores sobre a região Amazônica. Em várias obras, mesmo mais recentes, ainda há uma selva mística, povoada por elementos idealizados, representando uma caricatura do local. Assim, a construção desse cenário torna-se o centro de tais

obras e as personagens são tipos, sem uma caracterização que fuja a esse molde.

Nesse sentido, há também uma “louvação desenfreada da natureza exuberante, mas uma natureza de exuberância utilitária, abrindo as portas à sua exploração econômica, hoje esse tipo de discurso apresenta-se com a mesma retórica salvacionista e o mesmo esforço reducionista em relação aos nativos” (SOUZA, 1994, p. 43). Essa escolha por representar a região amazônica não é apenas para desviar um foco para a natureza, essa valorização também cumpre um objetivo de lucrar através de seus recursos. Tais lucros sempre são dos conquistadores, os quais tiram a oportunidade e a voz dos próprios nativos e viventes do local.

As perspectivas trazidas por Souza conversam com as teorias estabelecidas por Derrida, pois também retratam um discurso homogeneizante proveniente de um conquistador, mais em seus termos, um ocidental, povo que dominou vários territórios, aniquilando diversas culturas, e transformando suas narrativas. Assim, houve (e ainda há) discursos criados para a dominação e perpetuação desse poder através do ocidental, que transformam diversas histórias de um povo em apenas uma e estabelecem apenas sua perspectiva de algo que irá imperar sobre outras.

Com isso, a homogeneização constrói a “mitologia branca que reúne e reflete a cultura do Ocidente” (DERRIDA, 1991, p. 271). Essa mitologia é justamente a unificadora de discursos, criada a partir da perspectiva do povo ocidental sobre outros povos, a fabricar “uma fórmula — breve, condensada, econômica, quase muda — desdobrou-se num discurso interminavelmente explicativo, procedendo como um pedagógico” (DERRIDA, 1991, p. 271). Assim, essa mitologia constrói uma narrativa vazia, retirando significações individuais e subjetivas de um povo e simplifica cada vez mais sua diversidade para a unificação de um grupo social.

Essa mitologia está presente em várias formas de enunciação, como na própria História Oficial, a qual sempre privilegia um lado, do conquistador, do branco, do ocidental, e como também na literatura da Amazônia, pois vários escritores apenas continuam repassando as metáforas criadas pelo colonizador.

“Poetas tristes descolorem as fábulas antigas e nada mais são do que colecionadores de fábulas. Constroem mitologia branca” (DERRIDA, 1991, p. 270-271). Há, então, um apagamento de histórias

que representam uma individualidade, não vistas como enriquecimento de uma cultura, e sim como uma ameaça aos modelos já estabelecidos.

A Amazônia como uma *comunidade imaginada* se forjou a partir do discurso hegemônico e, por vezes, exterior a ela. Esse discurso, ou melhor, esse conjunto de discursos gerou um olhar exótico sobre a região e promoveu a sua representação como “*inferno verde*”, “*selva*”, ou “*paraíso perdido*”, habitado por índios e caboclos de crenças maravilhosas e fantásticas, ou ainda como “*Celeiro do Mundo*”, terra de natureza farta e exuberante. (VELOSO, 2007, p. 124)

Estas expressões continuaram a ideia que se repassava da Amazônia como sendo a terra do El Dorado, de riquezas entre a bela paisagem da floresta tropical, assim como das maravilhas míticas, que circundam o imaginário das pessoas. Entretanto, a região amazônica não é apenas isto, ela é bastante diversa, tanto em cultura, como na natureza também, pois não é em toda sua extensão que seus moradores têm acesso a essas riquezas, pois há vários cenários de extrema pobreza.

Essa relação dos habitantes com o natural apresenta-se de diferentes maneiras, pois há também suas relações humanas, que por vezes são apenas uma sombra em torno desses discursos. Dessa maneira, há várias obras literárias que repercutem essa mitologia branca imposta na Amazônia pelo europeu, ocidental, pois trazem os mesmos discursos sobre a região utilizados pelos colonizadores, para perpetuar apenas uma perspectiva sobre a história e cultura local.

Entretanto, também há autores que fogem desse modelo e discutem o desenvolvimento humano, a individualidade e as singularidades dos amazônidas, tratando sim sobre a paisagem e costumes locais, pois fazem parte do cenário onde as personagens vivem, o lugar abordado por um eu-lírico, porém não de forma caricata com um olhar do exótico.

## **Modernidade como transformação da nação**

Os discursos homogeneizantes (que constituem a mitologia branca) formam um conceito de nação, a qual mesmo representando uma multiplicidade de indivíduos, unifica-os, com uma única forma de representação, e está presente, também, na sociedade ocidental.

No entanto, como já discutido, não há uma única perspectiva de se construir a história, sendo ela subjetiva e formada por vários elementos. Assim a modernidade se configura como transformação de formas hegemônicas, considera-se a nação como um processo temporal, conforme as discussões formuladas por Bhabha (1998).

No século XIX houve inúmeros movimentos migratórios, principalmente no Oriente, com várias expedições para colonizá-lo, assim como as Américas, existindo uma grande movimentação emigratória e imigratória (BHABHA, 1998).

Com esses intensos deslocamentos, é como se existisse um vazio cultural, mesmo com o contato de diferentes tipos de sociedades, na verdade tinha-se a necessidade de um discurso imperante para conter essa diversidade, e construir um sentimento patriótico nos estrangeiros. Então, cria-se a ideia de nação única, representando uma pluralidade de sociedades.

A nação preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos, transformando essa perda de linguagem da metáfora. A metáfora, como sugere a etimologia da palavra, transporta o significado de casa e de sentir-se em casa através da meia-passagem ou das estepes da Europa Central, através daquelas distâncias e diferenças culturais, que transpõem a comunidade imaginada do povo-nação. (BHABHA, 1998, p. 199)

Tenta-se formar uma espécie de nacionalismo, para superar adversidades. Entretanto, com isso apagam-se as particularidades de grupos sociais, pois uma nação não é composta por membros homogêneos. Todos possuem características próprias que tentam ser apagadas, sobretudo por uma supremacia que não quer perder seu poder, isso inclui também dominar a identidade do outro, o que pode gerar uma ideia de não pertencimento do indivíduo a nenhuma sociedade, sendo marginalizado.

Essa concepção de nacionalidade é também de textualidade, pois os ideais de nação são formulados através de discursos, a se perpetuarem através da história. Dessa forma, “as estratégias complexas de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em nome “do povo” ou “da nação” e os tornam sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias” (BHABHA, 1998, p. 199).

Os discursos funcionam como uma espécie de narrativa para moldar uma sociedade e para convencê-la de que está dentro de

um sistema inalterável. Isso ocorre tanto pela história, como pelas artes, ou outros tipos enunciativos e dão suporte para essa estruturação de ideia de nação.

Tratando de literatura, há obras criadas, conscientes ou inconscientemente, a atender tais ideologias. Todavia, também um movimento contestador para esse ideal de nação, a entendê-la como resultado de múltiplas construções.

O espaço do povo-nação moderno nunca é simplesmente horizontal. Seu movimento metafórico requer um tipo de “duplicidade” de escrita, uma temporalidade de representação que se move entre formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal centrada. E tais movimentos culturais dispersam o tempo homogêneo, visual, da sociedade horizontal. (BHABHA, 1998, p. 201)

Compreende-se a horizontalidade como um ponto que não evolui no tempo: é vista como estática e una e não mantém relações com o passado e futuro. Isso ocorre tanto temporalmente como socialmente, ou seja, uma nação fechada em si, sem relacionar-se com outras e cria um grupo único.

Entretanto, não há como uma sociedade estar centrada em si mesma, pois ela é formada por uma multiplicidade de tempo e processos sociais, quebrando a representação única de nação, a qual gera diversos conflitos para se sustentar. Mesmo que a coletividade precise constituir uma identidade, ela será formada por diferentes perspectivas.

“Precisamos de um outro tempo de escrita que seja capaz de inscrever as interseções ambivalentes e quiasmáticas de tempo e lugar que constituem a problemática experiência ‘moderna’ da nação ocidental” (BHABHA, 1998, p. 201). Assim como a história tem dois, ou mais, vieses, a serem retratados de acordo com o ponto de vista do narrador, historiador, assim também ocorre com o tempo.

Dessa forma, ele não pode ser considerado de maneira isolada, ou de forma homogênea, pois forma-se através de ligações com outras temporalidades. A modernidade surge como proposta de transformação do tempo e espaço de uma nação, sobretudo da concepção homogênea deles.

A partir disso projeta-se “a nação como liminaridade da modernidade cultural” (BHABHA, 1998, p. 200). A modernidade sugere mudanças, havendo mais de um meio de compreender e criar uma nação, mas

não quer dizer que há o apagamento de uma perspectiva pela outra, e sim que existem diferentes conceituações e elas convivem entre si.

“É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de escrever a nação” (BHA-BHA, 1998, p. 207). Surgem outros meios de compreender a nação, isso também sugere outras formas de construí-la, com uma perspectiva hegemônica de pessoas, locais, tempo, ou não, o que irão constituir os discursos pedagógicos e performativos.

O pedagógico como um momento de vir a ser designado por si próprio, encapsulado numa sucessão de momentos históricos que representa uma eternidade produzida por auto geração. O performativo intervém na soberania da auto geração da nação ao lançar uma sombra entre o povo como “imagem” e sua significação como signo diferenciador do Eu, distinto do Outro ou do Exterior. (BHABHA, 1998, p. 209)

A concepção de nação como constituição homogênea é construída pelo pedagógico, esse que engendra um grupo social e um tempo em uma horizontalidade, o qual, também, repercute a mitologia branca, pois quase sempre é uma soberania que constitui esse discurso em benefício próprio, muito recorrente na nação ocidental.

O pedagógico lança uma visão simplista de uma nação e reflete os ideais de quem está no poder, gerado de modo vazio, pois representa uma minoria entre uma sociedade que não atende aos demais. Contrária a essa percepção, o performativo admite a construção vertical dos processos sociais e foge do discurso hegemônico da nação.

Assim, o “performativo introduz a temporalidade do entre-lugar. A fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo” (BHABHA, 1998, p. 209). Em suma, o indivíduo que não se encaixa no discurso único produzido pela nação, encontra no performativo outras significações desta à qual pode se pertencer.

Nesse modo, não há uma única significação de tempo e espaço, geralmente criada por quem está em um poder, sendo a possibilidade da representação das minorias sociais, compostas por grupos que não fazem parte de uma elite, dando voz às suas identidades.

Com isso, há na Amazônia a circulação de discursos pedagógicos e performativos. O primeiro a repercutir a ideologia criada

inicialmente pelos colonizadores ocidentais e por quem faz parte de uma elite, a fabricar uma única concepção de comunidade amazônica. O segundo, o qual insere-se em contraste com o pedagógico, para dar voz aos indivíduos marginalizados socialmente que não se enquadram na nação homogênea, a promover também diferentes perspectivas sobre essas representações.

Dessa maneira, os escritos literários de Dalcídio Jurandir atuam no performativo, a mostrar a individualidade dos personagens amazônicos, a demonstrar a própria individualidade dos moradores da região.

## **Duas percepções de Belém através de Alfredo**

Dalcídio Jurandir é um importante escritor paraense, com seus textos sendo cada vez mais pesquisados e reconhecidos pela crítica literária. Escreveu uma extensa obra chamada *Ciclo Extremo-Norte*, uma sucessão de nove romances que narram personagens componentes da comunidade amazônica. Em oito desses livros conta-se a trajetória e amadurecimento de Alfredo, um menino que vai descobrindo o mundo ao seu redor e as injustiças sociais nele inseridas.

*Belém do Grão Pará* (obra abordada por este trabalho) é o quarto volume desse ciclo. Publicado pela primeira vez em 1960, trata da história do menino Alfredo quando chega para morar e estudar em Belém.

Em *Belém do Grão Pará*, assim como nos outros romances de Dalcídio, narram-se personagens que vivem na região amazônica, com seus próprios costumes, crenças, culinária, relação com a natureza etc. Por tratar da Amazônia, é natural que esses elementos apareçam, entretanto, a maneira como o escritor os constrói foge dos discursos produzidos pela mitologia branca, pela forma que o colonizador instaurou para perceber e ler o local. Há, nas narrativas dalcidianas um foco no desenvolvimento particular das personagens, de maneira singular.

O enfoque na experiência individual, a rememoração e a construção temporal. Tais aspectos fundem-se na narrativa dalcidiana e demonstram como o processo de colonização na América Latina e, por extensão, da Amazônia, produziu um cruzamento cultural e um caráter disjuntivo para os discursos, inclusive ficcionais, aqui empreendidos. (VELOSO, 1997, p. 126)

Há mais do que os discursos produzidos pelos colonizadores, de uma única maneira de empreender a comunidade (nação) amazônica, pois mostra a perspectiva de indivíduos os quais não se encaixam nessa concepção.

A forma de descrever a natureza e os costumes locais não é feita de maneira caricata, levada pelo exotismo, mostra-se o cotidiano natural dos moradores e também suas adversidades, mostrando uma Amazônia com problemáticas sociais, como miséria, desigualdade, transformações tecnológicas e como elas afetam esse ambiente. Assim, a concepção de tempo é também vertical, não enquadrado a fatores isolados contribuintes para a unificação de uma identidade.

A obra literária em questão traz a personagem Alfredo, que é intercotado por diferentes tipos de discursos, que sonha em sair da cidade do interior em que mora, Cachoeira do Arari, para estudar em Belém. Alfredo quer fugir do estilo de vida que os moradores de Cachoeira levam, pois sabe que ali não irá ter um bom futuro com uma boa condição financeira, ele crê que Belém irá oferecer meios para mudar de vida.

Esse desejo advém de narrativas de outras personagens que viajam esporadicamente para Belém e contam belas histórias da cidade para o menino, além de ler um livro de cartões postais da capital do Pará, fazendo-o se encantar com a arquitetura da cidade. Alfredo recebe esses discursos idealizados de Belém, como em uma mitologia branca, e almeja morar e vivenciar as experiências que escuta e lê.

A passagem a seguir mostra a reação do personagem ao chegar na cidade.

Deveria fingir indiferença, mostrar que era menino habituado a ver Belém. Mas durou pouco essa prudente resolução. Deixou-se caminhar pela pracinha deserta, entregue ao seu deslumbramento. E livremente estaria pronto para exclamar de novo sobre o que visse, pedras da rua, o tequeteque com o seu armarinho às costas, tabuleiros de pupunha, quiosques, o que ia vendo, pela primeira vez, homens em bicicletas, colegiais, engraxates, meninos tão sozinhos, donos de seus pés, a apanhar bonde, e bichos, lojas, aqueles anúncios ah, grandes, por cima das casas. E de um fundo de mangueiras, se entreviam pedaços de telhados e cores de palacetes, sobradões, a estátua. (JURANDIR, 1960, p. 16)

Alfredo depara-se com um conjunto de coisas que não via em Cachoeira, o grande número de pessoas, anúncios, lojas, os prédios, a movimentação da cidade. Deixa-se encantar com tais elementos, a admirar as novidades, era como se ele vivenciasse todas as histórias que ouvira sobre Belém, os discursos sobre a Paris na Amazônia, como era chamada durante o período da *belle époque* (discurso branco, criado pelos europeus a apagar os traços característicos da região e inserir os da Europa).

Todavia, o deslumbramento do menino dura pouco: ele começa a observar situações que comprovam desigualdades sociais, o que o espanta, pois não imaginara encontrar a pobreza que via em Cachoeira em contraste com a riqueza de alguns.

O tripulante voltou à “Deus te guarde”, num átimo trouxe a encomenda da senhora: uma menina de nove anos, amarela, descalça, a cabeça rapada, o dedo na boca metida num camisão de alfacinha. A senhora recuou um pouco o leque aos lábios, examinando-a: — Mas isto? E olhava para a menina e para o canoeiro, o leque impaciente: — Mas eu lhe disse que arranjasse uma maiorzinha pra serviços pesados. Isto aí... O canoeiro respondia baixo, se enchendo de respeitosas explicações, fazendo valer a mercadoria. A menina, de vez em vez, fitava a senhora com estupor e abandono. E deu com Alfredo que o contemplava, olhou para ele com o mesmo estupor, mas tão demoradamente, como uma cega, que o menino virou o rosto. (JURANDIR, 1960, p. 33 e 34)

Na orla do mercado Ver-o-Peso, Alfredo choca-se com a cena que presenciava: uma mulher rica, com trajes elegantes, examinava uma menina como um simples item de venda, para trabalhar para si. A senhora negociava com o vendedor, pois para ela não era uma mercadoria com uma boa aparência.

Essa passagem evidencia um contraste econômico que não estava presente nos discursos hegemônicos que Alfredo ouvia, surpreendendo o menino. Fica evidente que a imagem repassada de Belém é criada por um grupo de pessoas pertencentes a uma elite, pois seu estilo de vida reforça o ideal de cidade grande, desenvolvida, com oportunidades de estudo e emprego, mostrando apenas pontos positivos. Isso é continuado pela história, representada no livro que o menino lia.

Entretanto, Alfredo também não pertence a este grupo, a esta ideia de nação que foi instaurada, ele menino pobre e mestiço

começa a perder suas esperanças de mudança de vida quando percebe que os mais desfavorecidos não têm as mesmas oportunidades.

Assim, há um choque na personagem, não encontrando o que esperava, não se sentindo enquadrado nesta “nação”, deseja volta para sua casa, o Chalé em Cachoeira. “Quando noutra semana, estiou um pouco, Alfredo indagava: podia encontrar para o faz de conta, nos alagados da baixa, um carocinho de tucumã?” (JURANDIR, 1960, p. 27).

O carocinho é para o menino um símbolo de seu local e seu pertencimento a ele, Alfredo não está mais em seu lar e nem no local que imaginava, a mostrar que a cidade não é apenas um lugar físico, mas também um discurso. No romance existe o cruzamento de ideias sobre a região, demonstrando o aspecto da modernidade levantada por Bhabha (1998), através da transformação da perspectiva de Alfredo sobre Belém, a estarem presentes duas percepções da cidade, a pedagógica e a performativa.

O pedagógico se faz na ideia hegemônica de Belém, criada por uma elite, que a personagem esperava encontrar, mas como não faz parte desse grupo, ele adquire outras perspectivas de outras classes sociais. O pedagógico se perpetua através de um discurso, provavelmente se Alfredo não fosse a Belém, ele ainda o consideraria como único, sem contar com distinções de pessoas e a percepção de cada uma delas, se o que era repassado representava toda uma população.

Depois dessa apreensão, ele constrói uma ideia performativa, considerando a individualidade de outras personagens e suas situações de vida, de como cada um tem uma vivência diferente, o que gera diferentes pontos de vista sobre algo. Alfredo, então, não idealiza mais a cidade, passando a dar significações diferentes a ela.

E olhava as casas, olhava que olhava. A fisionomia delas, a disposição de cada uma, o gênio, que as casas, muitas vezes, pegam o jeito de nós, viventes. Não via o chalé? Olhava, invejando, detestando, escolhendo quarto, jardim, telhado, desmontando-as para armar uma nova ou construir, com peças de cada uma, a casa para a mãe quando viesse morar um dia na cidade. (JURANDIR, 1960, p. 77)

Ao perceber esses outros discursos sobre Belém, e até se encaixando neles, o menino começa a pensar em morar lá e levar sua mãe,

peessoa quem ama e também representa seu primeiro lar, para residir junto a ele. Fugindo das descrições históricas dos locais, prédios e construções da cidade, Alfredo constrói outros sentidos para eles, ou seja, a fazer o movimento do pedagógico para o performático.

Nota-se isto nesta outra passagem:

Belém tomava conta dele, envolvia-o com as suas saias que eram aquelas mangueiras-mães, carregadas. O estudinho marchava desigual, lento, entre impaciências e olhares nos ginásios que passavam pelo Grupo. Estes nem ao menos reparavam naqueles pobrezinhos do primário. [...] Ao descer o bulevar, pelos sobrados escuros que ainda cheiravam a borracha, pensava no padrinho Barbosa. No Ver-o-Peso, com as velas recolhidas, a doca perdia o seu ar de feira fluvial. Sem água, maré seca, com aquela mastreação nua, como cruzeiros, o Ver-o-Peso ficava um cemitério de barcos. (JURANDIR, 1960, p. 82)

A cidade acolhe o menino, como se presenciasse suas ações e sentimentos. Alfredo a vê como um local amparador, contrastando com suas impressões anteriores de Belém. Fazendo uma retrospectiva, o menino era deslumbrado com a ideia que tinha do lugar e aos poucos essa ideia foi sendo apagada. A cidade, depois, era um espaço de desigualdades sociais, prestigiando quem tinha poder monetário. Assim, ele se sentia menosprezado.

Entretanto, conforme conhece outras personagens, de situações financeiras mais parecidas com a sua, vê como elas levam sua vida e se relacionam de outra maneira com os espaços. Assim, também toma a cidade como seu local, mas não a Belém da *belle époque*, mas a que acompanha os mais desfavorecidos.

No trecho acima também é possível perceber a envoltura do Ver-o-Peso com Alfredo. A personagem sentia-se triste, com saudades de sua terra natal e também decepcionado com seus estudos, pois não estavam tomando o prosseguimento que almejava. Desse modo, é como se o espaço fosse descrito de acordo com os sentimentos do garoto.

Dessa maneira, o mercado, o qual em uma primeira visita apresentou a escravização de uma menina, trançando sua futura condição de vida, agora amparava outra criança, que não possuía um status social elevado. Assim sendo, Alfredo possui múltiplas leituras desse espaço, dando novos significados de acordo com suas experiências.

Nesse sentido, reforça-se que o difundido pelo pedagógico, amplamente perpetuado pela história oficial, não deve ser desconhecido, mas refletido, para não haver uma única apreensão de um tempo, uma nação.

Isso posto, Jurandir promove em seu romance uma reflexão do discurso hegemônico criado de Belém e da Amazônia em geral pelos colonizadores. O autor retrata o cotidiano da região, mas não pelo viés do exotismo, sendo o centro de sua obra o desenvolvimento psicológico e humano das personagens que são entrelaçadas por esse discurso.

Assim, a perspectiva pedagógica atingiu Alfredo, o qual pensava em única concepção de Belém, sendo desconstruída à medida que o menino conhecia diversas realidades e personagens e compreendeu que apenas uma forma de representá-los não era possível. Portanto, o pedagógico vai cedendo lugar para o performativo e é possível compreender outras leituras sobre a capital do Pará.

### **Considerações finais**

Portanto, compreende-se que o colonizador europeu ao chegar aos territórios amazônicos tirou o lugar dos habitantes nativos, buscando criar um discurso que mostrasse a grandiosidade da Amazônia, como seu objeto de poder, apagando as representações dos indígenas. Pois assim cria-se seu ideal sobre um determinado lugar, a imperar sobre outras identidades, em uma disputa de poder.

A região, então, ficou conhecida por sua exuberância, riqueza e misticismo, encobriu-se também a violência usada para ter posse do local, como o assassinato de inúmeros povos nativos, bem como a invisibilização de sua língua e cultura. Esse discurso imprime uma mitologia branca, forjada pelo homem branco ocidental, no caso o europeu que colonizou a Amazônia. Várias são as instâncias que legitimaram e legitimam tais ideologias até hoje, sendo perpetuadas também pela literatura, pois alguns escritores repetem essa ideologia.

Essa mitologia branca forma um ideal homogêneo de nação, sendo apreendida por uma única temporalidade e representação. Essa nação não pode representar todo o povo nela contido, pois cada indivíduo possui suas particularidades e está inserido em um grupo

social, gerando diferentes identidades. O tempo de uma nação também não se inscreve horizontalmente, relacionando-se mais com a temporalidade do que a historicidade, pois cada momento envolve-se com seu passado e também futuro.

Ou seja, a história de um lugar não é construída apenas por um recorte. A história da Amazônia não existe somente quando os europeus acharam e colonizaram a região. Cada momento vivenciado é gerado pela sucessão de outros, assim como os discursos atuais sobre a preservação do local são entrecortados pela atualidade e pela violência da colonização.

A forma única de nação está ligada ao viés pedagógico, admitindo apenas uma única perspectiva. No entanto, para transformar isso, surge a modernidade, não para excluir o pedagógico, mas para trazer sua reflexão e a existência de uma alternativa para ele. A modernidade é o movimento de ponderação de um contexto histórico e social e sugere mudanças.

Assim, o discurso performativo é resultado do fenômeno da modernidade. Ele apreende diversas significações para a nação, enquadrando minorias sociais que foram excluídas. Dessa forma, tem-se a nação como vertical, não isolada, mas relacionada com várias identidades e processos temporais.

Com isso, verificou-se na obra *Belém do Grão Pará*, de Dalcídio Jurandir, que o romance faz um contraponto entre os vieses performativos e pedagógicos. Notam-se como os discursos da mitologia branca, que escrevem um ideal da cidade de Belém, chegam até a personagem Alfredo, quem sonha em viver na capital do Pará idealizada.

Entretanto, quando chega à cidade, depara-se com uma construção de nação a qual não pertence, percebendo que não há apenas a concepção de Belém apresentada a ele. A personagem começa a apreender novos significados para a cidade, transformando sua concepção pedagógica em performativa. Dessa maneira, constata-se uma Belém não hegemônica, entrecortada por diferentes discursos formadores da cidade.

## Referências

- BHABHA, H. *O local da cultura*. Trad. Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.
- JURANDIR, D. *Belém do Grão Pará*. São Paulo: Martins, 1960.
- SOUZA, M. *Breve História da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- VELOSO, I. *Marajó dalcidiano: para além do documental e do etnográfico*. Belém: Ver. MOARA, n. 27, 2007.

## Geopoesia.br nas ruas de niemar: por uma teoria da literatura brasileira

Augusto R. da Silva Junior (UnB)<sup>1</sup>

A geopoesia é amor: pelo espaço, pela palavra, pela voz. Um modo de ser e estar no mundo para escrever. Na responsabilidade constante, ela permite buscar quem, o que, e quais coisas no mundo não são inferno: e preservá-las, e protegê-las, e reflorestá-las. Pela palavra, entre escritas e narrativas orais de geopoetas, buscamos possibilidades de revitalização da condição humana: amando, amar o espaço; admirando, *ad-mirar* a rua; etnoflanando, caminhar, cavalgar, navegar por paragens a serem traduzidas em palavras. Esse texto estabelece e realiza o encontro primordial proposto pela geopoesia: que a prática artística e a prática crítica tenham equivalência, pois a importância do ato de contar não se mede pelo gênero escolhido, mas pela forma que cada pessoa escolhe para responder ao mundo:

esse mundo quadrado  
foi riscado por um homem  
que tinha luz no nome  
minha rua não tem nome  
não tem rua a minha rua  
mas todas as vidas ligadas  
pelo mesmo fio desse homem  
que unia uma via sem nome à outra

esse labirinto reto e exato  
só pode ter sido riscado  
pelo minotauro metade homem  
metade boi de luz no nome

andarilho e andante  
o minotauro procura nas placas

1. Professor Associado de Literatura Brasileira da Universidade de Brasília. Coordenador da Cátedra Agostinho da Silva (UnB). Cursa pós-doutorado em Literatura no programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), com projeto intitulado “Geopoesia e Literatura de Campo centroestina: etnoflâneries por Goiás e Brasília” (supervisão Prof. Dr. Willi Bolle).

entre todos os nomes  
entre todos os homens  
a saída  
esse mundo quadrado cercado  
de curvas por todos os lados  
habitado por nuvens e lagos  
foi arriscado pelo sonho  
de um homem iluminado  
metade boi metade urbanista  
ele ainda procura uma saída...

(RODRIGUES, 2008, p. 69)

Neste ensaio, movimentamos justamente as ideias de *research*, *mesearch*, *desearch* – que o empréstimo linguístico permite ampliar a visão e a compreensão da proposta que intitulamos de “geopoesia. br”. No encontro do acadêmico com essa “agropoesia” pelas ruas sem nome de niemar, os pontos de contato entre o cerrado e o urbano, entre o fazer das ciências (de) humanas e uma vida pela palavra se reinventam. Assim, essa re-busca (*re-search*) é termo que movimenta a leitura de obras publicadas, o deslocamento etnográfico (e anotador) em busca do humano e uma escrita reflexiva (no retorno) que incida sobre elas em condição de responsabilidade e responsabilidade. A segunda, numa espécie de *busca-de-mim* (*me-search*) invoca uma espécie de metabiografia, percorrendo momento pontual de um percurso enquanto consolidação de uma teoria do literário. Na escrita, irrompe uma autoconsciência de si mesmo: a instância criadora da poesia, filtrada pela instância leitora, renovando-se numa instância ensaística – a do ensaio-flêuve, marca da crítica polifônica. No terceiro movimento, há várias leituras se cruzando nesse encontro entre formas responsivas de estar no mundo. Esse deslocamento “da busca/de busca” leva ao profundo movimento da crítica polifônica: a consciência de que tudo no mundo existe para ser escrito (aqui parafraseamos o *Postino di Neruda*, do filme *O carteiro e o poeta*; Michael Radford, 1994). Tomar empréstimo de outras línguas para dizer: *search*, com o significado do francês arcaico de *cercher* (procurar); e, mais: *circare*, do latim tardio *circum*, no sentido (na língua portuguesa de circular) de passar de um lugar a outro, de um tema a outro, de um lugar a outro constitui essa “geo-poesia”:

## BRASÍLIA: ONDE AS RUAS NÃO TÊM NOME

onde as ruas não têm nome  
eu quero andar  
andar sem direção

onde as ruas não têm nome  
eu quero correr  
correr sem nome rumo direção

onde as ruas não têm nome  
eu quero mandar ladrilhar

onde as ruas não têm nome  
eu quero ouvir uma banda passar  
cantando coisas de ser

onde as ruas não têm nome  
eu quero plantar casas  
plantar plantas e planos pilotos

onde as ruas não têm nome  
eu quero colocar números  
dos dois lados muitas letras  
onde as ruas não têm nome

eu quero mandar ladrilhar

onde as ruas não têm nome  
eu quero morrer  
morrer sem direção.

(RODRIGUES, 2010, p. 101)

*Rompeno* vãos e veredas, do centro-periférico, a geopoésia busca niemares distantes do oceano, com suas forças narradoras e poéticas recontando uma velha história para um novo normal literário. Ruas com nome e sem nomes sempre levam à experiência das intimidades, instauram sentimentos do deslocamento. Os ladrilhos levam às raízes e rizomas de brasis liminares. E mais: retorna às raizamas altiplanas para criar mapas imaginários (mas com localidades localizáveis) e paisagens a serem rompidas por etnoflâneurs, anotadores com seus caderninhos, andarilhos que buscam paragens onde encontrar (*communitas*) o outro para o livre-exercício de ouvir:

## GRANDE CERRADO: TRAVESSIA

o cavalo laranja  
galopa dentro da noite veloz

saúda velhos sanchos e lúcios típicos do cerrado

o cavalo laranja procura a reza  
venhanós o reino das cavalhadas

o cavalo laranja galopada  
galopa galopa no sono da moça

e saúda velhos kalunga e mascarados do cerrado  
o cavalo laranja

ao pé do mastro anuncia  
aos homens de bom coração:  
— coresma coresma coresma.

(RODRIGUES, 2010, p. 75)

Um sentimento íntimo do espaço, unido ao direito ao literário, convoca um pensamento novo – nesse início de novo milênio pandêmico. Tencionando novas visadas e tensionando antigas forças analíticas para formar, assim, uma grande roda hermenêutica: etnografias tecidas no tempo que se espalham na busca pela palavra do outro.

O resto é escritaria.

Ao longo dos anos, o trabalho de construção de uma teoria da literatura brasileira culminou com a invenção da geopoiesia. Esse trabalho tem sido a busca por *Passagens* que traduzam os deslocamentos da cultura e da arte em instâncias territoriais (no sentido geográfico do termo). Do conjunto inumerável de trechos que constituem um livro de registro da história de nossos *brasis liminares*, do qual irrompem poéticas do literário, encontramos: coleções de citações, a citação como álibi vital, a biblioteca infinita (de anotações), a luxúria copista, os itinerários de leitura, as fisiognomias do cotidiano, a curadoria do verso, a aura da palavra-outra.

Tudo isso num longo *essay-flêuve* (ensaio-rio) que vem se escrevendo ao longo dos anos:

## DA TERRA A POESIA

tocar a terra, penetrá-la  
 pisar o chão, terra cor:  
 pisá-la: abrir buracos:  
 cavá-la, chã, cultivá-la  
 disseminar sementes:  
 plantá-la, terra-vala:  
 quando a palma da mão, enxada, roça a terra um fio  
 de tarde, arde, de tento terno e tanto: soneta a frio  
 quando ave-maria, elísia, o fim de dia a noite anuncia  
 a alma atenta parte preta parte prata tão perto aleivosia  
 quando a palma branca do pé toca o pó, água, que  
 de vermelha cozia, amassa barro marrom que de  
 parede a casa terra, entrar e bater, chã batida romaria  
 desterrar o frio, porfia, que do lado de fora fica e fia.

(NIEMAR, 2015, p. 50)

A partir da relação entre a estética da palavra-do-outro e sentidos coletados na experiência da *etnoflânerie*, aproximamos as notas do autor com um trabalho (do) literário. A atividade volitivo-emocional inacabada, que se constitui como uma teoria da geopoesia em moto-contínuo, em que a escrita da terra se torna uma forma de sobrevivência em tempos de extremos, vai-se fazendo uma “órganon da história”, conforme Willi Bolle sobre as passagens benjamianas. Teoria da literatura brasileira que movimenta instrumentos de historiografia com elementos de *escritarias*. Etnoflanando entre homens das multidões, na solidão das bibliotecas e das coleções de livros (encaixotadas, abandonadas, anotadas), as nossas perambulações teóricas abordaram necessidades urgentes do indivíduo, aspectos efêmeros do cotidiano e o entendimento da biblioteca como um objeto mental.

Sendo assim, cada trecho lido e copiado desdobra-se em arquitetura discursiva, em superposição de detalhes com imagens prenhes de palavras e de atualidade viva. As passagens das *passagens* congregam: o desejo na escrita *automática* (Freud); a dialética como estratégia em tempos do Capital (Marx); a Gaia ciência (Nietzsche) da modernidade e o ato de escrever paragens e (cidades) invisíveis (Italo Calvino).

Assim, um grande grupo de poetas, narradores, pesquisadores, professores e ensaístas fizeram-se colecionadores de insignificâncias

e catadores de ideias e de artes, acumuladores de efemeridades e esquecimentos. Abriu-se, no ensaio-flêuve, em sua fusão com a coleção de anotações, a recuperação de olhares e instantâneos, relampejos e choques: “A arte abrange horizontes estéticos, éticos e políticos que integram e constituem as práticas sociais. Nessa dimensão, a recepção do mundo e a ação artística diante dele estão dialogicamente imbricadas” (GANDARA, 2018, p. 154).

No trabalho de desautomatização da leitura e da constante busca da sabedoria, essa poética do ensaio-rio lança lições de mal-estar e bem-estar na civilização e confronta o leitor hodierno, alheio ao pensamento sempre colonialista e autoritário: “Lança-se o método dialógico como modo efetivo de intercambiar conhecimentos e experiências com o outro, em troca multilateral de saberes” (MEDEIROS, SILVA JUNIOR, SANTOS, 2018, p. 94).

Olhar o mundo, os *passantes* (no sentido baudelairiano) e a nós mesmos através dos cenários (voluntários e involuntários), que produzem personagens e imagens inesgotáveis, foi um dos principais atos de uma vida *anotadora*. Enfim, nosso trabalho buscou a experiência na experiência das passagens para tomá-las como forças atuantes das eternas contradições do novo milênio. Decifrando imagens e sentimentos do mundo, escrevemos e reescrevemos a história. Nas *Passagens da geopoesia*, um imenso livro de registros, o conhecer-se a si mesmo que é conhecer o outro, deambular pelo mundo como uma imensa cidade, nos permitiu reconhecer, na escrita, o ato maior de conhecer o outro.

O etnoflâneur, ser da ação, sempre carrega um caderno em suas andanças por vãos e varedas: onde pode colher geopoesia, versos e rocks rurais. A geopoesia nasce desses encontros com o outro: comunhão do ser com a terra, comunhão da escrita com o espaço, comunhão de vozes populares com o ato de escrever (vers, verssis, vesços). Nosso trabalho analisa a escrita centroestina a partir da Literatura de Campo. A Literatura de Campo é o entendimento da necessidade do deslocamento para a produção poética e crítica – encarnados, ambos, na escrita – que é sempre corporal. Colhendo uma passagem de editorial de periódico (Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, UnB, vol. 35, 2013), encontramos essa questão voltada, também, para um pensar centroestino. Esta é a ideia primeva da Literatura de Campo: peregrinar e voltar para contar. Com isso, esta literatura, em campos plurais, com sua

amplitude de temas e de significados, apresenta-se e dissemina-se no âmbito da transdisciplinaridade: “combinatórias, entre espaços e pessoas, geografia e geo-graphias, expõem a violência contra o outro para aproximar os outros, fragilizados, de uma consciência política e/ou de uma comunhão na ordem do dia” (SILVA JUNIOR; MARQUES, 2015, p. 240).

Os conceitos de enfronteiramento e etnoflânerie também são importantes nesse percurso. O primeiro, está profundamente ligado à ideia de territorialidade (advindo da geografia) conjugado com a ideia de empoderamento (espacial), pensando com Bachelard. A etnoflânerie parte das Passagens, de Walter Benjamin, e a ideia de uma escrita constante do mundo. Uma vez que estar vivo é estar pleno dos olhos, escrever, em sentimento do mundo, em pensamento de desassossego, é o único caminho da geopoesia.

A teoria da geopoesia, que chamamos neste 2020 de Geopoesia.br, em homenagem ao livro de Willi Bolle *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil* (2004), desponta como um grande mapa para congregar poéticas de brasis liminares: corporalidades do Sertão, vozes da Amazônia, narradores do Cerrado, benzedeadas da Caatinga, raizeiros dos Pampas compõem essa polifonia ético-estética em um país de dimensões continentais. A teoria da geopoesia busca constituir e ampliar as literaturas de campo, distantes do mar, reveladoras dos brasis: sertanejo, caipira, indígena, quilombola, centroestino, “do mato”, “da floresta”, da “agropoesia”, da literatura de pobre. Na palavra viva, evidentemente, ecoa a compreensão expressa em *Grandesertão.br*, de que a obra-prima de Guimarães Rosa se caracteriza como um “romance de formação do Brasil” (BOLLE, 2004).

Nossos palcos são “grandes sertões” (Cerrado, Caatinga, Pampa, Amazônia...), as veredas, varedas, vãos, vales e espaços vitais de formação dos interiores. Realizaremos, neste percurso teórico-inacabado, etnocartografias de territórios literários e territorialidades reveladoras de etnoflâneurs e andarilhos, flâneurs e deambulantes.

Nossos passos também respondem à travessia dos vários viajantes: Colombo e Pero Vaz, Anchieta e Vieira, Spix e Martius, Nars Chaul e Auguste Saint-Hilaire, dentre outros.

Depois, chegamos a um conceito de Nietzsche, revelado em *Humano, Demasiado humano* (1878), que opera em assonância com a noção benjaminiana de flâneur – o andarilho. Dialogando com sua própria sombra, o andarilho se ocupa não de horizontes ou metas,

mas de caminhos e passagens – como nos ensina Borba Filho e suas figuras navegantes em *Ambulantes de Deus* (1978).

Por veredas que se bifurcam, também agregamos elementos de Bakhtin, pensador dos discursos, da cultura carnalizada, e Flusser, teórico da comunicação e filósofo do diabo. Em processo de responsabilização, formulamos crítica *in progress* que quer mover a geopoética de pontos.br em que cada participante acrescenta uma vereda ao painel crítico proposto, contribuindo para análise dos caminhos e descaminhos da geopoética – fazer literário proveniente do interior do país, desde o período colonial até os nossos dias.

Evocamos poemas e canções, prosas e dramas, relatos e arquivos que de tão longe vêm vindo. Munidos da premissa de inacabamento, entendemos que há várias passagens de um Brasil sempre em formação. Os estudos de cultura popular, aqui desenvolvidos, estabelecem diálogos com investigadores brasileiros, tais como Darcy Ribeiro, Carlos Rodrigues Brandão, Paulo Bezerra, Maria Zaira Turchi, dentre outros que nos conduzem na consecução de uma teoria carnalizada da literatura.

A crítica polifônica arranja-se com fazedores do cotidiano, como os goianos/brasiliários Cora Coralina, José Godoy Garcia, Anderson Braga Horta e Cassiano Nunes; prosadores das gentes e tropas migrantes – sempre ameaçadas – a exemplo de Hugo de Carvalho Ramos, Graciliano Ramos, Bernardo Élis, Dalcídio Jurandir, Vicente Cecim, Milton Hatoum, Cristino Wapichana, dentre outros.

Assim, os estudos de geopoética e de geocrítica, em diálogo com investigadores brasileiros da cultura, tais como Hermilo Borba Filho, dentre outros, caminham para a celebração da carnalização na literatura comparada. A crítica polifônica, que nasce do literário, arranja-se com vozes de poetas do cotidiano, como os goianos/mineiros/brasiliários Cora Coralina, José Godoy Garcia, Anderson Braga Horta e Cassiano Nunes; prosadores das gentes e tropas migrantes, a exemplo de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis; dramaturgos e cineastas que fazem do Planalto Central espaço universal: Dulcina de Moraes, Geraldo Lima, Hugo Zorzetti e Vladimir Carvalho; além de cantores e versistas populares de nomes apagados pela histografia, cujas obras perpetuam-se nas entoações dos festejos móveis e imóveis.

Seguem também algumas bases para uma geopoética.bsb em que se enformam os processos criativos de José Godoy Garcia, Cassiano

Nunes, Anderson Braga Horta, Santiago Naud, Hermenegildo Bastos, Renato Russo, Marcos Fabrício e Sabiá Canuto. Sem perder de vista a potência criadora de uma geopoesia profunda, trazemos também uma etnocartografia que agrega Cora Coralina, Hilda Curado, Lia Testa, Fernanda Marra, Marina Mara, os cineastas Lemuel Gandara e Rafael Gandara, os azulejos de Athos Bulcão, a pintura de Dalton Paula e os grafites de Carli Ayô e Soneka, além de cantores e versistas populares, narrativas quilombolas e indígenas, centroestinas e norte-nordestinas apagadas pela historiografia, cujas obras perpetuam-se nas entoações de festejos.

Surge a proposta de reescrever essa história – contada oralmente, experimentada performaticamente, continuada por leitores e autores de brasis liminares. O literário, com suas vozes, autores, leitores, críticos e pensadores, andarilhos e etnoflâneurs, recusa a última palavra. E a geopoesia deambula por grandes, imensos sertões. Enfim, pesquisas e inquietações que abordam manifestações da literatura oral e escrita no campo da poesia, da prosa, do teatro, da performance, do cinema literário e de vocalidades várias vão compondo e ampliando este pensamento em progresso.

Nesse encontro de veredas, fica exposto, então, o ponto de maturidade de uma teoria e uma prática da geopoesia:

#### Paisagem 409

quem descobriu Brasília? foi diadorim. grandes sertões: visagens. travessia? foi o primeiro e mais. o belo bela desta cidade: máscara e nudez. depois disso nunca mais. encruzilhadas. tropelias. mas ontem à noite eu vi uma cruz ao pé de uma árvore rococó: retorcida a pele de vela: Brasília barroca. o retrato de diadorim: um beijo nos lábios nus. tropelias no planalto central do Brasil. vertentes descendentes sem escarpas inteiriças e abruptas. os mares assoberbados em seus chapadões nivelados. a terra, o homem, a luta: tudo movente. aqui, os santos se renovam nos barracos barrocos, nos troncos de mentirinha. aqui: os ateus, milagre de Deus, invenção contra-hegemônica, são místicos. sou mítico e só. Brasília é uma santa dica... e tudo é religado em Brasília. nunca sei se uma tesourinha leva ou traz a macumba. de isto ou aquilo, se vai ou vou ... até o tempo é novo em Brasília. mas o passado é o mar. ah! e o futuro é o silêncio do lago. (RODRIGUES, 2011, s. p.)

Se Guimarães Rosa escreveu o “romance de formação do Brasil”, como afirma Willi Bolle (2004), a literatura centroestina vai tecendo

uma “prosa de continuação” desses brasis liminares que ainda não foram lidos – mas que já foram contados:

Paisagem 412

Quem descobriu Brasília? Ah, foi Riobaldo e sua cambada de cangangos. Quando o mundo ainda era preto e branco: nada. ele veio e fez um pacto no nada que era tudo. foi o primeiro e único desta cidade. depois: nunca mais encruzilhadas ... quando o mundo era o paraíso: veio. fez um ritual de passagem. mundo mundo vasto mundo. estas estórias: os pilotis, nasceram depois do fim do dia e foram dançar no fundo do mar paranoá. mas hoje, inda gorinha, vi uma macumba na tesourinha. pra onde vai esse trabalho? os santos se renovam, fractais, no labirinto modernista e sertanejo dos eixinhos de baixo, eixinhos de cima... veredas que desembocam em supercasas invisíveis. tudo é novo em Brasília. o tempo passa nos acordes de espaços descritos: acrópolis de vidro, museus de morar, proas de caminhões, praças de orixás, moças de esquinas sem esquinas... e uma vontade de chorar. e uma vontade de poder: eu sou o ontem daqui? (RODRIGUES, 2011, s. p.)

Conhecendo a si mesmo, pela palavra, é possível dominar o espaço e não ser dominado por forças coloniais. Questionar uma compreensão de mundo sempre colonialista e autoritária com as novas potencialidades da crítica polifônica é articular o exercício da recepção com a condição humana. Por isso, convocamos colecionadores (no sentido benjaminiano) para enformar uma enciclopédia da geopoesia. O próprio deslocamento para o encontro, na comunidade das visões da história, constituindo a Literatura de Campo e a etnoflânerie. Dos diversos modos de representar, surge a proposta de reescrever essa história – contada oralmente, experimentada performaticamente, continuada pelos leitores. Nos movimentos de enfronteiramento, nas migrações das vocalidades, veredas polifônicas emergem como caminhos da cultura popular.

Nesse sentido, investigar as vertentes despontadas nos cerrados e sertões, bem como nos banzeiros e vazantes, nos permitirá perscrutar vozes e corpos individuais e coletivos das mais diversas manifestações. No âmbito da responsabilidade, pretendemos experimentar a geopoesia em performances culturais e analisar os modos de se fazer da Literatura de Campo, em poemas e canções, prosas e dramas, relatos e textos desde o período colonial que nos levam, ainda, a seguir os rastros e as vozes dos que de tão longe, há tanto, vêm dizendo.

Agregamos, assim, um pensamento da pluralidade e do inacabamento que acionam entendimentos de culturas em trânsito, em transes, contra abordagens monológicas (BAKHTIN, 2008).

Das artes de brasis liminares, formados pelo Centro, Oeste e Norte pretendemos sular uma constelação de categorias. Consideramos essencial atualizar e ampliar a discussão dos dramas sociais, campos plurais e metáforas dinâmicas, na linhagem do pensamento de Victor Turner, com vistas a perfazer poéticas do Centroeste-Norte. A crítica polifônica ganha vida entre os povos cerradeiros, centroestinos, nortistas, sertanejos, caipiras, indígenas, quilombolas e outras variáveis de brasis liminares. Expressões que ordenam ideias, mas também espraiam forças inclassificáveis de raízes e rizomas de um país de culturas diversas. Pelos vales, vãos, bacias, planaltos, altiplanos, rios, quilombos, aldeias, espaços de reexistência vão se compondo territorialidades enfronteiradas e políticas – marcas da raizama:

A metáfora da raizama — nascida da geopoesia e que agrega o verbo “amar” — também carrega a imagem de feixe, de algo que foi colhido e “ajuntado” num “punhado”. É um conjunto de raízes de uma mesma planta, embaixo da terra ou já coletadas, ou, ainda, de plantas diferentes que se emaranham no solo, as raízes culturais que figuram nas tradições e “bases” que se religam a determinada coisa, pessoa ou grupo. A raizama também tem força rizomática quando pensamos no deslocamento do indivíduo na memória profunda de sua territorialidade — rituais que têm determinados *bulbos* estruturais, localizáveis, mas que se expandem em novas e antigas manifestações: reverberações rizomáticas nos modos de fazer e de cuidar. (SILVA JUNIOR, BARROS; 2020, p. 178)

A raizama na sua expressão máxima – que é a geopoesia – deixa aflorar pequenos índices que aparecem prodigiosamente no arranjo dos diversos recursos literários e artísticos, numa espécie de língua *in opere*, fabulosa e fabularmente em movimento, enformando a crítica polifônica. Enfim, pesquisas e inquietações que versem sobre manifestações da literatura oral e escrita no campo da poesia, da prosa, do teatro, do cinema, da performance e de vocalidades enformam a grande celebração (*communitas*) da geopoesia.

Investigar a literatura despontada no Cerrado tem sido esforço conjunto de pesquisadores do Terceiro Milênio. Pensadores que escutam as vozes populares, experimentam performances culturais

e analisam poemas, canções e rastros das artes do Centro, do Oeste e Norte brasileiros. Conforme advertem Benjamin/Bolle, o literário não aceita uma delimitação precisa de fronteiras. É desse movimento oscilatório que se configura essa capacidade que a geopoesia e a Literatura de Campo apresentam.

Consideramos essencial a proposição de que a geopoesia discuta os “dramas, campos e metáforas” (TURNER, 2008) que perfaçam as poéticas do Cerrado e as expressões pulsantes das formas de fazer “Literaturas de Campo”. Evocamos um fazer artístico que parte de espaços plurais, participa das dinâmicas inacabadas da cultura popular e se dissemina no âmbito da transdisciplinaridade. Partindo desta perspectiva, pretendemos dinamizar os modos de representação das culturas populares e popularizadas, bem como os modos menos canonizados da expressão cultural. Assim, a geopoesia constitui-se como lócus de problematização do cânone internacional e nacional, de certa hegemonia cultural e intelectual do “Sul” brasileiro, além de se lançar como arena, sobretudo, para a reflexão e difusão de poéticas sistematicamente silenciadas: literaturas do interior, de comunidades quilombolas, de resistências indígenas, de ambientes rurais (agropoesia) ou de “pequenas cidades, invisíveis cidades” (CALVINO, 2000; SILVA JR, 2003).

Pluralidade e inacabamento que acionam entendimentos de culturas em trânsito, em tranSES, contra abordagens monológicas (BAKHTIN, 2006; 2008). Nos palcos e terreiros do interior brasileiro, convidamos à cena artistas, intelectuais e pesquisadores que contribuam para a consolidação de um pensamento ativo que se mostre responsivo ao outro, às alteridades múltiplas incessantemente despontadas dos povos cerradeiros e sertanejos. Uma poética popular do cerrado (SILVA JR; MEDEIROS, 2018) engendrando poéticas traduzidas em poesia e crítica literária.

Conforme adverte Maria Zaira Turchi, o literário não aceita uma delimitação precisa de fronteiras. É do movimento oscilatório que se configura uma capacidade que o literário apresenta. O universalizado, a partir de pequenos índices da cultura, que aparece prodigiosamente no arranjo dos diversos recursos literários e artísticos (TURCHI, 2003, p. 95). Nesta perspectiva, a geopoesia espalha-se sobre as várias Literaturas de Campo, em gêneros literários múltiplos (lírica, prosaística, cancionero, drama, cinema), sobre a pulção da cultura popular no interior brasileiro, Cerrado e/ou Sertão,

Centro-Oeste-Norte, a partir de uma mirada pluridiscursiva e dialógica, que procure dar corpo, voz e espaço à arte, à cultura e ao pensamento crítico despontado dos vãos e das almas do país.

O etnoflâneur, esteja em grandes sertões ou veredas vivas, ruas sem nome ou ruas do fogo, sempre trata das demigrações (fundações, resistências) de localidades e as respostas que elas trazem para perguntas capitais:

FARRICOCOS DA BOA MORTE

vamos celebrar o horror de tudo isto  
Com festa velório e caixão  
Está tudo morto e enterrado agora  
Já que também podemos celebrar  
a estupidez de quem cantou essa canção  
(Legião Urbana, 1993; epígrafe do poema, p. 46).

lá vai os farricoco  
voltano pra população  
tirano suas máscara  
retirano seus cordão

processuais vão deixano  
o desejo de passada  
a mensagem pisada  
pegada de pé-de-pilão

o passado, presente,  
quinta da salvação  
no tecido branco  
futuro na palma da mão

tochas de fel fogo roem  
corroem genes e mãos  
tochas manchadas de sangue:  
era o tempo da colonização.

(NIEMAR, 2019, p. 53)

A Literatura de Campo, nesse estudo, aproxima Goiás-Brasília para uma interpretação dos seres cerradeiros (cerratenses). Enfim, analisa e faz obras de geopoesia, realizando cruzamentos culturais da história com biografias de pessoas e de gerações que viveram e fizeram essas centroestinidades:

## CADERNINHOS DE GEOPOESIA

1881

o viajante passa com o caderno, lispecto, na mão  
 olha o senhorzinho cigarro de palha na mão  
 (anota, nota, risca, rima – circunflexão)  
 pra que tanta escrita, meu deus, pergunta  
 a fumaça no fumo da tarde,  
 tecendo pontos de interrogação  
 mas todos sabem que eles dobram nanunicação  
 o viandante, caneta circumspecta, esquerda mão  
 sob a fumaça, fumo da tarde talvez amarela,  
 ponte-e-vírgula, (e para e passa, espia, depassa,  
 largas passadas) curva da cerração nem pergunta não:  
 o homem de cócocras, o cigarro de palha, o coração.

(NIEMAR, 2019, p. 32)

A geopoesia é uma busca constante de encruzilhadas pensamentais, pois é impossível saciar o coração que se traduz em palavras. Afinal, a teoria da geopoesia é interminável: atravessa localidades, cruza cidades, rompe países, voa continentes. Ah! E a poesia da geopoesia atravessa, pela palavra, travessias. Afinal, a geopoesia só existe para ouvir o outro.

## Referências

- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. SP: Hucitec; Brasília: Editora UnB, 2008.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Ed./Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Mourão. 3 vols. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BOLLE, W. *grandesertão.br: O romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2004.
- BOLLE, W. A função luciférica da linguagem: Grande Sertão: Verdades à luz da História do diabo de Vilém Flusser. In: FANTINI, M. (Org.). *Machado e Rosa: leituras críticas*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010, p. 493-506.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

- FLUSSER, V. *A história do diabo*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- GANDARA, L. Cinema literário Goiano e ensino: teoria e prática da tradução coletiva. In: MEDEIROS, A. C. M. de.; LEITE, K. R. de O.; SILVA JR, A. R. da.; GANDARA, L. da C. (Orgs.). *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás*. Goiânia: R&F Editora, 2018. p. 145-157.
- GARCIA, J. G. *Poesias*. Brasília: Thesaurus, 1999.
- GARCIA, J. *Araguaia Mansidão*. Goiânia: Editora Oriente, 1972.
- MEDEIROS, A.; SILVA JUNIOR, A.; SANTOS, E. Literatura de campo e letramento literário: Bernardo Élis e José J. Veiga na formação de leitores de mundo. In: MEDEIROS, A. C. M. de.; LEITE, K. R. de O.; SILVA JR, A. R. da.; GANDARA, L. da C. (Orgs.). *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás*. Goiânia: R&F Editora, 2018.
- NIEMAR, A. *Poemas da rua do fogo*. Brasília: Avá, 2019.
- NIEMAR, A. *Centésima página*. Lisboa: Chiado Editora, 2015.
- NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*. SP: Cia. das Letras, 2000.
- O CARTEIRO e o poeta. Direção de Michael Radford. Itália: Miramax filmes, 1994. DVD. 116 minutos.
- RODRIGUES, A. *Niemar*. Goiânia: Editora Vieira – GEV, 2008.
- RODRIGUES, A. *Onde as ruas não têm nome*. Brasília: Editora Thesaurus, 2010.
- RODRIGUES, A. *Do livro de Carne*. Brasília: Editora Thesaurus, 2011.
- SILVA JR, A. R. Editorial. Cultura popular, oralidade e performance. *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Poslit/UnB)*. V. 22, n. 35, 2013. p. 7-10. Disponível em: [http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/10934/pdf\\_2](http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/10934/pdf_2)  
Acesso em: 10 dezembro 2020
- SILVA JR, A.R. MARQUES, G. C. Godoy Garcia e Niemar: um canto geral centroestino. *ECOS – Estudos Contemporâneos da Subjetividade*. Vol. 5. n. 2, p. 232-248. Disponível em: <http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/ecos/article/viewFile/1699/1209>.  
Acesso em: 22 maio 2016.
- SILVA JR, A. R.; A. C. M. MEDEIROS. José Godoy Garcia e a poética preta-e-branca: imagens cotidianas de um realismo afro-goiano. *Guavira Letras – Revista do programa de mestrado e doutorado em Letras da UFMS/Três Lagoas*. n. 18, jan.-jul. 2014. p. 53- 69.

- Disponível em: <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/52/37> Acesso em: 09 novembro 2020
- TURCHI, M. Z. *Literatura e Antropologia do imaginário*. Brasília: EdUnB, 2013.
- TURCHI, M. Z. As variações do insólito em José J. Veiga. *Organon* (UFRGS), v. 38/39, 2007. p. 147-158. 2007.
- TURNER, V. *Dramas, Campos e Metáforas*. Ação simbólica na sociedade humana. Niterói: EdUFF, 2008.

## A escrita como memória e resignificação de si em *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende, e *Mar azul*, de Paloma Vidal

Bruna Santiago dos Reis (UFRGS) <sup>1</sup>

### Introdução

A presença da memória das personagens na literatura contemporânea é um modo de reafirmar e moldar acontecimentos coletivos e construções identitárias individuais. Com isso, o ato de lembrar e relembrar, principalmente na velhice, tem o intuito de entender a realidade e o destino, de tornar presente o momento, os sentidos, os sentimentos e as pessoas, principalmente nos casos de perdas e faltas, e de concretizar o sentimento de pertencimento em um espaço. Para isso, a ação da escrita organiza os pensamentos, reaviva dores, entendimentos e não-entendimentos, estimula o enfrentamento de situações, de sentimentos e de memórias e ameniza ou enfatiza emoções. Nas obras *Quarenta dias* (2014) e *Mar azul* (2012), as personagens encontram uma forma de entender o passado, enfrentar a solidão e pertencer ao presente através dos exercícios da memória e da escrita.

Em *Quarenta dias*, escrito por Maria Valéria Rezende, a personagem Alice monologa com a Barbie (o caderno) acerca da trajetória em Porto Alegre. Alice é da Paraíba, porém, por imposição da filha, Norinha, teve que deslocar-se para uma cidade com outros costumes. Para Norinha, a vinda de Alice significa a praticidade de deixar o “projeto de filho” para a avó cuidar. Há uma noção de que na velhice, quando as idosas são vistas como desocupadas, o papel de cuidadora lhes deve ser atribuído. De acordo com Motta (2011, p. 17): “Em realidade, as idosas são arrimos de família também como cuidadoras de casa e de netos e, em parte, na realização de trabalho doméstico”. Com isso, Alice, sob pressão, foi para Porto Alegre; entretanto, recebeu a notícia de que a filha e o genro passariam meses na Europa, a fim de especializar os estudos. Para Alice, a desconhecida Porto Alegre tornou-se espaço de aventuras,

1. Mestranda em Teoria, Crítica e Comparatismo (UFRGS).  
E-mail: bruna.santiago.reis@gmail.com

de pertencimento e de trocas de afetos. Alice enfrentou e enfrenta a solidão, desde a época do desaparecimento do marido –relacionado à ditadura brasileira<sup>2</sup> – mas também no presente da narração, por consequência do abandono da filha. Para Motta (2011, p. 19):

Uma das razões fortes para o desejo de morar só, das mulheres idosas com os filhos criados, refere-se à comum e pressionante tentativa de interferência, ou até ingerência, dos membros mais novos da família sobre a vida – atividades, saídas, uso do dinheiro, até vida sexual-afetiva – dos seus idosos, principalmente das mulheres. Apesar de colaborações, apoios e demonstrações de autonomia, os mecanismos cotidianos de expressão das lutas de poder entre as gerações estão sempre em alguma forma ou nuance de atuação. E quanto mais velha, mais difícil a liberação.

Considerando esse aspecto, é claramente visível na narrativa a insatisfação de Alice ao “ser tirada” da residência e da terra natal. A única escolha e possibilidade de existência e autonomia foi o desejo e a imposição de ficar com o caderno. Com isso, escrita e terapia se misturavam. A partir de uma ligação de Elizete, pedindo para que Alice busque informações sobre Cícero Araújo, a personagem principal encontra nas ruas uma nova forma de sobreviver e, graças a tal justificativa, o deslocamento se torna aceitável.

Durante quarenta dias, Alice se movimentava pelas diferentes ruas, vilas e estabelecimentos de Porto Alegre e, assim, cria vínculo com as pessoas invisíveis e cotidianas da capital – bebe cafés nas casas das moradoras das Vilas que, com ela, buscam Cícero; troca informações sobre variações linguísticas com o funcionário da padaria; deixa-se cuidar por Milena, que é “brasileirinha como ela”; conversa com a paraibana da rodoviária; dorme na residência de Lola; bebe

2. De acordo com Figueiredo (2017, p. 11): “A pessoa afetada pela repressão, ainda que de modo relativamente leve [...], não tem vontade de olhar para trás e reviver, através das lembranças, os sofrimentos do passado”, ainda assim, a pesquisadora considera a escrita como um efeito catártico. Para ela (2017, p. 13), todo o trabalho de investigação e divulgação é um dever da memória para todas e todos afetados e afetados pela ditadura, justamente, para que não caia no esquecimento, por uma questão de justiça mesmo – tanto que Eurídice Figueiredo comenta a gravidade de como se deu a Anistia brasileira (2017, p. 24-26), um sinônimo de impunidade e amnésia da memória socio-política e cultural.

o mate de Arturo e cita mais outras personagens que a marcaram, como Giggio e Catarina. Alice narra histórias; retoma o passado a fim de justificar as atitudes de Norinha e de entender resoluções do destino; expõe sentimentos e pensamentos; conversa com a Barbie (o caderno) para não se sentir sozinha; através da escrita, a personagem se sente pertencente à nova realidade.

Em *Mar azul*, escrito por Paloma Vidal, a personagem sem nome retoma acontecimentos a fim de preencher as lacunas causadoras da solidão e da melancolia. A partir disso, no exercício da memória, escreve histórias, sentimentos e pensamentos nos diários deixados pelo pai, que se exila no Brasil para poder escapar das consequências da ditadura. Com isso, o contato entre filha e pai é dado através da escrita das cartas. A aproximação das diferentes grafias é uma forma de unir trajetórias e de recontar as situações, podendo moldar os fatos. Nesse sentimento de perdas e desentendimentos, a personagem busca compreender os motivos do abandono do pai e do desaparecimento da amiga, Vicky. Assim como a fuga do pai tem relação, aparentemente, com a ditadura<sup>3</sup> (“Havia algo nos seus amigos e nas reuniões noturnas sob nuvens de fumaça; na forma como falavam da situação do país com prognósticos soturnos; e baixavam a voz como conspiradores, enquanto preparavam uma jogada de xadrez” - VIDAL, 2012, p. 105), o desaparecimento de Vicky deixa subentendida essa relação: “O período foi um misto de ascendência de dominadores sobre dominados, cerceamento dos direitos humanos e domínio patriarcal” (MATTÉ; SANTOS, 2018, p. 5).

Vicky era a amiga inseparável da personagem, ambas dividiam a mesma casa, já que o pai desta a deixou sob os cuidados da mãe de Vicky, de modo que compartilhavam segredos e histórias. Porém, a personagem tinha um relacionamento conturbado com R: “Ocorre que ainda hoje um vulto parecido com R pode me desajustar. Suas feições se imprimiram em mim como um selo que detém o tempo de um acontecimento” (VIDAL, 2012, p. 77). R vinha do colégio militar,

3. Conforme Figueiredo (2017, p. 41): “Tratar da literatura sobre ditadura convoca categorias de pensamento como testemunho, o trauma, o exílio, a memória, o arquivo, enfim, a responsabilidade dos autores frente à História e aos leitores”, logo, é um dos artifícios de rever, refletir, analisar e repensar o passado. Ainda, segundo Rancière (apud Figueiredo, 2017, p. 44): “Escrever história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade”, o real precisa ser ficcionalizado para ser pensado.

sendo expulso ao deixar o colega morrer de hipotermia. Admirava o militarismo extremo e odiava o pai e a amiga da personagem.

Quando a personagem e a amiga saíram da adolescência, moravam separadas. Porém, no dia do desaparecimento, Vicky liga para a personagem e demonstra medo. Quando a personagem narra que R e um grupo estavam na frente do apartamento da amiga, mostra-se nas entrelinhas a relação entre R, Vicky, o pai da personagem e a ditadura. A personagem busca entender, através da escrita, as motivações por ser “deixada” pelas pessoas que ama; as atitudes de si diante de todos os acontecimentos; as sensações de não-pertencimento nesses deslocamentos entre Brasil e Argentina: “Nem vem, você sabe que eu nunca fiz parte. [...] – Porque eu não tenho nem pai nem mãe” (VIDAL, 2012, p. 11). Também, as razões por ter permanecido no relacionamento com R e por não ter permanecido no relacionamento com Luis; as perguntas e respostas ao viajar para encontrar o pai; as condições da velhice e a sensação de alívio nas águas, no mar.

Ainda que Roland Barthes, no *Rumor da Língua* (1988), afirme que para que a escrita comece, o autor necessita entrar na própria morte, até porque os sentidos se dão pela construção do leitor, as narrativas de *Quarenta dias* e *Mar azul* apresentam semelhanças com as vivências das escritoras, já que “o documental e o ficcional podem conviver na mesma obra, como acontece em outras criações artísticas contemporâneas” (RESENDE, 2014, p. 14). Com isso, é comum o jogo de realidade *versus* ficção para dar sentido de veracidade textual, que é exatamente o que ocorre com as escritoras das obras abordadas. Maria Valéria Rezende é formada em francês (assim como a professora Póli, a outra face de Alice) e pedagogia, sendo uma freira alfabetizadora e militante no período ditatorial – por questões dos direitos humanos e da livre expressão – e na contemporaneidade – com atuação em projetos sobre escrita e espaço no mercado editorial para escritoras. A narrativa *Quarenta dias* foi premiada em 2014 com o Prêmio Jabuti. A vivência da escritora em João Pessoa e Porto Alegre enriquece o enredo do romance. Paloma Vidal também vive entre Brasil e Argentina, assim como a personagem de *Mar azul*. Paloma é escritora, tradutora, crítica literária e professora de teoria literária, formada em letras e filosofia. Através de uma bolsa para criação literária do programa Petrobrás Cultural, obteve o primeiro prêmio literário, em 2007.

## Literatura contemporânea feminina e velhice

A memória, o deslocamento, os acontecimentos históricos e as situações culturais são temas recorrentes nas obras das escritoras citadas, assim como na literatura contemporânea feminina, principalmente se ocorrer relação com a velhice – a memória, a escrita e o enfrentamento ao tempo são pautas comuns. Situar a literatura na contemporaneidade é afirmar que há uma pluralidade de narrativas: “De algum modo, esse pluralismo – que se constitui por acúmulo de manifestações diversas e não pela fragmentação de uma unidade prévia – garantiria várias vozes diferenciadas em vez de sonoridades em eco ou mero acúmulo reunido sem critério”. (RESENDE, 2008, p. 20). E essa pluralidade se deve ao contexto sociocultural brasileiro, no qual o espaço urbano é marcado pelo conflito e pela violência, pelas transformações, pelas migrações e pela presença do sujeito invisível. Na literatura, esse sujeito considerado invisível tem espaço para expor voz e força:

Na literatura, o sentido de urgência, de presentificação, se evidencia por atitudes, como a decisão de intervenção imediata de novos atores presentes no universo da produção literária, escritores moradores da periferia ou segregados da sociedade, como os presos, que eliminaram mediadores na construção de narrativas, com novas subjetividades fazendo-se definitivamente donas de suas próprias vozes. (RESENDE, 2008, p. 27-28)

Com isso, os personagens na velhice, principalmente as mulheres, são protagonistas de diferentes narrativas, apresentando seus pontos de vista acerca das realidades vivenciadas:

Mas as velhas também existem, e se destacam hoje, mais além da imagem tradicional de ranzinzas ou de doces avozinhas, como mais dinâmicas, saudáveis, livres, sexuadas e criativas do que as de sua geração em épocas anteriores. Essa própria categoria, mulher idosa, é heterogênea, multifacetada, plural. Recorde-se as diferentes idosas que se vê na rua: pobres, ricas e “remediadas”; brancas, pretas e pardas; mais velhas, menos velhas, “conservadas”; bem femininas, ou, até, “parecendo homens”; sérias e “ridículas”. (MOTTA, 2011, p. 14)

Até agora, foram vistos assuntos recorrentes na literatura

contemporânea. Com isso, antes da análise sobre literatura contemporânea e velhice, é necessário abordar a “ilusão da temporalidade” nessa literatura. A marcação temporal é quase impossível, visto que há uma dificuldade em falar do presente, pois a dinamicidade do tempo permite que o presente já seja um indício de passado. Agamben (2009, p. 59) afirma que:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.

Portanto, abordar literatura contemporânea é ter consciência do olhar para o presente e para o futuro ao mesmo tempo, assim, como afirma Schollhammer (2009, p. 10), a literatura representa a atualidade a partir de uma alteração, inadequação ou uma estranheza histórica que desafia a lógica temporal, não tendo o compromisso de representar o atual. Essas ideias do contemporâneo dialogam com um aspecto da velhice: “Que o desenrolar do tempo universal tenha resultado numa metamorfose pessoal, eis o que nos desconcerta” (BEAUVOIR, 1990, p. 347). Considerando que os idosos ou velhos<sup>4</sup>, com seus discursos plurais, também “correm com os relógios”, um modo de recuperar pensamentos e emoções ou de reconstruir o presente é através do exercício da memória e, muitas vezes, da concretização da escrita – o movimento do tempo é determinante nas narrativas acerca da velhice.

Nas narrativas femininas<sup>5</sup> sobre velhice, encontra-se essa noção de brevidade do tempo com os impactos no corpo, no *status* socio-cultural e econômico e nas vivências. Mirian Goldenberg (2012, p. 53-54), ao comparar os comportamentos na velhice entre brasileiras e alemãs, afirma que no discurso recorrente das idosas aparece

4. Quando há uma afirmação identitária por parte do narrador ou da personagem sobre ser “velha ou velho”.
5. Quando há uma afirmação dentro de um sistema simbólico e representativo, considerando os estudos de Nelly Richard e Teresa de Lauretis.

pautas sobre gordura, flacidez, decadência do corpo, insônia, doença, medo, solidão, rejeição, abandono, vazio, falta, invisibilidade e aposentadoria. Essas características aparecem na literatura também, por exemplo, em *Mar azul*: “A sensação de que o corpo está contra mim, de que é um impedimento e não minha subsistência; a sensação de que é um forasteiro” (2012, p. 52) e em *Quarenta dias*: “Ninguém reparava em mim, talvez efeito dos meus cabelos que teimo em deixar grisalhos apesar da incansável insistência da Elizete, Credo, Alice, que desleixo!, nem parece que você é uma mulher inteligente e estudada” (2014, p. 99). Sendo assim, nessas obras estudadas, há a abordagem das condições da velhice nas mulheres – a preocupação com o corpo e com a mente, com a memória, com a solidão, com o destino, com as relações, com a perda do valor social juntamente com a sensação de invisibilidade e com a perda da autonomia e da liberdade. Assim sendo, a análise central desse estudo abordará as relações entre memória, escrita, velhice e experiências dessas mulheres inseridas em uma literatura feminina contemporânea.

### **Memória e escrita em *Mar azul* e *Quarenta dias***

Nas obras centrais da análise, as personagens idosas/velhas recorrem ao exercício da escrita como ação concreta da memória, a fim de compreender suas realidades, narrar experiências, pertencer a um espaço desconhecido, lembrar pessoas e situações para dar sensação de enfrentamento e aproximação e preencher vazios e lacunas vividas e sentidas. De acordo com Teixeira (2019, p. 12):

Memória e literatura apresentam-se como formas ímpares de ver e de enfrentar a realidade a partir do pensamento humano. O diálogo entre elas é como um elo que conduz para indagações sobre o entrecruzamento entre o texto literário e imagens que fundamentam processos de construção da memória coletiva e individual.

Em *Quarenta dias* (2014), Alice impõe a vontade de permanecer com o caderno como forma de demonstrar autonomia e poder de escolha. A partir disso, encontra um alívio ao compartilhar o cotidiano:

Sei agora, por que cismeiei de trazer na bagagem este caderno velho vazio, trezentas folhas amareladas, com essa Barbie na capa de moldura cor-de-rosa, sabe-se lá de quem eram nem como se extraviou na minha casa. Quando Norinha era menina acho que ainda nem existiam esses cadernos da Barbie. [...] Cismeiei com ele e pronto. Porque eu quero! (REZENDE, 2014, p. 7)

E:

Sei lá!, a isso, sim, eu resisti até o fim, agarrei-me com o caderno como uma boia, vai ver que foi só mesmo pra dizer Não a alguém, fincar pé contra mais uma vontade alheia querendo tomar o controle daquela minha vida, já escapando feito água usada pelo ralo desde que me decidi, ou cedi?, a pedir o raio da segunda aposentadoria. [...] O caderno veio na minha bagagem por pura teimosia, mas com um destino oculto, tábua de salvação pra me resgatar do meio dessa confusão que me engoliu. (REZENDE, 2014, p. 9)

Ao vomitar palavras nas páginas amareladas (REZENDE, 2014, p. 13), Alice encontra um modo de sobreviver ante toda a situação indesejada, seguindo uma escrita não linear e por vezes inacabada, como um fluxo de consciência, ainda que tenha demorado para desabafar (REZENDE, 2014, p. 20): “Preciso escrever pra não sufocar agora, assim mesmo, escrevendo à mão, sentada à mesa da cozinha, cercada de papéis amassado, até sujo, que ajuntei pelas ruas para fazer anotações atrás” (REZENDE, 2014, p. 17). As ruas de Porto Alegre são fundamentais para formar as memórias recentes de Alice. Com isso, de acordo com Hermes e Porto (2017), a cidade e a personagem não constroem somente a relação de exploração do espaço, mas de um modo de a personagem encontrar a si, construir e reconstruir identidades.

Na escrita, Alice conta como a personalidade de Norinha se formou e quando a filha começou a agir de forma desconhecida para a personagem, seja pelos hábitos alimentares seja pela dedicação exclusiva aos estudos. Também aborda o relacionamento de Norinha e Umberto. Com isso, o leitor fica sabendo como a filha impôs a ida da mãe para uma cidade desconhecida. Nesse sentido, Hermes e Porto (2017) justificam que a reflexão entre passado e presente colabora com a construção identitária. Para Alice, igualmente, é a procura por uma razão para os atos da filha, seja no silenciamento da mãe para todas as atitudes da filha ou na ausência do pai, Aldenor:

Apesar da tragédia do desaparecimento de Aldenor, das minhas noites em claro, do aperreio com as notícias, sempre truncadas pelos chiados do rádio em ondas curtas, sobre sequestros, torturas, execuções, desaparecimentos, dos pesadelos com gente ferida sangrando até a morte no meio de alguma selva, cuidei mais do que tudo pra que minha filha recebesse muito carinho, amor incondicional. (REZENDE, 2014, p. 30)

Tanto em *Quarenta dias* quanto em *Mar azul*, vemos o desaparecimento de alguém muito próximo, coincidindo com o período da ditadura brasileira. Conforme Figueiredo (2017, p. 46):

Diferentemente do arquivista e do historiador, o escritor de literatura, ao se debruçar sobre a memória e sobre o arquivo, cria narrativas a fim de dar um testemunho pessoal da história. Ao escrever para um público mais amplo, o autor encontra no leitor um elemento ativo na transmissão da memória para que não se apague aquilo que afetou a vida das pessoas.

Na escrita de Alice, o leitor sabe como o apartamento é organizado (com muito espaço e modernidades desnecessárias para a personagem), o que motiva a protagonista a ir para as ruas de Porto Alegre procurar Cícero Araújo (figura existente ou não) na Vila Maria Degolada e em outros locais – através das informações geográficas fornecidas pela personagem, é possível traçar sua trajetória – e quais são as pessoas invisíveis da cidade que criaram vínculo com a personagem. Segundo Teixeira (2019, p. 1-2): “Já os lugares são aqueles que possuem uma ligação particular com alguma lembrança que favoreça um sentido de pertencimento”. Os moradores daqueles locais eram mais atenciosos com Alice do que a própria família – nas ruas havia um pertencimento.

Através da escrita no caderno, Alice conversa com a Barbie, a fim de preencher a solidão. Também retoma as lembranças boas da terra natal e da figura da avó, e lembranças dolorosas, como no dia do abandono de Norinha, e até pesadas, como quando Alice é exposta às violências da rua, vivenciando a morada e permanência nas ruas. Convive também com a insanidade de perto, como no caso de Arturo, fugitivo da ditadura argentina que encontrou sossego em Porto Alegre e que se perdeu no tempo e na história. Conforme Zinani (2014, p. 6): “O testemunho, ao dar voz à subjetividade, contribuiu para organizar a memória dos fatos e também a história,

ainda que o discurso em primeira pessoa, sem comprovação, possa ser questionável”. Na memória e escrita das personagens, é possível observar fatos históricos, ainda que se trate de discursos questionáveis, devido a fidelidade da fonte.

Alice, além de relembrar pessoas e acontecimentos, organiza seus pensamentos e desabafa através da escrita: “Vamos lá, boneca, desculpe perturbar mais uma vez seu sono eterno, mas é que ainda me falta escrever muita coisa de que preciso me livrar, ou de que não quero me esquecer?, antes de queimar você com tudo dentro” (REZENDE, 2014, p. 157). Quando termina de contar a jornada de quarenta dias, Alice tranca o caderno (agradecendo a Barbie) em uma gaveta e comenta a possibilidade de passar tudo a limpo, ou seja, mesmo o leitor sabendo das intenções da escrita da Alice, a personagem reafirma sua vivacidade e dinamicidade recorrendo a uma possível continuidade de escrita – até porque é assim que Alice suporta a nova situação e lida com o passado e com o presente. A escrita tem se tornado uma parte dela, um meio de sobrevivência.

Em *Mar azul*, ainda que a personagem sem nome também desenvolva a escrita com o recurso da memória para sobrevivência da realidade, narração da trajetória e entendimento de fatos passados e presente, há outras particularidades nessa escrita, a qual vai além de um desabafo, sendo uma forma de reescrita da própria história, principalmente se tratando de uma escrita nos diários do pai, nos quais as diferentes caligrafias se unem. Conforme Schons e Grigoletto (2009, p. 597): “Escrever na velhice é uma atividade que exerce a dupla função de deslocar a memória social (encontro entre um passado e a atualidade) e produzir possíveis rupturas, legitimando novos sentidos”. O passado e o presente da personagem ganharam sentidos de vontade, de desejo e de arbitrariedade.

Nos diálogos iniciais, fica claro que a personagem sente medo de algo, seja da relação abusiva com o impulsivo R – fica subentendida a presença do estupro, por exemplo – ou do destino, como um pressentimento de que se abririam lacunas em sua vida. Além disso, sabe-se que o pai da personagem não respondeu à última carta. Nos diálogos da personagem com a amiga Vicky, vê-se um trato de lembrança dos esquecimentos: “Você podia ser minha memória” (VIDAL, 2012, p. 12), assim como um trato de escrita de narrativa em conjunto (p. 16). No decorrer da narrativa, são abordados vários elementos: o desaparecimento de Vicky – de quem ela sente muita

saudade; a decepção nos relacionamentos amorosos, seja com R (que causa mais dor) ou com Luis (com quem ela concretizou bons momentos); o sentimento ao voltar à antiga casa – e vida – de e com Vicky e lembrar o convívio com a amiga e a mãe; a condição atual da velhice: “Será essa dureza a velhice? Que engole toda a generosidade que eu poderia dedicar a ele me impede de enxergar seu drama” (VIDAL, 2012, p. 111); e o não-pertencimento por consequência dos deslocamentos em que línguas tão próximas se entrelaçam. Cabe sublinhar que a personagem centra seus conflitos na relação com o pai.

Para ela, a escrita é uma forma de organizar memórias: “A memória não desiste de me fazer desconfiar de mim mesma” (VIDAL, 2012, p. 93); de enfrentar a solidão: “Pensei de novo na minha solidão, mas me prometi que não me afundaria nela hoje” (VIDAL, 2012, p. 148); de se comunicar com o pai, unir as histórias e buscar uma identidade, um pertencimento – é como se não se sentisse vinculada às suas origens e como se não tivesse história e nem casa ou chão. Portanto, ao longo da narrativa, há diversos trechos explicitando essa percepção da personagem:

Para quem escrevo? A pergunta em algum momento tinha que ser feita. Por mim, já que não aparece nas páginas dele que agora tenho entre as mãos e que ele deixou jogadas numa caixa para alimentar o tempo. Ou será que mesmo sem tomar as precauções necessárias meu pai tinha uma expectativa de que um encontro salvasse esses papéis de seu descaso? Uma expectativa secreta de que houvesse mais empenho em mim do que nele num reencontro tardio, mesmo depois da morte. (VIDAL, 2012, p. 61)

Escrevo no verso de suas folhas. Minha tinta se confunde com a dele. Talvez estas páginas queiram chegar a uma lembrança: entrei no apartamento do meu pai, uma minúscula quitinete numa quadra quase abandonada, e me deparei com a caixa de papelão solitária; dentro, seus cadernos. (VIDAL, 2012, p. 69)

Escrevo tudo isso sem convicção. Se ele tivesse me deixado um diário de viagem as coisas seriam diferentes. Se ele tivesse me deixado fotos. Se ele tivesse narrado a primeira impressão da cidade que começava a surgir, vista de cima. O caminho do aeroporto até o lugar onde ficou hospedado. Se tivesse falado das cores e dos ruídos. Ou de como fazia para conseguir uma escova de dente. Se este diário existisse, será que elealaria de mim? (VIDAL, 2012, p. 130-131)

Entre lembranças, memórias, escrita no verso do diário do pai, banhos nas águas, fatos da rotina, como as idas ao médico e deslocamentos, a personagem enfrenta a solidão, o destino, as cicatrizes do passado e, conseqüentemente, a incerteza do futuro. Ainda que não tenha uma excelente memória, guarda consigo o que é importante – o sorriso de Vicky, a visita rara do pai, o fim dos relacionamentos amorosos e a certeza de que não há explicação para tudo. Para as protagonistas de ambas as narrativas analisadas, um ciclo encerra-se, e, com isso, outro se inicia, em uma nova etapa –.

### **Considerações finais**

A narrativa fragmentada e a sensação de movimento e fugacidade temporal são aspectos recorrentes na literatura contemporânea brasileira, evidenciando a pluralidade de vozes e de histórias. Com esse cenário literário, uma narrativa protagonizada por personagens velhas/idosas fornece diferentes perspectivas acerca de um período de vida que apresenta construção midiática e discursiva, muitas vezes, não condizente com a realidade.

Dentro da narrativa sobre velhice, a recuperação da memória é um modo de reviver e aproximar situações afetivas de pessoas as quais deixam saudade. Também é uma forma de enfrentar conflitos e de entender resoluções e lacunas. O exercício da memória é um modo de fazer o tempo parar e de “presentificar” a história. Nas obras *Quarenta dias* e *Mar azul*, a memória é um importante recurso para a escrita e, conseqüentemente, para a resiliência das personagens.

Em *Quarenta dias*, Alice utiliza o recurso da memória para escrever no caderno da Barbie suas dores, dúvidas, vivências e experiências, seja no passado ou nos quarenta dias de andanças por Porto Alegre. Através da escrita, Alice lembra de quando lecionava francês e era a professora Póli. Também se recorda dos fios de ovos feitos pela avó, das comidas da terra natal, das praias e do clima quente, dos mistérios e do desaparecimento do marido, da criação de Norinha, da mudança da personalidade da filha, das situações agradáveis e desagradáveis em Porto Alegre, das pessoas e dos lugares que conheceu nessa cidade, até então, desconhecida. Além de recordar, Alice enfrenta as situações, organiza os pensamentos e desabafa

através da escrita. Em *Mar azul*, a personagem sem nome escreve no verso das cartas do pai a fim de reescrever a história e entender o desaparecimento e o abandono do pai, assim como o desaparecimento da amiga, os rumos afetivos, a sensação de vazio e a situação de entre-lugar. Através da narrativa, fica-se conhecendo a trajetória da personagem desde a infância até o enfrentamento da velhice e, com isso, seus problemas de memória, com o corpo, com a solidão.

É possível confirmar as semelhanças nas narrativas – a escrita como pertencimento a um local desconhecido, a busca por identidade, o enfrentamento da solidão, da realidade e do passado, a procura por um entendimento dos fatos que resultaram no destino atual, a organização dos pensamentos, o ato de desabafar, a aproximação de indivíduos importantes para as trajetórias. A escrita e a recuperação e construção da memória são fundamentais nas narrativas, pois são fatores de sobrevivência das personagens. A abordagem de personagens mulheres *cis* ou *trans* na literatura e no meio acadêmico é importante para reafirmar e divulgar suas narrativas. A presença e a divulgação de personagens idosas/velhas questionam e afirmam as pluralidades nos discursos e nas construções simbólicas, principalmente nessa etapa em que os sujeitos são silenciados e invisibilizados.

## Referências

- AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BEAUVOIR, S. de. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- FIGUEIREDO, E. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- GOLDENBERG, M. Mulheres e envelhecimento na cultura brasileira. *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, v. 25, n. 2, jul./dez. 2012.
- HERMES, E. S.; PORTO, A. P. T. Uma leitura da memória em *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende. *Acta Novos Olhares: leitura, ensino e mundo digital*, Frederico Wesphalen, p. 218-229, 2017. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/323857886\\_Uma\\_leitura\\_da\\_memoria\\_em\\_Quarenta\\_Dias\\_de\\_Maria\\_Valeria\\_Rezende](https://www.researchgate.net/publication/323857886_Uma_leitura_da_memoria_em_Quarenta_Dias_de_Maria_Valeria_Rezende). Acesso em: 16 dez. 2019.

- LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-241. Disponível em: <http://marcoareliosc.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2019.
- MATTÉ, M.; SANTOS, S. R. P. Memória, história e literatura: relações de gênero na ditadura militar. *Revista Água Viva*, Brasília, v. 3, n. 3, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/16811/21929>. Acesso em: 16 dez. 2019.
- MOTTA, A. B. de. As velhas também. *Ex Aequo* – Revista da Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres, Lisboa, n. 23, p. 13-21, 2011.
- RESENDE, B. A literatura na era da multiplicidade. In: RESENDE, B. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XX*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.
- RESENDE, B. Possibilidades da escrita literária no Brasil. In: RESENDE, B.; FINAZZI-AGRÓ, E. (org.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.
- REZENDE, M. V. *Quarenta dias*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- RICHARD, N. A escrita tem sexo? In: RICHARD, N. *Intervenções crítica: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 127-141. (Coleção Humanitas).
- SCHOLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SCHONS, C. R.; GRIGOLETTO, E. Escrita e subjetividade na velhice: traços constitutivos de memória e identidade pelo testemunho em narrativas. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LINGUÍSTICA, 6., 2009, João Pessoa. *Anais [...]*. João Pessoa: ABRALIN, 2009. p. 597-603. Disponível em: [http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ABRALIN\\_2009/PDF/Carme%20Regina%20SCHONS.pdf](http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ABRALIN_2009/PDF/Carme%20Regina%20SCHONS.pdf). Acesso em: 16 dez. 2019.
- TEIXEIRA, N. B. Literatura e espaços de memória na escrita de autoria feminina. *Afluente: Revista de Letras e Linguística*, Bacabal, v. 4, n. 10, p. 90-104, jan./abr. 2019.
- VIDAL, P. *Mar azul*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- ZINANI, C. J. A. A ditadura brasileira em obras de autoria feminina: testemunho e memória. *Nonada*, Porto Alegre, v. 1, n. 22, maio/set. 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5124/512451668008.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2019.

## **Mar Paraguayo: uma língua como a integral de equívocos**

Diego Emanuel Damasceno Portillo (UFPR) <sup>1</sup>

### **Introdução**

Quando ocupava o cargo de editor-chefe do suplemento literário Nicolau, vinculado à Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, o escritor Wilson Bueno, que até então havia publicado somente o livro de contos *Bolero's Bar* (1986), começou a divulgar esporadicamente, a partir de 1987, trechos do que era anunciado como um romance em construção – que, à época, segundo o autor, contava já com mais de 90 páginas, diferentemente das 70 publicadas na versão integral da obra em 1992 – intitulado de *Mar Paraguayo* e cuja principal atração era sua linguagem apresentada como resultado de uma mistura de português, espanhol e guarani que pretendia alcançar um efeito estético em que as gramáticas das línguas em questão “[...]perdem a linha dura e cedem à voragem-vórtice do duplo” (BUENO, 1987, p. 25). De certa forma, por mais que o próprio escritor tenha dado outras versões para as motivações que o levaram a essa criação<sup>2</sup>, é possível entender a “voragem-vórtice do duplo” como a tentativa de construir um processo de indistinção das fronteiras entre as línguas, em que a relação entre elas, mobilizadas no texto, acontece na criação de um limiar em que se reconhece a presença do português

1. Doutorando em Estudos Literários (UFPR).
2. Se aqui Wilson Bueno parece chamar atenção para a linguagem tendo em vista uma visão não essencialista, privilegiando a ambiguidade e a indeterminação de sentido, em *Fronteiras: nos entrecéus da linguagem* (2004 data aproximada), artigo publicado na página eletrônica do Instituto Goethe posterior à publicação integral de *Mar Paraguayo*, o escritor afirmou que sua intenção inicial ao escrever em portunhol era “[...] dar uma resposta estética ao histórico isolamento em que se encontram submergidas as línguas do continente hispano-americano [...]”. Dessa forma, verteu suas aspirações em uma meretriz de origem paraguaia cuja enunciação foi situada em Guaratuba, balneário paranaense escolhido como cenário, pois, segundo o autor, na época era o lugar onde se encontrava exilado o ex-ditador paraguaio Alfredo Stroessner, que lá vivia tranquilamente. Porém o exílio aconteceu somente em 1989, portanto dois anos após a primeira aparição de *Mar Paraguayo*, no jornal Nicolau, já com todos os elementos, incluindo as referências a Guaratuba.

sobre o espanhol e vice-versa, assim como a presença do guarani sobre as duas línguas e o inverso também.

Essa construção parece, assim, colocar a linguagem dessa narrativa em um espaço de relação que registra uma resposta possível à pergunta feita por Heller-Roazen (2010, p. 60), quando preocupado em entender o processo de passagem de uma língua a outra sem utilizar noções negativas, como o erro, e metáforas biológicas, como a suposta degradação, degeneração ou morte de uma língua em diversas outras: “Em qual campo da língua está o corpo que muda de formato, e quais são suas partes?” Ou seja, situar a escrita constantemente em movimento no limiar<sup>3</sup> entre as línguas, sem se estabelecer no centro de nenhuma delas. Não há uma fronteira entre o que é domínio do português e o que provém do espanhol (ou do guarani), mas uma relação contínua em que se reconhece elementos de uma língua sobre a outra. Como se o texto operasse no *substrato* comum a todas as línguas em questão (HELLER-ROAZEN, 2010, p. 68), sem que o conceito de *substrato* aqui mobilizado queira remeter à noção metafísica de substância, que ainda reside no fundo de nosso vocabulário, como se, na ausência de uma definição explícita do conceito de substrato, tal noção tradicional viesse predominantemente à tona. Por outro lado, essa ideia de *substrato* é justamente a compreensão de que a relação linguística aqui em questão coloca em voragem as forças e em vibração as linhas que partilham o que é comum e o que é particular entre as línguas.

Aparentemente, o primeiro índice que torna esse processo mais

3. A referência a um limiar entre as línguas torna evidente quando as gramáticas normativas deixam de ser a linha dura do *limes* (limite) que separa e fecha as línguas em sistemas isolados e cedem à forma do *limen*, o limiar que reconhece, no contato entre elas, um espaço aberto para a relação, um contínuo que não distingue onde uma língua termina e a outra começa. Essa diferença de compreensão entre a porta fechada do *limes* e o contínuo do *limen* recupera a conceituação feita por Cacciari (2005) e Antelo (2006, 2008) a respeito do confim como espaço de relação em que se tocam dois domínios. Ainda, através dessa leitura do contato entre as línguas como um limiar para se explicar a lógica de formação do português e, assim, propor outro enquadramento para essa tessitura linguística como espaço em que “[...] se produzem relações e conflitos, através dele o lugar é constantemente colocado em perigo, ou seja, recolocado no caminho]” (CACCIARI, 2005, p. 18) e permanece em constante movimento, sem se fixar, sem cessar de dizer, se ressignificando continuamente.

evidente no texto parte dos itens lexicais, já que tanto os termos em guarani quanto os termos que desviam da norma padrão seja do português seja do espanhol saltam aos olhos do leitor. Assim, é possível supor que aquilo que Giorgio Agamben afirma a respeito de *Hypnerotomachia Poliphili* – obra impressa em Veneza em 1499, escrita em uma mistura linguística que causa estranhamento ao leitor, pois não se sabe ao certo se é em “latim, em vulgar ou em um terceiro idioma” – talvez venha a servir para uma primeira aproximação a *Mar Paraguayo* já que:

[...] encontramos-nos diante de uma língua em que o elemento lexical parece estar em *agio* em relação ao elemento sintático-gramatical, uma língua agramatical como também foi dito. De modo mais preciso, não se trata de um discurso agramatical, mas de uma linguagem na qual a resistência dos nomes e das palavras é de imediato solta e tornada transparente pela compreensão do sentido global, de maneira que o elemento lexical permanece isolado e suspenso por alguns segundos, como um material morto, antes de ser articulado e dissolvido no fluido discurso do sentido. (AGAMBEN, 2014, p. 74)

Assim, o que Agamben afirma elucidada o suposto efeito estético tão almejado de início por Bueno que, em um primeiro momento, privilegiaria os significantes em relação à construção de sentido e suas estruturas sintáticas. E, de fato, quando a versão final de *Mar Paraguayo* (1992) foi publicada, percebe-se que pouco acontece em termos de enredo. Apresenta-se, de início, a narradora nomeada somente como Marafona de Guaratuba, uma mulher paraguaia de vida incerta e tortuosa que escreve seus relatos para se defender da suposta acusação de ter assassinado o homem com quem vivia. Além dessa pequena trama, o foco principal, em toda a cenografia que a obra pressupõe – considerando o contexto “na” obra e “fora” dela (MAINGUENAU, 2001, p. 121) como os elementos paratextuais, posicionamentos do escritor e a situação de enunciação do próprio texto literário, que será devidamente apresentada posteriormente –, continua sendo a própria linguagem do texto.

Assim, essa aparente prevalência da linguagem em relação a outros elementos da narrativa fez com que se fosse possível alternar o posicionamento do texto em relação ao gênero a que pertence (MAINGUENAU, 2001, p. 69), podendo ser interpretado tanto como

prosa – do modo como o próprio Bueno apontou ocasionalmente – quanto como poesia. Essa alternância da filiação do texto à prosa e à poesia leva em consideração que, mesmo sendo anunciada como um romance em construção no jornal Nicolau, ou publicada como uma novela em sua versão integral, trechos da obra foram incluídos em revistas e antologias de poesia, em especial as que se dedicaram à poesia neobarroca<sup>4</sup>. São elas: as revistas *Ultimo Reino* (1991) e *Tsé-tsé* (2005), ambas argentinas; a antologia *Medusario* (1996), organizada por Roberto Echavarren, José Kozer e Jacobo Sefamí e publicada no México; *Jardim de Camaleões* (2004), organizada pelo poeta brasileiro Claudio Daniel; e a antologia bilíngue *The Oxford Book of Latin American Poetry* (2009), em que, além de trecho do texto original, há uma versão traduzida na qual o portunhol mesclado de guarani foi substituído por uma tessitura de inglês, francês e *kanien'kehá:ka* (língua dos moicanos), tendo em vista o ambiente multilíngue de Quebec, cidade natal de Erin Moure, a tradutora.

Em *Medusario*, a introdução à obra de Wilson Bueno, além de apresentar uma pequena nota biográfica a respeito do escritor, segue reforçando a mesma interpretação a respeito de sua linguagem, ainda que a trate como um romance aos modos de Joyce:

*Mar es una novela, como es una novela Finnegan's Wake [...] este Mar... a diferencia de lo que Fernando Pessoa llamó "mar del imperio", no es exclusivamente portugués. Mar Paraguayo se espesa y adquiere consistencia en el rejuego trabado de tres idiomas: portugués/español (portuñol) escandido por estribillos guaraníes. Esta lengua es un lugar*

4. A autoria e definição do conceito *neobarroco* remonta a uma longa discussão que envolve diversos escritores e críticos literários. Porém, resumidamente, Haroldo de Campos (2004, p. 15-16) reclama para si a autoria do termo neobarroco: “Do ponto de vista teórico, em meu artigo de 1955 *A obra de arte aberta* [...] nos seus parágrafos finais, enunciei, expressamente, o prospecto de um “barroco moderno” ou “neobarroco” (antes, portanto, de Severo Sarduy, querido e admirado amigo a cuja memória dediquei um poema em *Crisantempo*; Sarduy veio a introduzir o conceito no campo hispano-americano em 1972, sem conhecer o meu texto de 55).” Ainda, Campos admite que antes que houvesse sido cunhada a expressão “neobarroco”, para ele, tanto Lezama Lima quanto Alejo Carpentier já haviam reivindicado o “estilo barroco e barroquismo de impacto trans-histórico” e já haviam atualizado procedimentos e características reconhecidas no Barroco seiscentista e que marcam as produções associadas ao agora chamado neobarroco.

*sin lugar, la instancia utópica donde se realizan los deseos sin que se cumplan.* (ECHAVARREN; KOZER; SEFAMÍ, 1996, p. 356)

Já a apresentação de *Jardim de Camaleões* justifica a inclusão de textos que não se classificam tradicionalmente como poesia – o que é o caso de *Mar Paraguayo* –, pois ressalta que as torções operadas por essas obras na materialidade da língua torcem, por consequência, as estruturas dos próprios gêneros textuais:

O neobarroco não é uma vanguarda, no sentido clássico do termo; não se preocupa em ser novidade. Ele se apropria de fórmulas anteriores, remodelando-as como argila, para compor o seu discurso, dá um novo sentido a estruturas consolidadas, como o soneto, a novela, o romance, perturbando-as. (DANIEL, 2004, p. 18)

Ainda, na mesma antologia, *Mar Paraguayo*, apesar de sua filiação incerta à poesia, é citado como exemplo de um texto poético mais denso do que os demais ali compilados e que, além disso, apresentaria características neobarrocas mais sólidas:

Um poeta brasileiro de Curitiba escreve, de forma bastante curiosa, um livro chamado *Mar Paraguayo*. Dificilmente acontece algo, em termos de narrativa, naquele livro. O que acontece é uma aura, infernal, sentida, elucidada, como remorso e solidude: há um encontro carnal, breve, mágico, no qual uma mulher madura ama um jovem, um amor tingido com o homoerótico bem como com o heterossexual, intercalada com raiva e compaixão por um homem velho e decrépito, um homem que a “heroína” deste texto tem que cuidar. Há um cachorro chamado Brinks, uma alusão a brincar, do espanhol “pular em torno”, como cachorros tendem a fazer, e a brinquedo, desde que todo o texto é um jogo de linguagem ocorrendo em três línguas: português, espanhol (misturado com portunhol) e guarani. Você pode dizer que o texto é escrito em quatro ao invés de três línguas, desde que o portunhol, aquele híbrido, torna-se um só, e assim surge uma quarta língua, sinto, com um grande futuro. (KOZER, 2004, p. 31)

Nesse breve percurso, visto aqui somente de passagem, entre as diversas publicações da obra e sua recepção inicial, é possível reconhecer constantes que buscam validar o seu cenário literário e que, de certa forma, passam por atribuir um espaço para a linguagem – seja ele nomeado de *utópico, lugar sem lugar, voragem-vórtice*; assim como

se discute quantas línguas compõem o texto, ou se mesmo o texto é que compõe uma nova língua – ou filia-la a um gênero ou tendência.

Diante dessa discussão, em que se cruzam questões textuais e contextuais do campo literário, como se este fosse externo ao texto, a primeira saída talvez seja mais uma vez concordar com Agamben e afirmar que a narrativa de Bueno também registra:

[...] uma língua sonhada, o sonho de uma língua ignota e novíssima, que existe apenas enquanto para ela dura a realidade textual. Sonho da língua, em que o genitivo *da* tem certamente valor objetivo (no sentido em que aqui é sonhada uma língua desconhecida) [...]. (AGAMBEN, 2014, p. 86)

Assim, como foi apontado até aqui, em vez de buscar estabelecer filiações de gênero e tendências; de se definir a linguagem de *Mar Paraguayo* a partir de suas relações com as línguas nacionais e relações de representações identitárias; ou mesmo de reforçar que o texto em questão privilegia o jogo linguístico através do adensamento dos significantes, é mais efetivo afirmar que o texto funda sua realidade através da maneira com que gera a língua<sup>5</sup>. Aqui, não se compreende a tessitura linguística da obra de Bueno como uma operação sobre o arcabouço de três línguas, mas, sim, como um sonho da língua, uma “[...]intervenção na interação de seus múltiplos planos”, pois a produção literária “[...]não é condicionada por uma língua completa e autárquica que lhe seria exterior[...]” e, assim, sua linguagem “[...]entra no jogo de tensões que a constitui[...]” (MAINGUENEAU, 2001, p. 101). Portanto, a linguagem literária de *Mar Paraguayo* se constitui “[...]na junção instável de diversos

5. Maingueneau (2001, p. 103-105) busca definir a agência do escritor em relação ao que chama de *interlíngua*, ou seja, o confronto do escritor com as variedades de uma mesma língua – e ao mesmo tempo com outras línguas –, sejam elas contemporâneas a seu trabalho ou não, para que, assim, o escritor crie o seu próprio *código de linguagem*. De maneira análoga, guardados os devidos cuidados que certas aproximações teóricas devem ter, é um movimento semelhante ao que Deleuze e Guattari (2014) chamam de língua-menor, que, em suma, é a decomposição de uma língua materna que, consequentemente, é reinventada em uma nova língua no interior de si mesma mediante a criação de uma nova sintaxe, o que altera, por sua vez, não somente a língua em questão, mas toda a linguagem, colocando em relação diversas línguas na composição de um mesmo texto.

espaços de linguagem[...]” (MAINGUENEAU, 2001, p. 104) permanecendo, assim, num espaço limiar de relação entre diversas línguas, definindo o que lhe é interior e exterior. Por fim, sua própria escritura pressupõe parte de seu sentido.

Dessa maneira, a constituição da língua de uma obra literária é também uma incidência do contexto no próprio texto e, consequentemente, o trabalho de um escritor em confronto com a linguagem marca uma perspectiva que faz parte do próprio sentido da obra. Iniciar uma apresentação – como aconteceu nas diversas antologias e trechos publicados do texto de Bueno – ou uma análise a partir de sua linguagem é uma via de entrada no texto. Porém, corre-se o risco de isolar a linguagem, o que incorre na compreensão de que uma obra poderia privilegiar o significante em detrimento do significado. Como se o signo fosse a simples associação de significados e significantes, e não um ser já duplo de nascença, conforme a leitura que Patrice Maniglier<sup>6</sup> faz dos conceitos postulados por Saussure – que será aqui utilizada e aprofundada posteriormente. Por isso, a introdução percorreu conjuntamente breves questões de enredo, linguagem, recepção, entre outras, para reforçar a compreensão de que o contexto não é exterior ao texto – como fator determinante de seu funcionamento ou justificativa para sua existência – mas que um mesmo texto ficcional varia de contexto conforme variam, principalmente, as “noções de ato, enunciação e historicidade” (ZULAR, 2018, p. 377-378). Logo, o ponto central não é definir *Mar Paraguayo* como prosa ou poesia, vinculá-lo a uma linha de força dentro do campo literário ou buscar uma definição exata para sua linguagem, mas, efetivamente, compreender a construção de sentido como “um fluxo de contextos” em que se estabelece em “um espaço de relação entre contextos”<sup>7</sup> (ZULAR, 2018, p. 377-378).

6. As citações feitas acerca do trabalho que vem sendo desenvolvido por Patrice Maniglier se baseiam principalmente na tradução livre do seu artigo “*L’ontologie du négatif*” (2007).
7. Conforme Provase (2016) parafraseado por Zular (2018, p. 379) para analisar o traço comum à poesia, produzida em especial depois dos anos 70, em que o poema perde força como forma de produção de um contexto estável de enunciação: “A cena de enunciação (como a intenção de contexto) deixa de ser algo dado para se transformar naquilo que é preciso criar como parte fundamental do material compositivo. Se é evidente que estamos em um momento fortemente repressivo e ditatorial, não é menos evidente que as

Falar em contexto é, portanto, assumir uma multiplicidade de relações internas ao ato de linguagem (suas muitas lógicas de funcionamento: sonoras, rítmicas, metafóricas, sintáticas, irracionais...), como também uma multiplicidade da própria experiência, das próprias coisas; mas é, sobretudo, assumir que a linguagem é parte dessa variabilidade das coisas e um modo de estabelecer relações entre o ato de sua instauração e os mundos que coloca em jogo nesse ato. Daí por que o ritmo, o fluxo, a transformação (o modo de fluir, o modo de transformar) tornam-se mais importantes do que aquilo que é dito. Isto é, um contexto não é um dado, mas um movimento de invenção de sentidos. (ZULAR, 2018, p. 378)

Para tanto, serão analisados os dois trechos iniciais de *Mar Paraguayo*, apresentados na versão integral do texto como *notícia* e *ñe'ẽ*, que, respectivamente, produzem a cenografia da enunciação da obra e apresentam tanto a lógica da linguagem que se constrói ao longo do texto quanto os seus pressupostos ontológicos.

## Notícia

A *notícia*, trecho inicial da edição integral da obra, cuja enunciação, já em portunhol, é atribuída à Marafona – narradora e personagem principal da novela –, desempenha um papel semelhante ao texto de apresentação escrito por Wilson Bueno, quando da publicação do primeiro trecho no jornal Nicolau:

*Un aviso: el guarani es tan esencial en nesto relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del português ô los derramados nerudas en cascata num solo só suicidio de palabras anchas. Una el error dela outra. Queriendo-me talvez acabe aspirando, en neste zoo de signos, a la urdidura esencial del afecto que se vá en la cola del escorpión. Isto: yo deseartía alcançar todo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silêncio. No hay idiomas aí. Solo la vertigen de la linguagem. Deja-me que exista. E por esto cantarê de oído por las playas de Guaratuba mi canción marafa, la defendida del viejo,*

melhores criações do período atuaram sobre a própria enunciação, produzindo novos regimes de historicidade”. Assim, a obra de Wilson Bueno segue essa linha de força que iniciou no contexto citado.

*arrastando-se por la casa como uno ser pálido y sin estufas, sofriendo el viejo hecho así un mal necesario – sin nunca matarlo no obstante los esfuerzos de alcanzar vencer a noches e días de pura sevicia en la obsesión macabra de enganar-lhe la carne pisada del pescoço. No, cream-me, hablo honesto y fundo: yo no maté a el viejo.*

*Y después há el niño com sus duros muslos cavalo – la fuerza inventada del hombre em sus ombros y em la carne ossessiva del sexo com que ossessivo me busca y caça: yo, su presa y caçador. (BUENO, 1992, p. 13-14)*

Neste primeiro parágrafo da obra, a narradora inicia, antes mesmo de se apresentar, advertindo o leitor da igual importância das três línguas que, costumeiramente, são apresentadas como os sistemas sobre os quais ela (ou o autor) teria se debruçado para compor a sua própria linguagem. Entretanto, como já dito, essa composição não é uma operação consciente de um indivíduo que usa os sistemas linguísticos como um conjunto de ferramentas que versa, diretamente, sobre a realidade objetiva. Esse aviso não é um texto instrucional de como o próprio texto que ali se inicia foi construído, pois é impossível determinar, assim, o contexto de qualquer ato de fala, já que há “[...] sempre mais de um contexto atuando em qualquer ato de fala e, na impossibilidade de sua determinação, cabe-nos entender o modo como o ato gere a relação com esses contextos possíveis”. Dessa forma, como o próprio texto gerencia a língua e a torna parte do sentido, esse trecho inicial não somente diz “algo sobre o mundo” no qual se insere, mas também faz algo “no mundo” e “com o mundo” o qual constitui e pelo qual é constituído (ZULAR, 2018, p. 379-380, grifos do autor).

Essa compreensão de que a linguagem expressa um ponto de vista, ao mesmo tempo que o concebe e lhe dá forma, amplia a noção da cenografia enunciativa e de sua duplicidade, no sentido de articular o modo com que se diz, o que se diz, com o ato de dizer:

O que nos coloca diante de algo insuspeitado: a possibilidade de encenar a própria enunciação, criando-se formas de relacionamento com o ato de fala, o tempo e o espaço que se dobram sobre a pessoa, o momento e a localização da enunciação. [...] a cenografia enunciativa parte de uma situação, mas cria outra, parte de um suposto contexto que, no entanto, só é produzido a par-

tir daquela enunciação. O contexto não é dado, nem produzido, mas é uma correlação entre contextos heterogêneos: enunciação/enunciado, escritor/narrador, fala/escrita, produção/recepção, linguagem/ corpo. Ele é o limiar em que opera a passagem entre o dado e o construído, e que está relacionado com a articulação – o cruzamento dessas heterogeneidades. (ZULAR, 2018, p. 380-381)

Assim, entre o guarani, o português e o espanhol – estas duas últimas línguas metaforizadas como os sons dos pombos e o barulho das águas respectivamente – não existe uma hierarquia pressuposta anterior ao ato de fala que os articula. Inclusive, entre as línguas e os símiles aparentemente desimportantes, os voos dos pássaros e os ciscos de pó visíveis sob a luz que entra pela janela, não há distinção. Ainda, mesmo que a ocorrência de vocábulos oriundos da língua ameríndia ao longo do texto seja menor do que a dos que, reconhecidamente, provêm das línguas herdadas do colonizador, eles não são menos importantes – mesmo que nesse trecho inicial nem apareçam. Portanto, a linguagem se evidencia conforme se lê; se produz como contexto na medida em que as línguas e os vocábulos se chocam no texto.

Em última instância, isso poderia significar que a partir da palavra é possível reconhecer “[...] diferentes realidades em competição [...]” (ALMEIDA, 2013, p. 21) junto com suas respectivas ontologias. Por outro lado, em uma enunciação literária, ainda que a competição seja sem dúvida uma possibilidade para descrever os encontros pragmático-ontológicos entre os contextos, linguagens e perspectivas heterogêneas, deve-se também levar em conta modos de diferenciação não polarizada ou não opositiva, que podem ter um forte efeito sobredeterminante e incorrer em equívocos. Em outras palavras, o ato da leitura (ou de performar um texto) é o fenômeno que funda o encontro pragmático entre ontologias, e, considerando que ontologias são “[...]o acervo de pressupostos sobre o que existe[...]” (ALMEIDA, 2013, p. 21), pode-se dizer que, nesse encontro específico com a Marafona, ela inscreve-se, também, como elemento textual, pois a relação entre o mundo e a palavra acontece como uma equivocação entre o mundo que a linguagem designa e aquilo que ela é capaz de fundar.

Dito isso, mais do que um aviso para o leitor ou somente uma explicação metafórica da relação entre as línguas, a *notícia* estabelece um ponto de vista, restitui o poder da palavra – entre o dado e o

construído – e apresenta os pressupostos para o encontro, que está em curso, entre diferentes existências – não somente entre línguas, mas também entre fala e escrita, corpo e linguagem, etc.; e entre o enunciador e o enunciatário, se assim se pode chamá-los.

E, justamente, o ponto de vista e a importância da palavra são dois dos elementos que a chamada virada ontológica reintroduziu às ciências humanas. A respeito disso, Almeida (2013, p. 10) afirma que, “[...] ao contrário da revolução de Copérnico que retirou o observador do centro do mundo”, a virada ontológica “[...] volta a fazer o sujeito girar em redor do mundo [...]” e, para ilustrar o trabalho de Willard van Orman Quine, filósofo norte-americano e um dos responsáveis por essa mudança, explica que:

Somos tentados a dotar ontologias minimalistas em que o que existe é apenas “isso” para que meu dedo aponta, sendo o resto construções da linguagem. Quine convidou o leitor a imaginar um linguista-etnógrafo em terra estranha aprendendo a língua. O linguista vê um coelho passar enquanto o nativo diz ‘gavavai’. Depois que a situação se repete várias vezes, o etnógrafo pesquisador anota “coelho” como tradução de ‘gavavai’ no seu caderninho. Quine pergunta, contudo: “*Quem sabe se os objetos aos quais esse termo se aplica não seja sequer coelhos, mas meros estágios de coelhos, ou sucintos segmentos temporais de coelhos, ou ainda “partes de coelho?”* Pois, diz ele: “*Quando o linguista pula da semelhança de significados estimulatórios [a classe de estímulos aos quais o nativo reage dizendo ‘gavavai’] para a conclusão de que um gavavai é um coelho enquanto um todo durável, ele está pressupondo que o nativo é suficientemente parecido conosco para ter um termo geral sucinto para coelhos, mas não um termo geral sucinto para estágios ou partes de coelho*”. Quine conclui que toda tradução é indeterminada, e que a relatividade ontológica é inescapável. Não há como eliminar a relatividade ontológica como o simples apontar de um dedo [...] Ontologias múltiplas convivem e podem ser incompatíveis entre si. (ALMEIDA, 2013, p. 11, grifo do autor)

Melhor dizendo, quando a linguagem se apresenta como um modo vertiginoso – as palavras *anchas*, largas ao ponto de alcançarem a *vertigen de la linguagem* em que se evidencia a defasagem que acontece no limiar entre os múltiplos planos que constituem o signo linguístico: som, sentido e aspecto gráfico – qualquer sistema de referência se torna o “erro do outro”. Por isso, a narradora pede aos leitores tanto que permitam que ela exista enquanto o texto for

capaz de significar algo (“*deja-me que exista*”), quanto “*cream-me*”, que, lido a partir da presença recíproca do português sobre o espanhol, pode ser compreendido como a sobredeterminação desses múltiplos planos que o constituem como um signo em defasagem entre as diferenças dos sistemas (entre os sons e sentidos do português e do espanhol). Se, por um lado, o pedido é feito para que se acredite no que ela diz, tendo como referência o verbo *creer*, é possível, por outro lado, entender que sobre o verbo *creer* há também a incidência do verbo *criar/crear*, por um processo de homonímia. Assim, a solicitação é tanto por crédito quanto por consistência ontológica, para que a performance do texto institua sua existência como indivíduo/referência no mundo ficcional ao qual designa, bem como fundação do mesmo mundo. Em outras palavras, é a evidência da possibilidade múltipla de significação que coincide sobre o mesmo significante, no sentido de que as diferenças entre significados e significantes não são dadas, mas fabricadas ao associá-las.

Em outras palavras, as diferenças não são dadas prontamente. Digamos que só são dadas as variações qualitativas, sem direção nem fim, igualmente incomparáveis. Mas uma variação qualitativa se torna uma diferença intensiva na medida em que ela é sistematicamente correlacionada com outra variação qualitativa que se encontra sobre outro plano qualitativo. (MANIGLIER, 2007, tradução nossa)

Assim, entre o mundo que designa e o que funda, a linguagem aponta para o limiar de equívocos que a constitui na passagem de planos heterogêneos, já que, conforme Maniglier segue afirmando no mesmo capítulo, o “[...] signo depende de sua relação com outros signos [...] e, portanto, que a sobredeterminação é o modo mesmo de determinação dos signos[...]”. Isso torna a própria identidade do signo como determinada de maneira múltipla e não simplesmente como a associação de duas coisas.

Logo, a Marafona segue o pedido para que, /nessa defasagem entre planos, cante a sua própria canção – “*E por esto cantarê de oído [...] mi canción marafa, la defendida del viejo*” – para defender-se da acusação de assassinato do Velho e, aqui, o trânsito segue em outros planos. O canto de ouvido refere-se à voz e à escuta, porém ela dirige-se aos leitores através da escrita, como se o pressuposto do texto operasse entre a fé do registro permanente da escrita em atrito com a

reconstituição oral de fatos registrados somente na memória individual, como se ela escrevesse, justamente, no limiar entre “[...] o que ouve, nunca o que houve[...]” (ANDRADE apud ZULAR, 2018, p. 385).

Quando o segundo trecho da narrativa inicia, sob o título de *ñe’ẽ* (duplo conceito da cosmologia guarani que pode ser traduzido como palavra-alma), a narradora segue se apresentando da seguinte maneira:

*Yo soy la marafona del balneário. A cá, em Guaratuba, vivo de suerte. Ah mi felicidad es un cristal ante el sol, adivinadora esfera cargada por el futuro como una bomba que se va a explodir en los urânios del día. Mi mar. La mer. Merde la vie que yo llevo en las costas como una señora digna cerca de ser executada en la guillotina. Ô, há Dios... Sin, há Dios e mis dias. Que hacer?* (BUENO, 1992, p. 15)

Aqui, a constante flutuação dos traços distintivos de cada signo linguístico, entre os planos que os determinam e de uma língua para outra, faz com a *suerte* que caracteriza o modo de sub(ex)sistência da marafona – que também varia entre o adjetivo comum sinônimo de prostituta e a passagem a nome próprio no restante da narrativa – seja tanto a casualidade com que ela vive entre acontecimentos favoráveis ou não, quanto o uso de meios para adivinhar o futuro. Essa lógica de significação dispersa o sentido unívoco em um *mar* de possibilidades que se sobredeterminam. Não por acaso esse *mar* flutuante deriva em *mer* (mar em francês), que por sua vez incide sobre *merde* (merda), um modo de vida que se opõe a *suerte* inicial e, ao mesmo tempo, semanticamente a ideia de *mar* é reinserida na cadeia sintática por *costas*, que é tanto o dorso da senhora que se apresenta quanto a região costeira do balneário.

Diante dessa série fluida de reincidências – em que o signo seguinte reconstitui e desfaz, ao mesmo tempo, o valor dos demais signos – as observações de Roberto Zular (2017), explicando as contribuições teóricas de Patrice Maniglier a partir de uma canção de Caetano Veloso, mantêm o campo imagético próximo às águas da palavra, as quais a Marafona chama de seu mar:

Mas a terceira margem do rio é também a canção de Caetano Veloso que vela/desvela mais esse enigma. É “o oco do pau” que diz “eu sou madeira”. É o espaço de relação entre o imaterial (oco) e o material (madeira), entrelugar: “beira”, triztriz, risca. Lugar

paradoxal que ri, sério, é fala e silêncio. A voz atravessa a letra, o signo se reabre em sua multiplicidade: a canção se constrói nessa primeira parte entre dois acordes, duas melodias díspares e que dispara certa na existência enigmática do signo.

“Água da palavra”. Nem água nem palavra. E essa frase feita apenas de “as”, ressignifica por completo o valor linguístico do “a”. Altera o som e ao mesmo tempo o sentido. A metáfora é sonora e imagética. A partir de Saussure/Maniglier toda metáfora é uma nova correlação entre som e sentido: é água da palavra, fluxo, contínuo, indizível e que no entanto só se dá a ver no dizer: [...]

Água da palavra é o movimento, o ritmo que cala (mas só cala na palavra, existe des-existindo, ex-iste), faz-se flor – pura e dura – se dobra na proa da canoa: são vários contextos que coincidem, mais de uma normatividade, mais de um limiar (as margens da palavra). Só há silêncio, se há linguagem (um corte que permite ouvir a diferença entre som e silêncio). A própria repetição [...] cria correlações regulares entre variações heterogêneas: tudo muda [...], a entonação, a palavra, a boca, o conceito. A capacidade de colocar o signo de novo em sua multiplicidade atravessado por uma rede de sentidos que se sobredeterminam.

O signo diferencia-se porque passa de uma série a outra em reenvios constantes. Isso significa que temos um contínuo sempre operando e o que cria a descontinuidade é exatamente essa passagem de uma série a outra. De um contexto para outro, de uma imagem acústica para o conceito, e da relação entre imagem acústica e conceito para o lugar da voz [...]: lugar não-lugar, risca, terceira margem entre duas materialidades, dois planos de experiência. Cálice. Cale-se. Pai. (ZULAR, 2017)

Dentro desse sistema de águas das palavras criado em *Mar Paraguayo* – tendo em vista que o texto funda o seu contexto e determina, assim, o que faz parte de si e o que lhe é exterior –, há um contínuo de variações em que o signo passa de uma série a outra em movimentos irreversíveis, reenvios de sentidos em que o *mar* é tanto *mer* quanto *merde*. Porém, este é um breve exemplo dentre os incontáveis que operam sob a mesma lógica ao longo do texto.

Além disso, a indeterminação da linguagem passa também para outro plano em que, em diversos momentos, a Marafona coloca em dúvida se o que escreve é realmente capaz de servir-lhe tanto como registro fidedigno de sua própria história quanto de fato para comunicar algo além da construção de sentido como deslocamento e, portanto, trabalho e construção:

*Deseo el fondo de mi naturaliza tombada em nesto sofá, a las três de la tarde de los júnios del balneário. Olvido guaranis y castejanos, marafos afros duros brasileños porque sei que escribo y esto es como grafar impreso todo el contorno de uno cuerpo vivo en el muro de la calle central. No hay que tener nadie além del silêncio – estos vasos comunicantes, lo tubo de las venas, la víscera pissada, voces y voces, latidos y ladridos – todo se dice y se completan vivamente. E – porque – las palabras, todas las palabras sueltas en el viento poniente – serán menos, siempre menos do que el martirizado adverbio inscrito en la historia. (BUENO, 1992, p. 33)*

O ato de escrever e dirigir-se a um interlocutor presumido, através dos “vasos comunicantes” instituídos no ato enunciativo, para a Marafona, se constitui em movimento que, também, incide reciprocamente em múltiplos planos: entre a permanência da grafia do texto e o esquecimento (*olvido*) do que ele constitui. Nesse movimento de elaboração de um texto como um meio de passagem – de um ente a outro; ou da fala para a escrita, do corpo para a linguagem –, não somente encenam a enunciação como refletem sua própria configuração. Passando pela elucidação que, no jogo linguístico proposto, não se define se é *latido* ou *ladrido*, os dois “se dizem” ao mesmo tempo no texto e se complementam ao passo que se contradizem. E nessas “veias” registradas sobre o papel, reduzir a escritura à representação de uma vida seria como aprisioná-la em um decalque estático, a palavra sendo menor do que a história que ela narra, ou seja, contrária à sua própria natureza, que permanece em constante movimento entre planos heterogêneos.

## Conclusão

Diante dessa cascata de relações entre planos heterogêneos – da constituição do signo como ser duplo e a indiscernibilidade entre a equívocidade e a univocidade –, a língua se constitui no limiar entre fenômenos, sendo também um, porém sem, jamais, ser somente um fenômeno. Por fim, o passo seguinte nessa análise seria pensar as consequências da linguagem como a efetuação de um ponto de vista que, ao mesmo tempo, virtualiza aquilo que atualiza tendo em vista o conjunto simbólico proposto no texto em questão.

Dentro da cenografia apresentada há, ainda, outra defasagem interna. Se, por um lado, a lógica das operações contextuais em que

a língua se apresenta remonta a uma discussão que percorre a linguística enquanto disciplina moderna – dada a aparente aproximação com as leituras do valor do signo linguístico a partir de Maniglier –, por outro lado, visto que os usos do guarani na novela se referem constantemente aos textos míticos desse povo, é necessário explorar melhor o seu valor cosmológico.

Para tanto, brevemente, se recorre ao trabalho do antropólogo paraguaio León Cadogan (1954, p. 5) que, em contato com uma parcela da população guarani do Paraguai, teve acesso aos cânticos sagrados que “[...]os sacerdotes da tribo guardavam em segredo diante de quaisquer estranhos” graças “à confiança que mereceu da parte dos índios e em retribuição de benefícios a eles prestados”. Segundo ele, é possível encontrar uma dupla significação para *ñe’ẽ* (ou *ñe’eng* segundo a forma como registra), que ocorre na tradução do conceito feita por aquele que desconhece as práticas religiosas desse grupo ameríndio.

Dentro da cosmogonia guarani, intitulada *Ayvu Rapyta*, Ñamandu, o deus principal, criou a linguagem divina (*ayvu*) que é responsável pela origem de tudo, tanto dos outros deuses quanto das almas humanas (*ñe’ẽ*), que são parcelas de *ayvu*. Assim, há, para aqueles que não estão familiarizados com as práticas xamânicas dos guaranis, uma distinção que pode ser reconhecida pela sistemática separação que se faz entre “*ayvu* = linguagem; *ñe’eng* = palavras; *e* = dizer” (CADOGAN, 1954, p. 23). Porém, essa cisão entre os conceitos na verdade não existe, porque eles constituem um fluxo contínuo entre o divino e o ato de falar; da linguagem (*ayvu*), passando pela essência que vivifica os corpos (*ñe’ẽ*) até se expressar na fala individual. Portanto, a fala, em última instância, já é a inscrição do corpo na linguagem, pois a relação entre a fala e a própria linguagem é que caracteriza o humano como uma relação entre a expressão individual e linguagem divina.

A partir dessa mesma interpretação a respeito de *ñe’ẽ*, em seu livro *A fala sagrada* (1990, p. 27), Pierre Clastres afirma que a antropogênese, para os guaranis, não vê os humanos “[...] como coisas no mundo, mas humanos como parte do divino [...]”. Sob essa leitura, o etnólogo francês traduz *ayvu* como Palavra (com inicial maiúscula) que representa a origem da linguagem “[...] como signo e substância do humano, seja de saída situada no coração da divindade do deus [...]” e, assim, “[...] determine por si mesma a natureza e a história

do humano”. Em suma, o homem carrega em si uma parcela da Palavra (*ayvu*) como parte do divino e, através da mediação da Palavra em sua forma individual de expressão, na maneira como o indivíduo se expressa, mantém relação com Deus e se reconhece enquanto pertencente à tribo escolhida, maneira como os guaranis se identificam entre si, por ter essa natureza de ligação com o Superior:

São então sucessivamente estabelecidas a Palavra, como essência do humano; a sociedade dos eleitos, como lugar de desdobramento dessa Palavra; o canto sagrado, como presença da Palavra; enfim, os deuses e deusas, pais e mães verdadeiros da Palavra-habitante, *ñe'ẽ*. Parcela da *ayvu*, esse termo significa palavra, mas também, em nossa linguagem, alma, espírito. *Ñe'ẽ* é o que constitui um humano como pessoa, o que, saído dos deuses, vem habitar o corpo destinado a ser sua morada. No termo do encadeamento genealógico encontramos: o indivíduo, determinado enquanto tal por *ñe'ẽ*, princípio de individualização que fixa ao mesmo tempo a pertença da pessoa à comunidade dos que são reunidos pela *ayvu*. (CLASTRES, 1990, p. 31)

Além de explicar a origem divina da palavra-alma, ou palavra-habitante, o conceito de *ñe'ẽ* se desdobra no que diz respeito à vida cotidiana dos guaranis, no desenrolar da existência concreta dos homens. Assim como o corpo é “habitado e vivificado por uma parcela de *ayvu* – a linguagem ou Palavra –, parcela que constitui para ele seu *ñe'ẽ*, sua Palavra-habitante”, receber um nome de um sacerdote lhe permite ganhar essa vida e mediar esse fluxo de relação que parte de Deus e se movimenta no homem através da palavra. Em outras palavras, o nome dado a um indivíduo é o que lhe marca a presença do divino sobre a matéria e constrói sua ligação com a Palavra (CLASTRES, 1990, p. 111). Dessa maneira, através do duplo conceito palavra-alma (*ñe'e*), é possível observar que a língua e sua expressão individual são sagradas e mediadas através de um nome de batismo, o que constitui o *ethos* guarani.

Agora, é evidente que esses pressupostos incidem também sobre o que já foi apresentado da narrativa. Há no texto a referência de que, com o ato de escrever, a narradora almeja retornar a um estado pré-subjetivo em que todas as palavras (*ñe'ẽ*) viviam em comunhão plena com a Linguagem (*ayvu*) – ou seja, tomando o texto como meio de sua ascensão ao paraíso, estado em que sua palavra-alma irá conviver plenamente unida com a Linguagem.

Essas passagens ficam mais evidentes quando, no trecho que as segue, aparecem anunciados como um jogo de jogar – em um fluxo de discurso – uma série de adjetivos, substantivos, nomes de brincadeiras populares entrecortados pelos principais fatos de sua vida, juntamente com as intenções iniciais que a levam a construir o relato:

*[...] como un juego-de-jugar:pimpirrota, piribela floral, loculho, sier-va, cincinati, abrolhos [...] amarelinhas, esconde-atrás [...] los cantantes juegos de rueda, teresinas-de-jesus [...] el viejo comtemplativo pero su duro mundo generalíssimo, la fuerza mortal, si para ecudada estar-se em el poder del muslo ô en la sangre [...] então foi lo que no se podría mais, esto relato, sus lendas interiores, sus grados de rama [...] esto relato solo quer y desea sê-lo uno juego-de-jugar: como los dioses em el princípio em el tupã-karai, antes del des-princípio de todo, dioses y su lance de dados, su macabro inventar, oguera-jera, esto mundo achy, como um juego-de-jugar: ñe'ẽ. (BUENO, 1992, p. 35-36)*

Assim, disfarçada de um simples jogo, aparece a consciência de que a ficção – das lendas interiores de um indivíduo – convive com a intenção de tornar a escrita um meio capaz de alcançar um estado anterior ao dilúvio que separou os homens de *Ñamandu*, antes de *achy*, este mundo imperfeito separado do paraíso, a Terra sem Males.

Não por acaso, por coincidirem essas duas instâncias textuais – da escrita enquanto jogo, ficção e como meio de ascese – é que o relato ficcional da Marafona pode ser comparado com um ato de Criação de um mundo cujo sentido primeiro é a certeza da dúvida, a equivocidade e, assim, ser tal qual um lance de dados que jamais abolirá o acaso para os homens e para as múltiplas possibilidades de sentido que a linguagem possui.

Há, portanto, uma equivocidade constitutiva que determina a forma como o sistema simbólico da Marafona se constrói e estabelece o que lhe é interior e exterior, de maneira que os conceitos indígenas aparecem reconstituídos dentro dos ocidentais e vice-versa, em uma mútua alteração dos discursos, das identidades e, portanto, a quebra de qualquer univocidade.

Analogamente, essa análise de *Mar Paraguayo*, que reconstitui reciprocamente os conceitos ameríndios para os ocidentais em que ambos se influenciam, encontra suporte no prólogo de uma das obras de Eduardo Viveiros de Castro, em que ele explana a respeito

do objetivo que lhe permitiu organizar a seleção de artigos ali publicados:

O objetivo, em poucas palavras, é uma reconstituição da imaginação conceitual indígena nos termos de nossa própria imaginação. Em nossos termos, eu disse – pois não temos outros; mas, e aqui está o ponto, isso deve ser feito de um modo capaz (se tudo “der certo”) de forçar nossa imaginação, e seus termos, a emitir significações completamente outras e inauditas. (CASTRO, 2016, p. 15)

Sob a luz do exposto, guardadas as devidas proporções e com certo cuidado, esse deslocamento contínuo entre sujeitos, conceitos e planos heterogêneos promovido pela Marafona está em conformidade com a constituição do perspectivismo proposto a partir do pensamento ameríndio, fundamentado na ideia de que “[...]o mito fala de um estado do ser onde os corpos e os nomes, as almas e as ações, o eu e o outro se interpenetram mergulhados em mesmo meio pré-subjetivo e pré-objetivo[...].” (CASTRO, 2016, p. 355). Sendo que as narrativas míticas – no caso a guarani, cujo alicerce está na Linguagem enquanto possível origem de tudo quanto há – apresentam “[...]seres cuja forma, nome e comportamento misturam inextricavelmente atributos humanos e não humanos, em um contexto comum de intercomunicabilidade idêntico ao que define o mundo intra-humano atual[...].” (CASTRO, 2016, p. 354). Da mesma forma, sendo a Linguagem a origem de tudo, o campo existencial do texto permite a especulação através da palavra, o que faz da narrativa da Marafona um espaço em que convivem essas diferentes vozes, entes, conceitos definidos e incertezas. Porém, fundamentar essas consequências além dessa breve especulação é material para outro trabalho.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinicius Nicastro Honesko. Florianópolis: UFSC, 2014.
- ALMEIDA, Mauro W. Barbosa de. Caipora e outros conflitos ontológicos. *Revista de Antropologia da UFSCar*, São Carlos, v. 5, n. 1, p. 7-28, jan.-jun. 2013.

- ANTELO, Raúl. Lindes, limites, limiares. *Boletim de pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 1, p. 4-27, 2008.
- ANTELO, Raúl. Os confins como reconfiguração das fronteiras. *Revista brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, v. 8, p. 59-82, 2006.
- BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. Buenos Aires: Tsé-tsé, 2005.
- BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. Nicolau, Curitiba, ano 1, n. 6, p. 25, dez. 1987.
- BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. In: *Último Reino: revista de poesia*, Buenos Aires, ano 13, n. 19, p. 56-59, jul. 1991.
- CACCIARI, Massimo. Nomes de Lugar: confirm. *Revista de Letras*. São Paulo: USP, n. 45, 2005. p. 13-22
- CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta: textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. São Paulo: EdUsp, 1954.
- CAMPOS, Haroldo de. Barroco, neobarroco, transbarroco. In: DANIEL, Claudio (Org.) *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. Tradução de Claudio Daniel, Luiz Guedes e Glauco Mattoso. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 13-16.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. 5. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- CLASTRES, Pierre. *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios guarani*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1990.
- DANIEL, Claudio (Org.). *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. Tradução de Claudio Daniel, Luiz Guedes e Glauco Mattoso. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- ECHAVARREN, Roberto. KOZER, José. SEFAMÍ, Jacobo. (org.) *Medusario: muestra de poesia latino-americana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*. Tradução de Fábio Akcelurd Durão. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- KOZER, José. O neobarroco: um convergente na poesia latino-americana. In: DANIEL, Claudio (Org.). *Jardim de camaleões: a poesia*

- neobarroca na América Latina. Tradução de Claudio Daniel, Luiz Guedes e Glauco Mattoso. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 23-40.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- MANIGLIER, Patrice. *L'ontologie du négatif. Methodos: Savoirs et textes*, [s. l.], ano 7, 2007. DOI: 10.4000/methodos.674. Disponível em: <https://journals.openedition.org/methodos.674>. Acesso em: 20/01/2020
- VICUÑA, C.; LIVON-GROSSMAN, E. (org.). *The Oxford Book of Latin American poetry: a bilingual anthology*. Oxford: Oxford University, 2009.
- ZULAR, Roberto. A terceira margem do signo. *Revista Cult*, 5 jun. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/terceira-margem-do-signo/>. Acesso em: 15 jan. 2020.
- ZULAR, Roberto. Ficção como variação de contexto. In: GALLE, Helmut P. E.; PEREZ, Juliana P.; PEREIRA, Valéria S. (Org.). *Ficcionalidade: uma prática cultural e seus contextos*. São Paulo: FFLCH/USP: FAPESP, 2018. p. 377-398.

## **Passagens de *Meu tio Roseno, a cavalo*, de Wilson Bueno: compondo limiares**

Eliza da Silva Martins Peron (UEMS)<sup>1</sup>

A obra *Meu tio Roseno, a cavalo*, de Wilson Bueno, narra a viagem de tio Roseno a fim de cumprir uma profecia ditada por uma cigana: que ele chegasse a tempo de encontrar a filha Andradazil, que sequer conhecia ou tinha certeza de sua existência. Na ânsia de cumprir o desígnio, o tio parte em uma viagem cercada de surpresas e presságios. O trajeto perpassado desponta um sertão inóspito e, ao mesmo tempo, mítico, encenando um *locus*, ainda que diferente do comumente associado à palavra sertão, mas que apresenta suas próprias peculiaridades: vegetações, pessoas, costumes, atividades comerciais, diferentes falares e, ainda, suas lendas, rezas, crendices, perpassados nas passagens de Roseno por diferentes limiares.

O tempo da viagem, diferente do cronológico, é mediado “[...] sob sete medidos céus e seis entrecéus a cavalo[...]” (BUENO, 2000, p. 62), pontuado e escandido “[...] ao trote do cavalo zaino [...]” (BUENO, 2000, p. 14), repetindo em harmonia ao som do galope o nome da filha “[...] para gravá-lo mais e melhor: Andradazil, Andradazil, Andradazil” (BUENO, 2000, p. 14). Em suas passagens, despontam geografias, cenários e zoologias, diferentes povos, línguas, crenças, culturas e regiões distintas.

A obra de Bueno, embora pudesse ser nomeada como narrativa de viagem, não pode ser classificada como de um gênero específico em razão do híbrido de gêneros e de línguas operacionalizados pelo autor com o objetivo de causar a sensação do entrecruzamento do tio pelas regiões fronteiriças. Benedito Nunes (BUENO, 2000, Prefácio), ao prefaciá-la, brinca com sua nomeação fazendo o seguinte questionamento: trata-se de “narrativa de uma viagem, ou viagem em forma de narrativa?” Neste artigo, não discutiremos a primazia de Wilson Bueno em não possibilitar que algumas de suas

1. Graduada em Letras/Espanhol e suas respectivas literaturas (UEMS), Mestre e Doutora em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Técnica de Nível Superior da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade de Nova Andradina (UEMS).

narrativas sejam classificadas de gêneros específicos (narrativa de viagem, lenda, conto, romance), isso porque essa é uma das características que revestem suas obras do prestígio devido, constituindo o cerne de sua produção. Sobre o tema, ressaltamos nosso trabalho de doutorado (MARTINS, 2019), que analisa as obras *Meu tio Roseno, a cavalo* e *A copista* de Kafka e faz um mapeamento de uma constante na narrativa de Wilson Bueno: o hibridismo de gêneros de línguas e do discurso.

Dessa constatação, importa que, decorrente das indefinições de gêneros suscitadas pelo autor, suas obras, além de darem oportunidade ao leitor do prazer pelo texto, provocam, ao mesmo tempo, tensões reflexivas. Em *Meu tio Roseno, a cavalo*, a reflexão se estabelece pelo hibridismo de línguas, pela invenção da linguagem, pela inserção de termos de diferentes culturas e etnias, pela criação de palavras ou de termos onomatopaicos, dentre outros recursos literários e invenções linguísticas.

A singularidade dessa narrativa constitui-se em razão da manipulação linguística; os próprios sertões evocados formam-se a partir da articulação da linguagem, compondo um cenário diferente da acepção comumente associada à palavra e à região que em geral ela evoca (o Nordeste); as passagens de Roseno delineiam um painel desses outros sertões.

Para mapear essas áreas e esses povos, Bueno recria o passado, as regiões e os modos de falar, apropria-se de expressões populares e insinua as variações linguísticas entre as regiões do Brasil, fazendo o contorno dos valores históricos e sociais de um povo e de uma época por meio de elementos insuflados na narrativa durante o trajeto do tio. Os cenários modificam-se à medida que a personagem principal aproxima-se de seu destino ou que se imbrica mata adentro, descortinando lugares, culturas, línguas e povos diferentes.

A transposição de fronteiras por Roseno, seja entre regiões seja entre países, espelha as diferentes etnias que já habitavam aquelas paragens, suas percepções de vida, costumes, línguas, variação linguística, credences, estabelecendo uma representação dos povos colonizados e, ao mesmo tempo, formando a imagem dos desbravadores que se aventuravam por aquelas sendas.

O efeito estético e literário, efetuado via linguagem, operacionaliza-se de diferentes formas, ora pelo hibridismo das línguas espanhola, portuguesa e guarani, ora pela junção de termos e pela

apropriação de palavras do português arcaico ou pela mistura do coloquial às línguas já citadas, dentre outros meios. O resultado pode ser sintetizado nas palavras de Denise Azevedo Duarte Guimarães (2013, p. 1): “[...] quando a tradição oral transforma-se em texto, explodem as tensões linguísticas iconizadoras das situações-limite vividas pelo protagonista, em uma região também limítrofe”.

Os procedimentos distintos utilizados pelo autor, seja a mistura de gêneros seja o híbrido de idiomas que reveste a narrativa, inauguram um mosaico pluriforme, um híbrido de prosa e de poesia, um texto poético revelador da poesia do esgarçar dos dias. Com isso, esboçando, a cada anoitecer e a cada despontar de um novo dia, tanto geografias – peculiaridades e nuances da natureza –, engendradas de forma mítica, imagética e metafórica, quanto a cultura dos povos:

Com o entardecer que faz sobre a cabeça, mais um motivo para compreender tudo, e o que este céu tem para dizer, agora que imensas as nuvens se estiram, dourado-velhas, chumaços coral e âmbar, aqui e ali desmaiando num quase lilás ou ascendendo às tintas do roxo supremo, transgressor. (BUENO, 2000, p. 14)

Para narrar esse tempo mítico *varado* pelas asas do cavalo zaino em sete dias e seis noites, o autor vale-se da memória. Contudo, como os feitos do tio-herói evocam um tempo anterior ao nascimento do narrador, sugere-se nas entrelinhas que os acontecimentos são *causos* descritos oralmente ao sobrinho-narrador que, para contá-los, amalgama os fatos fictícios com os supostamente acontecidos:

O dia em que meu tio Roseno montou o zaino Brioso e tocou de volta para Ribeirão do Pinhal, ainda não era o dia em que eu nasci, aquele treze de março de mil novecentos e quarenta e nove, e nem havia chegado a hora da quinta tentativa da mulher, Dorói, de dar à luz um filho que legitimasse o entranhado amor que nutria, bugra esquiza e de olhos azuis, por este meu tio tocador de sanfona e capadeiro de galo, aquele tempo antes da Guerra do Paranavaí. (BUENO, 2000, p. 13)

A opção do viés memorialístico enriquece o texto pelas dubiedades que engendram e confluem em outros híbridos – uma delas, o hibridismo de gêneros, acentua a sensação do estilhaçamento e a fragmentação da narrativa, porque, ao jogar com os limites dos gêneros, instaura incertezas: o leitor estaria diante de uma lenda

familiar, uma biografia, uma narrativa de viagem? Ou, ainda, quaisquer outras opções que o narrador cita: “lenda antiga” (BUENO, 2000, p. 32), uma narrativa de viagem, uma biografia, uma “lenda sidérea” (BUENO, 2000, p. 54), uma “fábula folhagem” (BUENO, 2000, p. 48), “lenda neblina” (BUENO, 2000, p. 59), “história visagem” (BUENO, 2000, p. 49) “história etérea” (BUENO 2000, p. 54), “fábula ao relento?” (BUENO, 2000, p. 26)

Para nós, além de possibilitar que as histórias sejam escritas ou reescritas, ao valer-se desse recurso, o autor paranaense possibilita que o leitor divise tempo, pessoas e ambientes anteriores, lugares ermos, sem estradas, apenas picadinhas nas florestas. Assim, as histórias recompõem uma geografia como se fosse a original e tecem, para além dos caminhos desbravados, culturas e costumes, batalhas, cheiros e imagens de um tempo passado: “Longe, a lua e o fantasma do velho dia” (BUENO, 2000, p. 59).

Nesse sentido, a dimensão estética não só revela esses contornos como também instaura uma reflexão dos valores históricos e sociais de um povo e de uma época a partir da simulação de um sertão ainda *virgem* e pouco tocado pelo homem, explanando as relações entre as sociedades da época e esses meios, e retomando pessoas simples das quais quase não se ouve falar mais – esquecidas nos desvãos dos sertões.

Façamos uma analogia do estudo de Willi Bolle da obra *Grande sertão, veredas*, de Guimarães Rosa, especialmente quando disserta sobre a maneira com que os componentes da vida particular da personagem principal interligam-se às lembranças coletivas. Vejamos:

Temos ali, os componentes da vida pessoal de Riobaldo – mãe e pai, os chefes, os amores – interligados com lembranças coletivas – os meninos, os vaqueiros, os jagunços, os representantes da ordem, as longínquas cidades –, que se fundem, no limite, com categorias da história social, como ‘gente sertaneja’, ‘povo’. (BOLLE, 2004, p. 262)

Nossa analogia é a de que as particularidades de Roseno, a exemplo de Rosa, também perfazem um amalgamento das lembranças individuais do tio com as coletivas. Dentre os componentes da vida pessoal do tio, estão: o amor por Dorói, “[...] o amor mais breu, amor de danação [...] amor bugro retinto [...]” (BUENO, 2000, p. 58), e a etnia da avó índia detentora de experiência e feitiçaria,

“Mba’esperomondîhá, engrolava, pitando o cachimbo, bem velha, e bruxa, a Avó índia do tio, bisavó nossa já em germe, mamaguasú, o ovo, a bisavó, a avó de nossa mãe, mamaguasú, o tio no ticavacuá do tempo. Cuñambayé. Ñe’ê” (BUENO, 2000, p. 54, grifo nosso). Esses são exemplos de componentes que constituem as lembranças individuais que se entrelaçam às coletivas.

Mesclam-se ainda à categoria social alguns acontecimentos da narrativa que têm efeitos sobre todos: as crianças e seus corpos estilhaçados pelas guerras na disputa por terras, os genocídios, os atos perpetrados pelos jagunços. Outras lembranças coletivas são os ciganos e os índios que habitavam aquela região, as pequenas vilas constituídas naqueles ermos, os feirantes, a “caboclada” (BUENO, 2000, p. 33) – que, tal como preconiza Bolle, se fundem no limite com categorias da história social, simbolizando essa gente sertaneja, esse povo oprimido.

Nesse sentido, a palavra sertão amplia-se, porque, além de simbolizar os confins – imagem comum ao sertão, a alusão a pessoas, fatos e culturas esquecidos num tempo longínquo e reavivados quando o sobrinho-narrador re(memora) –, revela que os “[...] problemas desse sertão, simbolicamente falando, existem também em outras cidades do Brasil delineando que certas estruturas de poder, fazem efeito no país inteiro” (BOLLE, 2004, p. 265).

Um dos problemas coletivos pode ser sintetizado pelas forças desproporcionais entre fazendeiros e colonizados. Além de os subjugarem, impelia-os a dizimarem seu próprio povo: “Ali Deus havia esquecido toda a maldade. Cruento, brigador, Sizeneno deixava, sempre em horror e morticínio, o seu rastro, contratado dos fazendeiros, guardião dos latifúndios, Sinzéno, o Parnaguara. Bisca de ruim, malévolo até o tutano, aquilo sabia ser o bicho” (BUENO, 2000, p. 26).

No que tange aos espaços, e com o intuito de situar o leitor, a viagem de tio Roseno inicia na fronteira com o Paraguai, mais especificamente em Guaíra, cidade fronteiriça entre o Paraguai (Salto de Guairá) e o Mato Grosso do Sul, próxima ainda do estado do Paraná. O périplo encerra-se à beira das barrancas do Paranapanema, em Ribeirão do Pinhal.

Cada lugar e cada nome sugerido pelo narrador prenunciam tensões, perigos ou situações tristes que o tio irá vivenciar. Um exemplo é Guaíra, palavra de origem indígena que significa escondido, cidade de difícil acesso, antecipando as dificuldades a serem

vencidas pela personagem principal. Sua localização em região limítrofe, portanto conflituosa, tem ainda como resultante a mescla de culturas e línguas (portuguesa, espanhola e guarani) da qual Bueno se apropria, hibridizando-as no constructo do texto.

As descrições poéticas das paisagens perpassadas pelo tio despertam nostalgias, saudades: “Passam por ele e seu cavalo, trazidos pelo vento, estonteantes, o cheiro do capim-mimoso e o rascante perfume da amorinha silvestre quando em brotação de flor, e tudo é o céu deste janeiro, lembra meu tio Roseno, ainda que não tenha muita certeza se já foi Natal” (BUENO, 2000, p. 14). Essa citação situa o leitor tanto no tipo de vegetação e no *locus* ambientado quanto insinua o tempo descrito (é o céu de janeiro).

Para analisar esse excerto, partiremos dos elementos que compõem a natureza a serem deslindados nesse parágrafo e nos subsequentes. A primeira observação incide sobre os termos capim mimoso e amorinha silvestre. O capim constitui *gramínea comum ao cerrado* e passou a compor outras regiões devido à sua rápida dispersão pelo vento. A amora silvestre é um arbusto que também se dissemina facilmente e está presente em diferentes regiões do país. Correlacionamos o capim e a amora como desvelamento de uma escolha proposital do autor por essas vegetações (e não outras) para compor o texto, já que ambas se reproduzem em quase todos os solos e nenhuma delas necessita de cultivo. Essa imanência amplia a percepção dos lugares atravessados pelo tio, como se Bueno dissesse que os sertões podem ser qualquer um. O constructo linguístico contribui para o efeito pretendido nas entrelinhas ou nos não ditos, sugerindo que o sertão também se estende a “[...] outras barrosas margens” (BUENO, 2000, p. 15).

Nesse sentido, a percepção imagética dos dias idos recuperados e reescritos via memória permite que Bueno *brinque*, jogue com o “[...] espaço que compõe o texto, ao mesmo tempo em que o constrói” (ARCHRE, 2017, p. 12). Para nós, essa *brincadeira* sugerida compõe-se pela manipulação artística da linguagem, fazendo com que a obra obtenha relevo por “[...] focalizar histórias de cavaleiros cortando o sertão, mas também por construir uma linguagem específica que leva em conta o universo cultural-geográfico focalizado” (LOSNAK, 2000, p. 2).

À imagem do espaço retratado, soma-se ao sinestésico expresso pelo odor que emana do capim-limão misturado ao sabor rascante

(travoso) da amora. Tais efeitos derivados da combinação de sentidos são efetuados a partir de criteriosa pesquisa e da escolha dos léxicos inseridos na narrativa e constituem pistas do autor ao leitor – insinuando, nas entrelinhas, que Roseno, para cumprir seu destino, mesmo que movido pelos sons, pela natureza peculiar e cheiros inebriantes comparados ao vinho, também deverá sobreviver a dores, fato que sabemos da inserção do termo rascante. Essas situações são anunciadas a partir da dualidade expressa pelo fruto. O sabor doce representa os prazeres da viagem; já o azedo, quando impregnado ao doce, as intempéries advindas.

Além disso, as ações da personagem principal denotam sua interlocução e os efeitos dos elementos da natureza. É o que divisamos a partir da expressão “amorinha-silvestre” em que o uso do diminutivo evidencia o olhar carinhoso de Roseno em suas observações do entorno; há outras passagens em que o próprio efeito cíclico do passar da noite e do dia impacta a personagem. Esses sertões atravessados permeiam passagens líricas, inventários de ruídos da fauna, recriando os espaços passados e os tempos dos sertões que se desenham:

Pelos matos rasteiros já vai o chirriar dos insetozinhos da noite, trilhar de grilo e zunzunar da vespinha-aimoré que dorme tarde entre os fiapos de capim miúdo, cércea do chão a grilarada, e vem, de longe Piquiri, à beira desta Gruxavú, com que um vento fresco, fluvial, de água tocada pela mão da tardinha porosa, ciciante. (BUENO, 2000, p. 23)

Essas referências ao chão (flora) e à fauna possibilitam que Bueno, ao revitalizar a linguagem, impregne o texto de um híbrido de prosa e poesia que consiste em narrar “[...] os dias, as evocações, as imagens de nosso tio, a poesia da estrada, a lua e o sol, as memórias, as rememórias, as lembranças que vão cabendo em cada céu e cada entrecéu [...]” (BUENO, 2000, p. 2) a partir de uma descrição imagética. A poesia surge da mistura entre os sons perceptíveis e o sensível, evocando sua experiência efetivada pela potencialidade das palavras. Os sons e os cheiros interpenetram-se e confundem-se com os acontecimentos e com a proximidade do tio a cada anoitecer e a cada raiar do dia, simulando a passagem do tempo e da própria personagem a partir das relações inesperadas entre as palavras, das onomatopeias ou da retomada de termos quase inusuais – tal qual

cércea (próxima, rapada) ou ciciante (que significa segredar, cochichar, murmurar, evocando a quase noite e avizinhando o novo dia).

Nesse sentido, os elementos da natureza e seus contrastes – vento/calmaria e chuva/sol – aludem à viagem como metáfora da vida, que vem sempre mediada entre dois polos: sete céus e seis entrecéus, varadas pelas asas do cavalo (tom mítico) ao sabor do vento e, ainda, vida e morte, céu e dia, dor e prazer, dentre outras.

Outra maneira de deslindar o sertão é evidenciar, durante o trajeto do tio, pessoas e lugares esquecidos ou marginalizados, conferindo a eles o devido valor. A partir desse parágrafo, iremos analisar a citação abaixo, evidenciando a primeira parada do tio e seu encontro com um índio guarani: “De repente, ali, à frente de tio Rosilvo e seu cavalo, o guarani, quase-gordo, Avevó, de ralos cultivados bigodes, o guarani Ambotá – cabelo corrido dos lados, a cintura em pança trançada de faca e facões” (BUENO, 2000, p. 15).

O contato entre os povos desvela as desigualdades impetradas aos habitantes daqueles sertões, episódios perceptíveis em várias passagens, dentre elas a sugerida pela expressão “quase-gordo, Avevó” (BUENO, 2000, p. 15). De acordo com o elucidário guarani no fim da obra, a palavra *avevó* significa taludo, grande. Da definição, parece-nos que os termos reforçam em gradação a imagem imponente do índio e insinuam, ao mesmo tempo, que além de sua grandiosidade, o trajeto é intransponível a partir do índio, fato depreendido quando afirma: “Aqui es el Avatiyú.<sup>2</sup> Flacos no passan” (BUENO, 2000, p. 15).

Desse modo, é notório que a elaboração e a reelaboração da fala do povo e dos híbridos de línguas e culturas, simulando as falas vigentes nos limiões que o tio atravessa (Paraguai, Mato Grosso do Sul e Paraná), implica que o fazer poético funcione em *Meu tio Roseno, a cavalo*, assim como destacam Augusto Rodrigues da Silva Júnior e Ana Clara Magalhães de Medeiros (2018, p. 94): “[...] como ação social da inserção da história, política e intelectual”. Ou seja, os elementos estéticos e a manipulação da língua e da linguagem constituem os indicativos de uma poética dessas pessoas e desses lugares ermos, contribuindo para o entendimento de nosso próprio passado.

A citação nos leva a refletir que Wilson Bueno, ao angariar palavras, expressões adequadas e polissêmicas, ou ao compor esteticamente um híbrido de línguas, contribui, entre invenções e

2. A definição de *Avatiyú*, conforme elucidário guarani, significa destemeroso.

reinvenções da linguagem, para narrar a “[...] língua certa do povo, da língua errante do povo para macaqueá-la, estilizá-la, imprimi-la” (SILVA JÚNIOR, 2013, p. 8). Entre apropriação e resgate da oralidade e da cultura popular, de expressões e palavras intrínsecas aos sertões delineados, Bueno esboça as diferentes etnias, particularidades, línguas, variações e modos de falar e apresenta, ao mesmo tempo, as dificuldades imanentes àqueles ermos, aos modos de existência e de resistência.

Um exemplo dessa assertiva depreende-se do diálogo estabelecido entre o tio e o guarani que, mesmo diante da ameaça de ser dominado, evidencia sua astúcia ao se valer de sua língua e da apropriação de outras línguas, sendo o híbrido como resultante de uma das estratégias de resistência, constituindo uma re(significação) aos códigos culturais. Além disso, o léxico detidamente escolhido por Bueno a fim de descrever o índio supõe que sua própria compleição física estabelecia outras formas de combate e de proteção para sua tribo.

A escrita compõe, de acordo com o jornalista e escritor Cláudio Daniel, um “[...] caldo tropical que mescla idiomas e culturas, o erudito e o popular, [...]”. Porém, como toda grande literatura, transcende a arquitetura verbal, em busca da compreensão da aventura humana” (DANIEL, 2010, p. 1).

Silva Júnior (2013, p. 2), ao prefaciá-la sobre cultura popular e sobre oralidade, descreve que a literatura de campo “[...] parte do artefato discursivo e [...] permite delinear índices simbólicos e dialógicos no conjunto de cada produção [...]”. Sob essa perspectiva, *Meu tio Roseno, a cavalo*, dentre tantas figurações e dentre modos de compor a narrativa, consolida tais perspectivas, porque é a partir da manipulação do artefato discursivo que desvela cenários artísticos, poéticos, simbólicos, dialógicos e múltiplos. Para efetuar essa impressão, o autor parte de pesquisa meticulosa dos espaços (campos) na busca das melhores palavras para delinear os cenários dos sertões perpassados.

A dubiedade da narrativa materializa-se de diferentes formas: seja pelo hibridismo, seja pela recriação da linguagem ou pela estilização – estratégias literárias propícias a suscitarem as multiplicidades que a narrativa estampa. Um dos exemplos de dubiedade recai sobre essa mesma citação entre o tio e o índio ao designar e qualificar o guarani como *ambotá* (bigode). Essa qualificação do índio instaura no primeiro um estranhamento em razão do desconhecimento da expressão.

Retrocedamos à continuação da citação: “[...] o guarani, quase-gordo, Aevó, de ralos cultivados bigodes, o guarani Ambotá [...]” (BUENO, 2000, p. 15). A indagação decorrente do termo acima (bigode) ocorre por remeter a uma característica propagada como inerente aos silvícolas: a escassez de pelos ou mesmo sua ausência. A sensação de multiplicidade derivada da palavra *ambotá* intensifica-se quando Bueno insere a palavra *cultivados* logo após *ralos*, deixando subentendida a conjunção adversativa *mas*. Para visualizar essa nossa explanação, a sentença assim ficaria caso a conjunção adversativa estivesse explícita: “ralos (, mas) cultivados bigodes” – (inserção nossa).

Nesse caso, o estranhamento inicial da palavra exacerba-se devido ao questionamento insuflado na narrativa (se os pelos são ralos, qual o motivo real de nominar o índio de *ambotá*?). Ao leitor mais atento, a resposta se oferece ao observar a palavra *cultivados* ao lado de *ralos* e fazer (ou não) a inferência de que as palavras *não ditas* somadas ao termo *cultivados* insinuam situações para além daquelas explícitas no texto.

O ato de cultivar o bigode alude, nas entrelinhas, à aculturação dos índios, sendo um resultado provável do encontro com outras etnias. Mas essa ideia contida no texto constitui uma das estratégias forjadas por Bueno ao compor a narrativa: o jogo de mostrar e esconder, de deixar subentendido que se revela “[...] sobretudo pela linguagem, [...] mascarando sujeitos e seus atos insinuando situações piores do que as colocadas à disposição do leitor” (MARTINS, 2008, p. 22). Nesse sentido, a dubiedade proposta no trecho expõe a situação de vulnerabilidade dos indígenas e de outros moradores habitantes daquelas terras.

Em outras ocasiões, o artefato discursivo prenuncia perigos iminentes a Roseno e vem deflagrado pelo esboço do entorno e por meio das personagens. Essa maneira de narrar corrobora o entendimento de Silva Júnior, para quem: “Pensar uma literatura de campo face às sociedades, literatura(s) e cultura(s), permite analisar indícios e metáforas que indicam pluralidade [...]”, que se manifesta pela “[...] estilização, variantes performáticas, anônimas, individuais, coletivas, monológicas, dialógicas e híbridas” (SILVA JÚNIOR, 2013, p. 9). Nesse sentido, o termo *ambotá* exhibe essa pluralidade, essa dualidade que a palavra reporta.

Sobre a forma de experienciar e ambientar o outrora, os híbridos

em *Meu tio Roseno, a cavalo* estampam as línguas e as culturas híbridas, os linguajares, os termos comuns às fronteiras entre países ou regiões do Brasil que se manifestam durante a passagem do tio. Ao se apropriar das palavras, expressões e peculiaridades de cada local, Bueno impregna o texto de uma forma mestiça, mostrando, inclusive, as variações intrínsecas ao falar de cada região, resgatando a oralidade, as manifestações culturais e até mesmo os choques derivados dos encontros de Roseno.

As diferentes formas de despontar as culturas vão do mito aos medos de *visagens*, assombrações, às descrições de ambientes e às atividades corriqueiras e, ainda, inscrevem o receio ao diferente, dentre outros modos de cultura. Como exemplo do temor ao diferente, continuaremos a análise do trecho anterior, que se fundamenta no fato de que o medo do tio à etnia diferente não deriva das facas e facões ostentados na cintura do guarani, mas, sim, de seus dentes que,

[...] limados ao extremo da agulha, luziam. ‘Apeese, hombre’. Nosso tio, sereno Rosevalvo, desceu do Zaino. ‘Se assunte, bugre’ – despachou destemeroso. ‘Aqui es el Avatiyú. Flacos no passan’ – brincou, cínico, o ameaçante guarani Há’angá, a língua mexendo-se dentro da boca crivada de dentes [...]. (BUENO, 2000, p. 15)

O entrecho manifesta que o choque de culturas e o temor açulados em Roseno são acionados pela imagem ideada do índio devidamente arquitetado por meio das palavras. A imagem dos dentes luzindo (via-se de longe?) limados e afiados ao extremo indicam a proeminência da ameaçadora boca *crivada de dentes* – especialmente quando a língua mexe-se de um lado a outro, suscitando o pavor. A duplicidade advém porque os dentes compõem e realçam essa imagem da língua afiada do índio: dente e língua convergem à mesma sugestão. O termo *crivada* exacerba a ameaça pois corresponde à perfuração provocada pelas balas de um revólver.

Ou seja, embora haja uma ênfase dos dentes pelo narrador, não são eles que provocam o medo no tio, e sim a língua afiada enquanto metáfora do poder da palavra emanada do índio, sobretudo quando ordena em um espanhol misturado à expressão da oralidade: *apeese hombre*. A palavra *apeese* constitui a representação da linguagem popular (*apeese*) hibridizada ao espanhol (*hombre*) e à transcrição de como se fala. Constitui ainda a reprodução da tentativa do índio de falar uma língua que não era a sua, uma língua

misturada, hibridizada, produto de fronteiras ou do contato entre diferentes culturas e etnias.

Parafraseando Antonio Esteves, o hibridismo verificado nesse trecho também assinala para o entrecruzamento da língua culta e literária, do popular ao escrito. Portanto, o hibridismo de línguas recorrente na poética de Bueno vai além dos gêneros literários tradicionais e da mistura do lírico à narrativa, dos registros linguísticos e discursivos, porque se observa também o entrecruzamento da língua culta e literária e da “[...] linguagem popular e o escrito que se amálgama com o oral e com a representação do oral [...]” (ESTEVES, 2015, p. 7). Vejamos: a palavra *hombre* (homem) em espanhol, travestida e combinada à expressão da oralidade (*apeese*) ratifica o híbrido observado. Tal vocábulo não possui significado ou tradução para nenhuma das línguas que aparecem na narrativa. Contudo, de análise detida, supomos *se arrie, desça*, constituindo uma ordem do índio ao tio. Nesse sentido, a multiplicidade de sentidos que a língua do índio possa supor não decorre de sua materialidade corpórea, mas sim do poder da linguagem que o investe (ao menos momentaneamente) como detentor do poder.

A língua do guarani, misturada aos resquícios da oralidade e da expressão popular, supõe, outrossim, a tentativa dele de falar a língua do outro e impor o seu desejo. Logo, os dentes afiados simbolizam sua língua como arma, maneira de ganhar uma disputa por meio do diálogo. Por outro lado, sua própria língua indígena, misturada à oralidade hibridizada, à língua dos forasteiros ou às palavras de outras etnias e grupos que chegavam àquele entorno, institui sua estratégia de poder. Essa mesma língua, salpicada de outras, é esforço da resistência.

Anselmo Peres Alós (2012, p. 284), ao falar sobre o *Portunhol Selvagem*, um dos recursos estéticos utilizados por Wilson Bueno para narrar as línguas de contato comum às poéticas de fronteiras, faz referência às línguas *pidgins*, um conjunto de regras gramaticais advindas das línguas em contato e que “[...] são estruturadas a partir de um léxico relativamente rudimentar advindo das duas (ou mais) línguas vernaculares que lhe dão origem, caracterizando-se como um meio de expressão [...]” constituindo, de acordo com o pesquisador, um meio de expressão “[...] em função do improvisado e da necessidade [...]” (ALÓS, 2012, p. 284).

Uma observação mais abrangente mostra como o encontro do

tio com o índio escancara problemáticas vivenciadas por ambos os povos, porque, se o desbravador Roseno depara-se com o desafio de seu poder (de força) para um silvícola que o interpela pelo poder (da linguagem), do diálogo travado sabemos que Roseno também tenta, de modo divertido, falar a língua do índio “Se assunto, bugre”. Quando o índio vale-se das línguas, ainda que em função de sua necessidade, fato evidenciado pela mistura que oscila entre o espanhol e o guarani salpicados de oralidade, sugere sua forma de resistir.

É como se o silvícola tivesse aprendido outras línguas ou outras formas de expressão, seja para se comunicar seja para se defender (sua tribo, seu território). Porém, o tio e o índio, ainda que ajam de improviso, transparecem tanto a necessidade quanto o desejo de imporem suas intenções, ou como estratégia de combate ou a fim de amenizarem questões.

Entretanto, no caso em tela, a tática do indígena não resolve a contenda. A lide só se encerra com a vitória do tio quando, ao notar que não venceria nem subjugaria o guarani somente pelo diálogo, o que o impediria continuar o trajeto, modifica sua estratégia e, *macio*, ostenta a força da arma de fogo:

[...] e mirando este primeiro entrecéu, floral, maís, sentiu de perto que a amizade do bugre lhe seria mais leve que o confronto. E depois tinha os dentes afiados de cão. Três tiros seguidos contra o grosso tronco da tucunarã feriram a leitosa carne, assustaram o zaino em corcoveio de fuga e alto cresceu enorme, preso ao cabresto, à frente o guarani, o Tuvichá, que, pelos olhos e com a língua entre as pontas dos dentes, parecia ter visto, fantasmal, o primeiro cavalo a vagar no mundo, e o fogaréu das pólvoras. (BUENO, 2000, p. 16)

A citação expressa as forças desiguais que vigiam aquelas paragens. O índio, em reconhecimento à força superior do forasteiro, o conduz pelas trilhas de espinhos rumo ao esconderijo da tribo: “Remontando o Zaino, nosso cavalo, tio Roseno, guiado pelo guarani Imbareté, trotou cuidadoso, as trilhas espetadas de espinho-santa-maria até as cercanias da maloca, ninho no oco da floresta onde o escasso povo do cacique Asíguera se escondia” (BUENO, 2000, p. 17). Na descrição da paisagem, divisamos, a partir da vegetação de espinhos de Santa Maria, o medo que pairava sobre os nativos daquele sertão.

Medo do diferente, medo dos forasteiros, medo de *visagens*,

medo sobretudo das ossadas encontradas pelo caminho de Roseno, testemunho da aniquilação dos subjugados. Do humano, sobram somente as carcaças e os fantasmas do velho dia. Todavia, a salvação vem sugerida desde o início da trama. Logo na primeira página, o narrador conta que a história tem início antes de uma guerra e que Andradazil (a possível filha de tio Roseno) deveria nascer e, inclusive, receber esse nome para forjar “[...] nos barros daqueles ermos a sua índole de cão [...]” (BUENO, 2000, p. 14), e “[...] crivar de bala toda a Guerra do Paranavaí [...]” (BUENO, 2000, p. 14).

Porém, mesmo com essa referência a uma guerra ulterior, os encontros do tio e os esqueletos pelo caminho sinalizam uma guerra já existente, ou recém-terminada, tendo como uma de suas finalidades dizimar os índios e os povos já residentes naquelas paragens. De fato, a sinopse do livro revela que a trama consolida-se pela elaboração da linguagem “[...] de intenso sabor poético, a um tempo erótica, memorialística, sensível”, é também “violenta e profundamente reveladora do imaginário do sertão brasileiro e da violência de sua colonização” (BUENO, 2000, Prefácio).

Algumas pistas compostas pela manipulação da linguagem, que coadunam com a observação de Nunes sobre descortinar o imaginário do sertão, denunciam, ao lado das belezas daquelas paragens, as barbáries perpetradas contra os índios e contra outras etnias, elementos corroborados pelos espinhos de Santa-Maria que encenam as dificuldades, o medo e o esconderijo da tribo, e isso logo após contar ao leitor sobre o cheiro do capim limão. É seu jeito de narrar as singelezas sem deixar de expor as barbáries nos tempos da colonização.

Outros indícios da violência instituem-se por meio das personagens, dentre elas capanga e jagunços, enunciando a presença do colonizador. Embora neste artigo em específico não explanemos com profundidade essa vertente, os acontecimentos no caminho do tio, as pessoas que ele encontra, os costumes e, até mesmo, as atrocidades são reavivadas, permitindo repensar acontecimentos do passado. Mas essa recriação não estampa somente crueldades. Caminham, ao lado destas, singularidades e belezas daquele sertão imaginado que se descortina mesmo em meio a lugares ermos, de picadinhas na floresta e espinhos, e tece, de forma delicada, o início de cidadezinhas e vilas, cada qual com suas peculiaridades que o tio, ao trote do cavalo Zaino, rememora.

À medida que se aproxima da feirinha de Araré, Roseno imagina saudoso a pequena vila formada naqueles ermos, projetando em pensamento o ambiente, os costumes, as bebidas e as comidas, “[...] burburinho, o bulício e os milhos, o sal grosso e a festa, o relinchante das éguas de outras paragens [...]” (BUENO, 2000, p. 30), o cheiro e a *crocância* dos toicinhos que estalavam nos dentes, o sabor da cachaça de Campos Altos, que o tio, esperto, bebia de forma moderada, “[...] sanfona e sanfoneiro, mulher-da-vida declamadora, cavalo para trocar e para vender, as argolas de ouro dos ciganos, suas pedras e joias, capaço de galo e mansamento de burro [...]” (BUENO, 2000, p. 31).

No trânsito das pretensas ou inventadas memórias desse tio, os odores emanados da natureza e os fabricados pelos povos, bem como o cheiro magenta do pó deixado pelos cascos do cavalo Zaino, formam o ambiente dos habitantes daquelas paragens, dos seus modos de vida e das suas atividades econômicas (capador de galo, sanfoneiro, atores de circo). Alguns desses ofícios ainda vigem no presente; outros não são mais tão comuns. A sabedoria e a esperteza do povo são simbolizadas naquela caboclada, naqueles feirantes da pequena vila de Araré, tal qual a velha índia a *mercadejar* seus apetrechos: “[...] à beira da estrada a índia velha já dispunha sobre a polva-deira do chão seu tapete – camisas de punho, anágua de mulher, saia rodada, chapéu, sortimento de couro, pedraria” (BUENO, 2000, p. 42).

A descrição das paisagens anuncia outros elementos que rondavam o tio para além das problemáticas da luta por terras, das pessoas que devia conquistar para obter passagem ou do medo de assombrações. Essas dificuldades derivavam da própria ação da natureza: “À beira da estrada, esta estrada que vai dar no Paranapanema, se a gente consegue vencer o bramante Ivaí, mesmo no trecho a nado, e mais que ele, o sinistro vale do Itaivaté cheio de ponta [...]” (BUENO, 2000, p. 42, grifo nosso). A conjunção condicional *se* enuncia que a chegada de Roseno ao fim da viagem condiciona-se a vencer cada trajeto: do bramante rio Ivaí até o vale do Itaivaté. Para sobreviver ou chegar ao destino vivo (“Rosevivo”), o tio não podia dispor unicamente de seu esforço físico, era preciso acreditar em rezas, lendas, ritos e até mesmo em fatos sobrenaturais, em *visagens* e assombrações. Era preciso, sobretudo, aprender.

Para esse intento, algumas personagens cooperavam. Uma delas era a avó, que, ao instruir o neto sobre os ciclos da natureza, seus

sons e minudências, munia-o de informações para que aprendesse a se antecipar a fatos: “No meio da mata a Avó lhe ensinava os anúncios – aqui o ciclo da água, chororó, chororó, acordando desde o fundo o sono dos peixes; ali o luminescente lagarto, teyú, desdobrando em leque o multicolor da cauda, entre as folhas, os olhos de vidro, pequeno diabo” (BUENO, 2000, p. 54).

Mas quase tão importante quanto os ensinamentos da vida e o entendimento dos prenúncios da natureza são os benzimentos, as orações e os rituais praticados pela avó índia, instrumentos de proteção necessários para que Roseno enfrente os percalços: “Um dia há de se ver o que a Avó faz pelo nosso tio menino, cruzando-o de santos, fervendo em caldos lentos escorpiões vivos e crivando de agulhas a muñeca guarani enterrada na curva do rio” (BUENO, 2000, p. 54). A *muñeca* – boneca, em guarani – faz referência ao vodú, boneco que evoca um ritual de proteção em que se faz um pedido e, muitas vezes, se oferece um animal em troca.

Os ritos são, em geral, praticados por seres que conhecem ervas, plantas e conseguem ver de antemão o que está por vir e que são responsáveis por ensinarem os costumes e a própria história de uma tribo a outras gerações. Na narrativa, essa insinuação advém da descrição dos rituais, das magias e das crenças dessas pessoas que, além de praticarem rituais, possuíam o dom da visão, o dom de explicarem ou de se anteciparem a fatos ou de desvendarem o que o *ovo choca*, revelando as traições, os botes de cobras – metáfora dos inimigos. E que a avó explica: “[...] para a guerra tinham sido requisitados os usos dela, da mamaguassú, índia e beata – receitadora de ervas e exímia fazedora de unguentos, além dos seus outros dons, como o de desvendar o que de ovo choca [...]” (BUENO, 2000, p. 56).

Essa história de *sete chaves*, que imbrica lendas, ritos, rituais indígenas, cerimônias, passagens, crenças e crenças brasileiras, tal qual do lobisomem e do boitatá, povoa a narrativa, com passagens e costumes que não conhecemos, e que Bueno incorpora à narrativa, assim como delinea a cultura paraguaia, o folclore brasileiro e o retrato de pessoas dotadas de poderes especiais investidos da sensibilidade de enxergarem por meio da natureza o mundo ao redor ou acontecimentos que *ninguém mais vê*.

Assim, a partir do deslocamento da personagem principal, além das percepções de vida e da construção de uma história passada, alia-se ao que Silva Júnior preconiza sobre a literatura de campo: “[...]”

os movimentos das artes vitais das experiências dos indivíduos e de coletividades” (SILVA JÚNIOR, 2013, p. 7). De fato, em entrevista a Claudio Daniel, Bueno delinea os caminhos de sua criação literária: “Pus de um tudo ali – de mitologia grega a ponto de candomblé, de modinha caipira a adivinha cabocla [...]” (BUENO, 2000, p. 2).

A avó índia, somente ela, sabia de antemão sobre o destino do tio: “[...] a infância de nosso tio perfeitamente marcada para morrer, o sol a pino, já se disse, os doze anos de Rosenito, cusbindo, da winchester, bala de matar homem” (BUENO, 2000, p. 55). Não há como fugir do destino. Nem com todo o conhecimento de unguentos e ervas, rezas, mitos e ungidos.

Além dos índios, Bueno resgata os povos ciganos – outra etnia esquecida – e sua tradição de prever o futuro. Inclusive, a trama e a viagem do tio iniciam-se com uma predição:

Roseno, meu tio, a primeira coisa que pensou, a trote lento na quase maciez do zaino, foi num segredo: o da cigana que lhe dissera, com rude presteza, e cru mistério, que, desta vez, Dorói ia lhe dar um filho, uma filha, por ser mais certo, e que chegasse a tempo para batizar a menina com o nome de Andradazil. (BUENO, 2000, p. 13-14)

No que tange à descrição das terras, as imagens poéticas ocorrem pela seleção das impressões. Ora as paisagens parecem acompanhar o ritmo do pensamento do tio, ora o som dos cascos do cavalo Zaino. Outras passagens indicam a natureza em seu fluir para que o tio alcance o périplo:

Mas as saudades, não se alongue, estas vão e vêm, e fabricam em silêncio. Porque de vero só a galope do quinto entrecéu dessa fábula rasa, seus périplos, suas viagens. Daqui até o Ribeirão do Pinhal, Brioso põe ao través, crina e cavalo, e cavalo e cauda alegres consentem, a profusão de córregos, ribeiras, pequenos rios – tributários, mais tarde, do Laranjinha, e, deste, ao troar viscoso do Parapanema. Não só os ribeirões, os riozinhos; é tudo além, floresta e cisma, bosques cerrados de limão-bravo pondo aos cheiros deste entrecéu úmido de presságios, mais que olor, um gosto ácido, cítrico, as trilhas trançadas de espinhos. (BUENO, 2000, p. 60-61)

A impressão depreendida da citação é a de que os animais e a natureza personificados concorrem simultaneamente com o tio

para o fim da viagem, fato perceptível em cada detalhe, em cada termo. Um exemplo é a descrição do cavalo e de sua cauda, que são apresentados como entes diferentes, como se cada qual tivesse seus próprios sentimentos e observasse, por si mesmo, os acontecimentos. Note-se: *cavalo e cauda alegres consentem* (permitem) a profusão dos córregos fluindo para o Paranapanema.

Interessante destacar que o fim da viagem do tio é em Ribeirão do Pinhal, já quase às margens daquele rio (Paranapanema). A convergência entre a personagem principal e a natureza ocorre a cada passagem do tio, como se todos os elementos em separado estivessem, enfim, contidos no todo até chegar ao destino.

Nesse trânsito, convergem os ventos, os rios e até mesmo o galope do cavalo, a crina e o cavalo, o cavalo e a cauda, configurando a impressão de simultaneamente *correrem* para que o tio cumpra seu destino. Essa sensação é possível pela manipulação da linguagem, fato que o narrador faz questão de frisar:

É a sombra da sombra atrás da palavra. Faísca o seixo, pedra-pome, na algazarra com que Brioso, nosso cavalo, pisa e chapinha, igual tivesse nascido desde sempre os cascos na água – translúcida ao ponto de revelar os cardumes dos mínimos peixinhos, peixinhos espargindo o prata súbito de sua chuva. Rosessálvio, nosso tio, daqui até o Pinhal, andando anda as margens. (BUENO, 2000, p. 61)

A prosa sonora e poética vislumbra um caminho constituído por meio de palavras, detidamente selecionadas por Bueno para suscitarem, no leitor, as imagens das belezas como se fossem um instante flagrado em um quadro. É o que se revela das faíscas da pedra-pome ao riscar os cascos do cavalo. A graça consolida-se pela insinuação de uma resposta feliz da água ao espartir em prata.

A metáfora do riozinho translúcido desponta a leveza e a fluidez que se combinam com o estado de espírito do tio e do cavalo ao serpentearem as margens: “Rosessálvio, nosso tio, daqui até o Pinhal, andando, anda às margens” (BUENO, 2000, p. 61). A sensação instigada pelo trecho é a de que o tio, sentindo-se momentaneamente a salvo e em êxtase, anda de forma lenta e gradual – “andando, anda às margens” – e instaura, ao mesmo tempo, uma articulação entre o rio e a personagem. Quem anda, quem atravessa as margens? Roseno ou o próprio rio que o serpenteia? O cavalo andando anda às margens? A repetição simula o próprio trotar do cavalo.

A vida e a morte, oposições permeadas durante todo o trajeto do tio, emaranham-se à própria citação. Após a projeção do quadro idílico, o seu revés: do chapinhar do cavalo (feliz?) e da água devolvendo em prata. Mas, logo após a passagem luminosa, o prenúncio do fim: “[...] era como se o Panambí-iví undosso andasse – ocre, arisco, breve, transluz. De ouro a hora, terrível, sobre as águas. A guerra azinhavre do cão, aquela guerra, de quando eu nem era nascido, e nosso tio, a memória de tudo, ainda era vivo” (BUENO, 2000, p. 61).

Panambi é uma palavra guarani que significa riozinho. Ao ganhar vida pelo recurso da personificação o rio *anda e entorna suas cores* derivando do prata, ao barro e ao ocre renunciando as horas terríveis. A própria imagem poética do sol demudado: “De ouro as horas terríveis” configura provavelmente o cair da noite e proximidade de Roseno de seu fim ou do fim da viagem. Mesmo assim, “Segue, Rosenário o tio escrevendo no vento que vai dar no Pinhal, anãretã, anãretã-mengá, esta história a risco de faca” (BUENO, 2000, p. 17). As expressões que o tio escande simulam o trote do Zaino e significam inferno (*anãretã*).

Para Antonio Rodrigues Belon (2006, p. 3), “[...] nesse momento da narrativa ocorre uma enorme e ameaçadora proximidade da morte”. As atrocidades disseminadas ao longo do texto são anunciadoras também do fim da narrativa. Nossa leitura é que as oposições a demarcarem todo o caminho do tio, noite e dia, céu e terra, céu e infernos, tardezinhos e manhãs, sol, vento e chuva, assim como o tom de cada um dos acontecimentos, e até mesmo suas interrupções, sugerem a chegada do tio ao destino final.

Para chegar a lugares tranquilos, o tio passou por matas fechadas, pelo índio bravo, por ossadas e restos mortais decorrentes de provável exterminação de índios e povos outrora residentes naqueles ermos, provavelmente na disputa por terras. Passou ainda pelas águas terríveis e brumosas do Ivaí, por entes sobrenaturais, por pedregulhos à beira de ribanceiras, pelos temporais que tingem o céu de negrume e pelas águas barrentas que circundam as margens das ribanceiras até que chegasse finalmente ao seu destino. Entretanto, mesmo diante das tribulações, segue Rosenário:

[...] a véstia de couro, o chapelão agora Rosealvo, nosso tio, tem pressa, e desafia a tormenta, lavado das chuvas do céu, desta história a cavalo, nosso tio Roseneno, úmido necessitado de estar aqui a vinte léguas, no Ribeirão do Pinhal. Não importa que a chu-

va lhe encharque os ossos nem que o zaino negue o fogo de seus cascos, cavalinho cioso e sabedor dos perigos da tempestade, o que Roseno, meu tio, precisa, é ir a Andradazil, aos seus contos de sete chaves, capadeiro de galo e peleador, Rosimênio é o pai mais desgraçadamente feliz do mundo, sob a água que não pede licença e jorra aos jorros sobre o Vale do Pinaretã até a margem dos largos do Ivaí, brumosa, feito a morte e o grito dos inimigos empalados vivos ou passados ao fio da espada na guerra do Itacoatiara. (BUENO, 2000, p. 44)

Os presságios da morte. Água, rios, céus, entrecéus e vento. O vento, além de indicar a direção por onde o tio deve andar, também se relaciona com as estações chuvosas e prediz os contratemplos. As cheias dos rios, os alagamentos, as possibilidades de deslizamentos das barrancas constituem os *añaretã*, *añaretamenguã*, os infernos. Contudo, ainda que conhecedor desses perigos, Roseno tem pressa, precisa encerrar essa viagem que começou e por quem começou ajudado por seu cavalo:

Brioso parece sentir o momento, cavalga mais rápido, nervoso. O clímax da novela, somando amor, guerra e assombração, o medo da morte, adquire a sua configuração. Vai tomando forma no final, o pressentimento do protagonista, principalmente quando vê urubus sobrevoando a região. Corre desesperadamente para o rancho onde devia estar Dorói. (BELON, 2006, p. 4)

Os presságios acentuados pelo fato de Roseno não saber se realmente há uma Andradazil e, mesmo assim, percorrer esse caminho contornando o rio, as chuvas, os ventos (a favor ou contra). Ainda que preveja os infernos (*añaretã*) a serem enfrentados, encara a natureza, seus diversos tons, suas belezas ou as fúrias das tempestades e entende enfim a existência humana em contínuo diálogo com a natureza refletida.

A metáfora da ciclicidade da vida aponta para o fato de que mesmo com o tio morto é possível revivê-lo nas páginas e recontar de um tempo “[...] em que, ainda não nascido, a gente era como que impassível no nada que nunca houve debaixo do céu. É que antes de nós o mundo não era e nem era a Guerra do Paranaíba. Esta, a guerra foi depois” (BUENO, 2000, p. 45). Conforme Bernardo Carvalho, finalmente o tio entende que: “[...] a vida é guerra, como sentença de certa forma a cigana a quem Roseno pergunta sobre a filha

que está prestes a nascer. Mas também é morte e engano, como ele vai terminar por compreender ao final dos sete dias a cavalo para ver a menina” (CARVALHO, 2000, p. 4).

A vida é guerra e pode ser um engano (da cigana). Mas a verdadeira cilada é a imposta enquanto se vive, situação representada ao fim do diálogo entre o tio e uma negra, provavelmente uma escrava que auxiliava Doroí, simulando uma linguagem simples própria da época em que os escravos se dirigiam a *seus donos*, de maneira cerimoniosa, observado ainda pelo palavreado xucro de Roseno em seu modo *desarvorado* ao chegar à cabana e não encontrar nem a *sua bugra retinta* nem a filha Andradazil:

‘O Nhô! Cadê a bugra, Nhô? Cadê Andradazil?’ – ‘Quê? Quem?’ – ‘Andradazil, negra!’ – ‘Os soldados, são Roserno...Os soldados...’ – ‘Quê que fizeram, negra dos diabos? Desembucha?’ – ‘Levaram ela’ – ‘Levaram? – Levaram quem?’ – ‘Levaram Doroí, e Dradazil na barriga da Doroí, são Rosimeno’ – [...] ‘E para onde que levaram elas, mostra?’ – ‘Pra muito longe, são Roseno’ – ‘Longe para onde, bisonha?’ – ‘Diz que longe para guerra do Paranavaí.’ (BUENO, 2000, p. 80)

### Considerações finais

Com a retomada de um espaço imagético e mítico, Wilson Bueno não só resgata paisagens e culturas de um sertão, mas espelha a oralidade, o linguajar, os modos dessas pessoas simples e suas tribulações: índios, ciganas, negros, expondo as atrocidades decorrentes da exploração daquelas terras ainda pouco intocadas pelo homem. A retomada desse tempo, modos e valores ocorre tanto pela possibilidade linguística quanto imagética daquele sertão e de suas bifurcações.

Por meio da exploração da harmonia entre o homem e a natureza, destaca-se uma simbologia provocada pela inserção de mitos, elementos folclóricos e ritos. Se a palavra da cigana é profecia, o atravessamento do tio por aquelas paragens representa a própria ciclicidade da vida estampada poeticamente: “Mas não se trata de um mundo mágico, porque o processamento poético é cíclico: O sol e a lua na sua movimentação cíclica, assim como a viagem, as duas coisas recolocam velhos símbolos da vida” (BELON, 2006, p. 2).

Para compor, Bueno vale-se de intensa pesquisa do *locus*, ambientando estradas e bifurcações que reinventam a cultura de uma região e tratando de lacunas que a própria história silencia. Ao retomar os velhos símbolos, Bueno expõe uma percepção de vida e de mundo desses povos esquecidos nos desvãos dos tempos. Assim, mais que uma literatura que evidencie o campo, a obra esgarça a sabedoria e os costumes dos povos, a língua do povo, a literatura popular no esgarçamento dos limiares.

## Referências

- ALÓS, Anselmo Peres. Portuñol Selvagem: da língua de contato à poética de Fronteira. *Cadernos de Letras da UFF Dossiê: América Central e Caribe: múltiplos olhares*, n. 45, p. 283-304, 2012. Disponível em: <https://docplayer.com.br/65578531-Cadernos-de-letras-da-uff-dossie-america-central-e-caribe-multiplos-olhares-n-o-45-portuñol-selvagem-da-lingua-de.html> Acesso em: 20 jun. 2018.
- ARCHRE, Simone. *As artimanhas da Memória em Wilson Bueno*. Dissertação [Dissertação de Mestrado em Letras] Guarapuava: Unicentro. 2017. 89f. Disponível em: <https://www2.unicentro.br/ppgl/files/2018/04/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Simone-Achre.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2018.
- BELON, Antonio Rodrigues. Os sete dias da narração. *Ave Palavra*, n. 7, fev. 2006. Disponível em: <https://revista.unemat.br/avepalavra/EDICOES/07/arquivos/BELON.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2018.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: O romance de formação do Brasil*. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2004.
- BUENO, Wilson. *Meu tio Roseno, a cavalo*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- BUENO, Wilson. Wilson Bueno conversa com Claudio Daniel. [Entrevista cedida a] Cláudio Daniel. *Zunái. Revista de Poesia e Debate*, v. 2, n. 1, 28 dez. 2010 Disponível em: <https://zunai.com.br/post/106405097673/entrevista>. Acesso em: 5 mai. 2018.
- CARVALHO, Bernardo. Fábula Tropeira. *Folha de São Paulo Ilustrada*. 22 jul. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2207200016.htm>. Acesso em: 6 mar. 2021.
- DANIEL, Cláudio. Uma conversa com Wilson Bueno. *Portal e Rede Cronópios*. 4 jun. 2010. Disponível em: <http://www.cronopios.com>.

- br/content.php?artigo=10657&portal=cronopios. Acesso em: 2 jun. 2018.
- ESTEVES, Antônio Roberto. Tradición y ruptura: palimpsestos (Em lectura de Mar Paraguayo, de Wilson Bueno). In: *CRESPO BUITURÓN*, Marcela et al. Nuevas lecturas sobre iterárioade, canon y poder em el discurso iterário. Buenos Aires: Universidad del Salvador, 2015.
- GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. Meu tio Roseno, a cavalo, de Wilson Bueno. *PasseiWeb*. 6 jun. 2013. Disponível em: [https://www.passeiweb.com/estudos/livros/meu\\_tio\\_roseno\\_a\\_cavalo/](https://www.passeiweb.com/estudos/livros/meu_tio_roseno_a_cavalo/). Acesso em: 5 ago. 2018.
- LOSNAK, Marcos. Ventos do Sertão. *Folha de Londrina*. 25 jul. 2020. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/ventos-do-sertao-293629.html> Acesso em: 10 set. 2020.
- MARTINS, Eliza da Silva Peron. *A narrativa em questão: recriação no romance Amar-te a ti nem sei se com carícias de Wilson Bueno*. Dissertação [Dissertação de Mestrado em Letras] Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários. Três Lagoas: UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. 2008. 133f. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br:8443/jspui/handle/123456789/1126> Acesso em: 10 mai. 2020.
- MARTINS, Eliza da Silva Peron. *O hibridismo de gêneros literários, do discurso e de línguas em Wilson Bueno*. Três Lagoas, 2019. 405 f. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – UFMS/Campus de Três Lagoas-MS.
- MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de; SILVA JÚNIOR, Augusto Rodrigues da. José Godoy Garcia e a Poética Popular do Cerrado: literatura de campo e história do Centro-Oeste. *Revista Nós, Cultura, Estética e Linguagens*, v. 3, n. 1, p. 93-105, 2018.
- NUNES, Benedito. Meu tio Roseno, a cavalo. In: BUENO, Wilson. *Meu tio Roseno, a cavalo*. São Paulo: Editora 34, 2000. Prefácio.
- SILVA JÚNIOR, Augusto. R. Editorial. Cultura popular, oralidade e performance. *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Poslit/UnB)*. v. 22, n. 35, p. 7-10, 2013.

## O testemunho de Hans Staden

Elizamari Rodrigues Becker (UFRGS)<sup>1</sup>

A *Wahrhaftige Historia* de Hans Staden (1556) frequentemente se viu mencionada no debate sobre os primórdios de uma literatura brasileira primitiva, sobretudo quando se consideram questões de contexto para um país ainda sem unidade linguística, como era o Brasil à época da vinda do artilheiro e cronista alemão. Uma pergunta que se poderia legitimamente fazer é: por que um texto escrito em alemão seria menos brasileiro do que outro escrito em qualquer outra língua dentre aquelas dos indígenas ou dos colonizadores, invasores, exploradores, aventureiros e toda sorte de piratas? Em um país que ainda estava longe de possuir contornos geográficos bem delimitados, por que razão um livro publicado em outras terras, mas recalcado do maior detalhamento de formas, cores, sabores e pendores de um Brasil ainda em formação não haveria de ser seu representante genuíno? Enfim, estamos sempre nos perguntando o que faz da literatura brasileira efetiva e reconhecidamente “brasileira”. É a nacionalidade do escritor, é a língua em que o escritor escreve, é o país em que o livro é publicado ou é a temática que recria e representa?

Muitos estudiosos da historiografia literária têm-se amparado, na falta de textos literários mais castiços, em outros textos de forte gênese documental, como cartas de navegação, cartas de evangelização, relatórios dos mais diversos contornos – de desbravamento, de assentamento, de colonização. Mas todos esses documentos – mesmo quando escritos em língua portuguesa – não parecem dizer tanto sobre o Brasil do século XVI como o livro-testemunho de Hans Staden, que figurou, no continente europeu, como a primeira aparição do Brasil no escopo da literatura de viagens. Em seu *Hy Brasil: a construção de uma nação* (2019), Vanete Santana-Dezmann explica, no capítulo “A invenção do Brasil pela literatura”, que o conceito de

1. Graduada em Letras (UFRGS), Mestre e Doutora em Literatura Comparada (UFRGS), professora associada junto ao Departamento de Línguas Modernas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tradutora pública e comercial nomeada pela Junta Comercial do Rio Grande do Sul.

marco inicial da literatura brasileira é bastante discutível e que a maioria dos árcades indicados como pais dessa literatura podiam ser, apesar de empaticamente considerados brasileiros, mais bem-descritos como portugueses-americanos (SANTANNA-DEZMANN, 2019, p. 46). Segundo a pesquisadora, atualmente vinculada ao Departamento de Tradução, Língua e Estudos Culturais da Universidade Johannes Gutenberg, muitos dos textos primordiais são facilmente contestáveis, seja pela nacionalidade de seus autores ou pelo local estrangeiro de publicação ou, ainda, pela publicação tardia:

O marco inicial da literatura brasileira [...], apontado por historiadores da literatura é o poema Prosopopéia, de Bento Teixeira, e publicado em 1601 em Lisboa. [...] Porém, Bento Teixeira (1545-1605) era português, natural do Porto. Por isto, tal filiação é contestada por críticos como Rodolfo Garcia em sua introdução ao segundo volume de *Visitação do Santo Ofício às Partes do Brasil*. Caberia, pois, averiguar quais são os critérios usados para definir a nacionalidade de uma obra literária. (SANTANA-DEZMANN, 2019, p. 43)

E assim, Santana-Dezmann percorre um elenco de exemplos de escritores que poderiam ser considerados precursores na formação da literatura brasileira, mas que, do ponto de vista mais purista da paternidade literária, teriam sua candidatura invalidada pelas mais diversas razões – Antonio Vieira, com seus sermões, por ser português; Gregório de Matos Guerra por ter ficado inédito até 1882; Manoel Botelho de Oliveira, que, apesar de ter escrito sobre o Brasil, o fez em espanhol, italiano e latim, para citar só alguns que a pesquisadora relaciona (SANTANA-DEZMANN, 2019, p. 43-46).

Mais especificamente sobre as tensões havidas entre o documental e o ficcional na obra de Hans Staden, temos o livro *Hans Staden: o homem e a obra* (1980), de Manoel de Abreu Campanário, que ficou anos pesquisando a obra e viajando pelos lugares que Hans Staden teria percorrido. Destacado pela descrição da personalidade de Staden e por uma interpretação das xilogravuras, o autor do livro afirma em seu prefácio que procurava pela verdade dos fatos (CAMPANÁRIO, 1980, p. 12). Sua leitura sobre o difuso cenário do século XVI tenta mostrar como a pilantragem das rotas circum-navegatórias – repletas de pilhagens e mentiras, resfolegantes sobre cartografias insuficientemente desenhadas – coloca em xeque os relatos

de viagem até mesmo dos cronistas mais eminentes. Mas nem todo mundo interpreta o livro de Staden como peça documental.

Em torno da *Wahrhaftige Historia* de Hans Staden existe todo um arcabouço tradutório de suma importância para o campo dos Estudos de Tradução. Escrito em alemão quinhentista, só ganhou uma atualização para o alemão moderno em 1942 pelas mãos do catariense Karl Fouquet. Lançada pelo Instituto Hans Staden e intitulada *Duas viagens ao Brasil*, essa edição bilíngue é um exemplo de tradução intralinguística no próprio alemão; mas a iconografia do texto original foi preservada. A tradução em língua portuguesa a partir dessa atualização de Fouquet foi feita por Guiomar de Carvalho Franco, como veremos adiante.

Já em língua portuguesa, a primeira tradução de que se tem notícia só foi feita em 1892, por Tristão de Alencar Araripe, traduzida a partir da versão francesa de *Ternaux Compans* (que teria, por sua vez, sido vertida a partir de uma versão em latim). Essa tradução foi publicada na Revista Trimensal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro sob o título de “Relação verídica e sucinta dos uzos e costumes dos Tupinambás”.

Alberto Löfgren, botânico sueco radicado no Brasil, homem de grande reputação e muito premiado como cientista, trouxe ao público uma nova tradução, em 1900, a partir do original de 1557, que intitulou *Meu cativo entre os selvagens do Brasil*. É a partir dessa tradução, publicada pelo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, que Monteiro Lobato (1951) se manifesta, em seu artigo publicado em “A antevéspera” e intitulado “O primeiro livro sobre o Brasil”, havendo referências à mesma tradução também em muitas de suas cartas enviadas a Godofredo Rangel e publicadas nos dois tomos de epístolas de *A barca de Gleyre* (1964). E é a partir dessa tradução de Löfgren, que por sua vez foi traduzida diretamente do original em alemão quinhentista, que Monteiro Lobato “ordena literariamente” uma publicação pela Companhia Editora Nacional, intitulada *O meu cativo entre os selvagens do Brasil* e publicada em primeira edição em 1925, e sucedida por duas outras nos dois anos seguintes. O prefácio dessa edição já esgotada e fora de circulação há muitas décadas, é suficientemente claro sobre a opinião de Lobato:

Não há documento mais precioso, relativo à terra brasileira em seus primórdios, do que as presentes memórias de Hans Staden.

[...] Mas essa obra de valor inestimável, que devia andar no conhecimento de todos os brasileiros, viveu até hoje restricta aos estudiosos e sem possibilidades de divulgação por falta de uma coisa só: ordem literária. Sem este tempero, por mais interessante que seja, não consegue uma obra vulgarizar-se. (STADEN adaptado por LOBATO; 1926, p. 3-4)

Nesse mesmo prefácio, Monteiro Lobato mostra preocupação com a recepção da obra pelo público infanto-juvenil:

Com esta edição fazemos uma tentativa neste sentido. Ordenamo-la literariamente, com absoluto respeito ao original, de modo que lucrasse em clareza e facilidade de leitura, sem prejuízo do character documentativo, uma obra que até nas escolas devia entrar, pois nenhuma daria melhor aos nossos meninos a sensação do Brasil menino. (STADEN adaptado por LOBATO; 1926, p. 4)

Duas referências que chamam a atenção nesse prefácio são a intenção de fazer com que a obra alcançasse o público infanto-juvenil e o que Lobato considerava “ordenar uma obra literariamente”. Sobre a primeira, não tardou em publicar uma adaptação, intitulada *Aventuras de Hans Staden* e que ainda mais tarde constou da cartela da Editora Brasiliense, sendo publicada pelo menos até 1998. Nessa adaptação, a narradora Dona Benta conta aos netos Narizinho e Pedrinho como Hans Staden era astuto e como conseguiu ludibriar os Tupinambás, evitando ser devorado (BECKER, 2008, p. 13-14). Sobre a segunda referência, a ordenação literária significou, na edição pela Companhia Editora Nacional, a publicação da narrativa longa dos 53 capítulos e a supressão da segunda parte do livro de Staden, composta por descrições pontuais da vida e dos costumes dos Tupinambás. Mais recentemente, o mercado editorial ganhou outra adaptação, intitulada *Hans Staden: viagens e aventuras no Brasil* (AGUIAR, 1988).

Em 1942, chegou ao público brasileiro uma nova tradução feita a partir da atualização de Karl Fouquet para o alemão moderno. A tradução de Guiomar de Carvalho Franco, intitulada *Dois viagens ao Brasil*, foi publicada pela Editora Itatiaia (1974) com prefácio de Mário Guimarães Ferri e, mais recentemente, pela Garnier (2020, 2. ed.). É a segunda tradução (depois da de Lobato) menos devotada aos aspectos etnográficos do que aos literários e ficcionais, além de parecer estar sensivelmente a serviço da recepção pelo leitorado, já que lhe oferece um conjunto de 151 notas de rodapé explicativas.

A tradução de Guiomar foi sucedida, somente em 1998, pela tradução de Angel Bojadsen, que também elaborou sua transposição a partir da atualização de Karl Fouquet do texto original, e a fez circular em três diferentes publicações, sendo a da L&PM, em sua edição de Bolso n. 674, a mais recente delas (em 2007 e reimpressa em 2019), contendo uma bela introdução de Eduardo Bueno. Sua tradução também figurou em duas publicações esgotadas da Editora Terceiro Nome: *Portinari devora Hans Staden* (1998), edição de luxo, acrescida de todas as 26 ilustrações de Portinari (até então inéditas), e uma publicação sem as ilustrações de Portinari, *Hans Staden: primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes* (1999), mas que manteve as ilustrações de Theodore de Bry. Bojadsen, que estudou história e ciências políticas na Universidade Laval, no Canadá, trabalhou como roteirista de cinema e como tradutor na Alemanha, França e Brasil. Sua tradução também figurou em duas publicações da Editora Terceiro Nome: a já referida *Portinari devora Hans Staden* (1998), edição de luxo acrescida de todas as 26 ilustrações de Portinari, até então inéditas, e uma publicação sem as mesmas, *Hans Staden: primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes* (1999).

Pedro Süssekind, tradutor e professor da Universidade Federal Fluminense, pesquisador dedicado ao estudo da estética e da filosofia da arte alemã, teve sua tradução publicada pela Editora Dantes, em 1998, sob o sugestivo título de *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens*. Assim apresenta a obra o seu tradutor:

Nesse livro, a impressão do europeu que chegava ao Novo Mundo mistura-se à do índio que o via chegar, correndo o risco de ser devorada por esta [a impressão]. O Brasil: uma imensa terra à vista após longa e penosa viagem, território habitado por selvagens que andavam nus, adoravam ídolos pagãos e comiam carne humana. Ou o lugar aonde chegavam grandes barcos cheios de homens cobertos de panos e pelos, que vinham para construir casas de pedra e ensinar a rezar de joelhos, comerciantes de quinquilharias e ferramentas estranhas, comida no banquete do antropófago. (STADEN trad. Süssekind, 1998, orelha final)

A *Wahrhaftige Historia* de Hans Staden é uma obra com um itinerário de traduções bastante rico, não só em termos da profusão

de publicações e traduções, mas também, como se verifica neste estudo, na variedade de suas modalidades de reescritura – tradução intersemiótica (iconografia), tradução intralinguística (atualização para o alemão moderno), tradução indireta (do francês e do latim), retradução e adaptação. Além disso, é uma obra traduzida essencialmente bilíngue, pois, mesmo depois de remover a língua do original – o alemão – ainda continua a hospedar a língua Tupi-nambá, presente em todas as versões traduzidas. Em sua subversiva teoria de tradução, que desafia o princípio da autoria, Haroldo de Campos (1992) relaciona a tradução com a antropofagia de Oswald de Andrade e dos modernistas, caracterizando-a como um ato de apropriação, desconstrução e violação, na tensão da dualidade entre devorador e devorado, entre texto traduzido e texto original. A operação tradutória é, segundo ele, violadora, expropriadora, como o são as operações críticas de leitura e interpretação. Talvez nenhuma tradução até hoje feita da *Wahrhaftige Historia* em língua portuguesa tenha assumido com tanta convicção a tarefa expropriadora da operação tradutória como um dos conjuntos iconográficos que estamos prestes a discutir.

Além da profusão de traduções e adaptações, muito se pode dizer sobre a riqueza iconográfica da obra e sua relação com o texto original e, depois, com as traduções que acompanharam, constituindo a obra de Staden em um espaço vigoroso para discussões sobre tradução intersemiótica. A riqueza de sua iconografia, que ampara, quadro a quadro, não só o relato mas também a descrição de usos e costumes dos tupinambás, é uma parte integrante e indissociável do livro. Esse repertório de imagens, que forma um corpo representacional de inegável teor narrativo e valor estético, é creditado ao artista belga Theodore de Bry, que nunca cruzou o Atlântico e foi sempre bastante criticado por seu eurocentrismo acadêmico, que se via na anatomia de seus corpos.

O livro de Staden tem ainda a participação de um reputado representante da arte brasileira: Candido Portinari. Reconhecido internacionalmente por sua arte engajada, já tendo inclusive participado, em 1939, do pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova Iorque, foi comissionado, em 1940, pelo editor norte-americano George Macy (*The Limited Editions Club*) a produzir um conjunto de ilustrações para acompanhar uma tradução em inglês da *Wahrhaftige Historia*. O nome de Portinari teria surgido por sugestão do editor brasileiro

José Olympio, para quem Portinari era o pintor que começava a ser identificado como o próprio país. Tratou-se de uma encomenda de 26 ilustrações, que o artista executou, em 1941, em carvão com aguada. A reação de Macy, entretanto, foi de aberta rejeição, como vemos no artigo “Pequeno ensaio pró-Portinari”, de Olivio Tavares de Araújo, que compara o “cancelamento” de Portinari ao de Anita Malfatti por Monteiro Lobato:

Quando examinei pela primeira vez esse pacote de desenhos, pensei que o senhor estava tentando fazer pinturas que se pareciam com as pinturas feitas pelos canibais que Hans Staden encontrou. Penso que o senhor deu ênfase demasiada à carnificina e à brutalidade do livro; o livro não é totalmente repleto desse tipo de horror [...]. Eu estava esperando receber algumas paisagens simples do país no qual Hans Staden se encontrava quando foi capturado pelos canibais, e alguns desenhos simples ou litografias dos índios daqueles dias. [...] tenho certeza de que meus clientes não gostariam deles, não os achariam inteligíveis. (STADEN; PARIS (Ed.); OHTAKE, (Ed.), 1998. p. 137)

As ilustrações de Portinari ficaram inéditas até a publicação de *Portinari devora Hans Staden*, em 1998, pela editora Terceiro Nome em parceria com o Deutsche Bank, e são uma importante releitura da iconografia original do livro, essa última bastante explorada no escopo de uma etnologia indígena, com estudos das formas de vida social, das manifestações simbólicas, das relações interétnicas, da história e dos contextos ambientais dos povos ameríndios. Para mais reflexões sobre a intervenção de Portinari, sugerimos o estudo de Luciana Villas Bôas, intitulado “O Hans Staden de Portinari: esquecimento e memória do passado colonial” (VILLAS BÔAS, 2016, p. 103-125).

Outra publicação que salienta a riqueza iconográfica da obra de Staden é o número 1 da Série Documentos Históricos, intitulado *Hans Staden: primeiro viajante*, publicado em 1966 pela Difusão Nacional do Livro em 40 lâminas no tamanho A3, com edição e organização de Fernando H. Silva, Galvão Bueno Trigueirinho e Salomão Scliar. Nessa publicação, as ilustrações originais ganham proporção aumentada em relação ao texto, que é resumido e adaptado o suficiente apenas para descrevê-las. Diferentemente das outras publicações, até mesmo da publicação do original, em que as ilustrações

são adjacentes ao texto escrito, nessa elas ganham projeção em primeiro plano.

Mais abundante e saliente do que a iconografia da obra é a sua natureza memorialística e testemunhal, constituída no bojo das escritas de si e – naquilo que falham mesmo os registros mais francos – nos inúmeros depoimentos corrompidos, que manipulam a verdade, amparados na maior de todas as justificativas: a luta pela sobrevivência.

Como não dar crédito a um “eu” que narra a própria experiência e a traz sotrancada das mais elevadas intenções de verdade e constituída de rígido esqueleto de datas, de robusta musculatura de testemunhas, de profunda enervação geográfico-espacial e de impressões digitais de prefaciadores fidedignos e renomados? Esse é o apelo da história relatada por Hans Staden, e que já em seu introito reclama veracidade. Mas o leitor, esse ser insurgente, desconfia sempre – e desconfia mais – dos narradores que juram dizer a verdade, e fica como que torcendo para ver a máscara cair, porque ele – o leitor – intuitivamente sabe que as escritas de si brincam na gangorra de duas dimensões antagonistas – a objetiva e a subjetiva.

No relato de viagem de Staden, não encontramos a escritura autobiográfica de introspecção e de autoexame, tão comum às literaturas de fundo confessional, como a dos diários pessoais e das missivas. Esse é um texto escrito um século depois do surgimento da prensa móvel e destinado à ampla divulgação, posto que foi redigido, organizado, revisado e prefaciado para publicação. Apesar da intenção de compartilhamento e publicidade, da pretensão de ser registro histórico e arcabouço da verdade sem máscaras, encerra não poucas ensaísticas de uma escritura pessoal marcada pelo terror do cativo entre povos de costumes ameaçadores e “incivilizados”. A escrita pós-traumática de Staden é bem alicerçada no relato dos acontecimentos, escassa na descrição de seu deteriorado estado de ânimo, diante da morte iminente e das constantes ameaças de ser devorado por seus algozes, e fartamente pontuada por datas, nomes de lugares, pessoas e naus. Apesar da aparência documental bem constituída, ainda assim é um relato pós-traumático e seu narrador pode estar, mesmo depois de muito tempo, tomado de emoções no enfrentamento das recordações.

Desde a década de 1980, sabe-se, no campo da saúde mental, que indivíduos submetidos a sofrimento psíquico resultante da

exposição a uma experiência ameaçadora – na qual a pessoa pode reagir com intenso medo, impotência ou horror – podem desenvolver estresse pós-traumático. É comum que a vítima de estresse pós-traumático apresente dificuldade em acessar fragmentos dos eventos em sua memória, e que essa memória perca a sua intensidade emocional, ou mesmo que exista um déficit na estrutura do discurso e no desenvolvimento dos relatos, revelando um indivíduo mais vulnerável, com prejuízos cognitivos. Não é incomum que a memória do narrador de evento traumático acabe prejudicada como resultado da ideia fixa, da dificuldade em conciliar (senão esquecer) o ocorrido e as recordações aflitivas. A psiquiatria elenca uma série de sintomas e desconfortos como sequelas dessa condição, dentre os quais dores de cabeça; alterações do sono; dificuldade em selecionar sentimentos relevantes do evento estressante, evitar pensamentos ou sentimentos associados ao trauma, registrar conteúdos, aprender coisas novas; apatia e redução do interesse em realizar atividades; e, em casos mais severos, sintomas psicóticos, como alucinações, ilusões e confabulações.

O estilo de vida da pessoa antes da ocorrência do evento estressante, isto é, a sua experiência de vida, pode facilitar ou dificultar o enfrentamento e a compreensão do evento crítico; as características pessoais (idade, gênero, cultura, autoestima, educação, conhecimento) e as características do ambiente físico e social (como o contexto familiar, a condição socioeconômica e o contexto em que a pessoa exerce sua profissão) são condições que influenciam na maneira como essa pessoa irá enfrentar a situação de estresse, após ter ocorrido algum evento crítico na sua vida. Dessa forma, a resposta imediata da pessoa ao evento estressor, a forma de enfrentamento da situação ou a esquiva dos eventos críticos, ameaçadores, que causam sofrimento, dependem do tempo decorrido desde a ocorrência desse estresse, da duração, do grau e das condições subjetivas envolvidas na vivência do estresse, tais como o desejo por algo, o senso de controle da pessoa, as condições de saúde emocional, autoconfiança e flexibilidade do comportamento.

A pessoa que sofreu um estresse pós-traumático, tendo sua memória e habilidades cognitivas afetadas, pode encontrar reparação em um acompanhamento terapêutico de abordagem psicoterápica baseada na exposição (relatos) e na reconstrução memorialística. A narração voluntária pós-traumática teria, segundo afirmam

os psicoterapeutas, o poder de estimular as funções cognitivas e integrativas do cérebro, principalmente as estruturas encontradas como deficitárias em indivíduos com estresse pós-traumático. As escritas de si, antes de se configurarem como relatos esclarecedores e que trazem à plena luz o que ficou escondido, são testemunhos de reelaboração do vivido, muitas vezes carregados de pontos-cegos.

A construção do relato memorialístico de Hans Staden pode ser retrçada em seis traduções para o português que ficaram notabilizadas por sua qualidade ou ampla circulação ou pela própria reputação de seus tradutores, como veremos a seguir, sem esquecermos das próprias virtudes da história original, um relato de viagem repleto de aventuras e peripécias.

O alemão Hans Staden, de Hesse, era um aventureiro, corsário e mercenário. Fracassado em sua tentativa de embarcar para a Índia, consolou-se em viajar para o Brasil como artilheiro numa nau vinda de Lisboa. Visitou o território, então colônia portuguesa, em dois momentos distintos: em 1547, por um período de dezenove meses; e em 1550, permanecendo cinco anos, dos quais, nos últimos nove meses, esteve prisioneiro dos Tupinambás. De volta à sua terra natal, em 1555, tratou de escrever, mandar ilustrar e publicar (em 1556) as suas memórias sobre essas duas viagens ao Brasil, e sobre suas desventuras entre os índios.

Hans Staden, ao que se sabe, foi o único aventureiro europeu do século XVI que viveu entre os índios Tupinambás, os acompanhou em seu cotidiano e viveu para contar sua história. Teria ficado ao longo de nove meses, entre 1554 e 1555, em um território Tupinambá chamado de Ubatuba, a 30 milhas de Bertioga – um território tão grande que levaram três dias para percorrê-lo, a maior parte do trajeto de canoa.

A recepção da obra é fundamental para sua classificação como documental ou como ficcional. Se, como leitores, a encaramos como documental, buscaremos pela verdade dos fatos, como fizeram historiadores e cientistas sociais; se a tomamos como um relato ficcional, buscaremos, além do prazer estético, por verossimilhança. Mas mesmo que busquemos a verdade dos fatos, o evento traumático, como vimos anteriormente, pode comprometer a capacidade de julgamento e a percepção do narrador oprimido. Sua ótica do narrado é expressão de sua experiência perturbadora, transformadora e, até mesmo, reconciliadora, redentora. Muitas são as forças propulsoras

do ato de narrar o episódio traumático: seja para superá-lo, compartilhar sua experiência para mais bem compreender como ele transcorreu; seja para registrar os fatos e/ou apresentar a própria versão dos mesmos. A *Wahrhaftige Historia* possui um só narrador: o artileiro Hans Staden. Toda a história é construída em um relato em primeira pessoa, que passa de um “nós” – o que mostra um profundo senso de coletividade do narrador – para um “eu” no momento exato do aprisionamento (capítulo dezoito).

A captura de Hans Staden é marcada pela violência física e moral, iniciada pelos golpes físicos e pelo imediato desnudamento. Seus captores, justamente por que não pretendem matá-lo de imediato (fato que Staden desconhece), tratam de aterrorizá-lo para mais facilmente subjugar seu corpo, sua mente e seu espírito. A destituição da autoimagem do inimigo é uma estratégia de sujeição dos captores Tupinambás descrita pelo cronista alemão e traduzida nas diferentes versões supracitadas<sup>2</sup>:

Eles derribaram-me, e espancaram-se com as suas armas. Felizmente, graças a Deos, só me feriram na perna, e arrancaram-me as roupas. Um apoderou-se de minha gravata, outro do xapéu, outro da camisa, e assim por diante. (STADEN trad. Araripe; 1892, cap. XVIII, p. 288)

[...] me estenderam por terra, atirando sobre mim e picando-me com as lanças. Mas não me feriram mais (graças a Deus) do que em uma perna, despindo-me completamente. Um tirou-me a gravata, outro o chapéu, o terceiro a camisa [...] (STADEN trad. Löfgren; 1989, cap. XVIII, p. 77)

[...] fui logo derribado e ferido numa perna. Agarraram-me e despiram-me. Um tirou-me a gravata, outro o chapéu, outro a camisa [...] (STADEN trad. Löfgren adapt. Lobato; 1926, cap. XVIII, p. 54-55)

2. Todas as traduções citadas aparecerão por ordem cronológica de sua aparição ao público ou primeira publicação, da mais antiga para a mais recente, independentemente de algumas das edições referenciadas neste artigo serem reedições recém-publicadas. Assim, temos o seguinte ordenamento: Tristão de Alencar Araripe, Alberto Löfgren, Alberto Löfgren por Monteiro Lobato, Guimar de Carvalho Franco, Angel Bojadsen e Pedro Sússekind. Quando a análise contrastiva não pareceu necessária à autora, utilizou-se somente a tradução de Sússekind. Manteve-se a ortografia das publicações referenciadas sem qualquer atualização.

[...] abateram-me ao solo, atirando sobre mim e ferindo-me a chuçadas. Porém machucaram-me apenas – Deus seja louvado! – numa perna, rasgando-me entretanto as roupas do corpo, um o mantéu, outro o sombreiro, um terceiro a camisa, e assim por diante. (STADEN trad. Franco; 2020, cap. 18, p. 74)

[...] eles me bateram e empurraram para o chão, atiraram e desferiram golpes de lança sobre mim. Feriram-me – Deus seja louvado – apenas numa perna, mas me arrancaram a roupa do corpo, um deles o casaco, um outro, o chapéu, o terceiro, a camisa, e assim por diante. (STADEN trad. Bojadsen; 2019, cap. 18, p. 62)

[...] fui derrubado. Atiraram flechas em mim e picaram-se com lanças. Apesar disso, fiquei ferido apenas numa das pernas. Depois, rasgaram-me as roupas, um arrancando a minha capa, outro o chapéu, um terceiro a camisa, e assim por diante. (STADEN trad. Süssekind, 1999, cap. 18, p. 56)

A remoção das roupas, juntamente com a privação de liberdade e com os castigos físicos, fazia parte das medidas de escravização que os Tupinambás impingiam a seus inimigos. Esse controle pode ser também observado no capítulo 40, quando Hans narra sua tentativa de embarcar em uma nau francesa, alegando serem os tripulantes seus amigos. Os Tupinambás não lhe dão crédito, dizendo que se fossem de fato seus amigos o teriam vestido e não estaria ele ainda nu. Isso porque os selvagens, que eram bons observadores, já haviam aprendido que ao europeu, de qualquer origem que fosse, a nudez era sinal de degradação.

Os Tupinambás também viam com curiosidade os pelos do invasor europeu - bigode, barba e sobrancelhas. E, talvez por entenderem que eram importantes, já que a tais pelos dedicavam cuidados diários de toalete e os tinham de diversas cores – pretos, brancos, amarelos e até vermelhos, como era o caso de Hans – concluíram que eram marcas distintivas de que se orgulhavam. E foi talvez por essa razão que as mulheres Tupinambás removeram as sobrancelhas e a barba do “escravo”, apesar de seus protestos. Mas o processo de desmoralização do prisioneiro, não para por aí. O escravo ainda é exposto diante de seus camaradas, que eram tupiniquins, alguns portugueses e demais habitantes do baluarte de Bertioiga:

O xefe da canôa, em que eu estava, tinha uma espingarda e alguma pólvora, que um Francez lhe déra em trôco de pão-brazil;

obrigou-me a atirar sobre os que estavam na praia. [...] obrigaram-me a levantar-me para meus companheiros verem-me. (STADEN trad. Araripe; 1892, cap. XIX, p. 290)

O rei, que estava commigo na canôa, tinha uma espingarda e um pouco de polvora, que um francez lhe dera em trôca de páu-brasil. Ordenou-me que atirasse sobre os que estavam em terra. [...] fizeram-me ficar em pé, para que meus companheiros me vissem. (STADEN trad. Löfgren; 1989, cap. XIX, p. 79)

O murubichaba, que vinha commigo na canôa, trazia uma espingarda que lhe deram os francezes em troca de páu-brasil. Desam[ar]rrou-me as mãos e ordenou-me que atirasse contra os da terra. [...] puzeram-me de pé para que os meus companheiros me vissem. (STADEN trad. Löfgren adapt. Lobato; 1926, cap. XIX, p. 59)

O principal da canoa em que eu estava possuía um arcabuz, e um pouco de pólvora, que obtivera de um francês em troca de pau-brasil. Eu tive então que descarregar a espingarda sobre a gente na praia. [...] tive que manter-me em pé na canoa para que meus camaradas me pudessem ver. (STADEN trad. Franco; 2020, cap. 19, p. 76)

O chefe do barco no qual eu estava tinha uma escopeta e um pouco de pólvora. Ambos lhe tinham sido dados por um francês em troca de pau-brasil. Obrigaram-me a atirar com a escopeta contra as pessoas na margem. [...] fizeram-me ficar de pé no barco, de modo que meus camaradas pudessem me ver. (STADEN trad. Bojadsen; 2019, cap. 18, p. 64-65) (STADEN trad. Bojadsen; 1999, cap. 18, p. 54)

O chefe, em cujo barco eu me encontrava, possuía um arcabuz e um tanto de pólvora que um francês lhe dera em troca de pau-brasil. Com essa arma, fui obrigado a abrir fogo contra a terra. [...] Eu fui obrigado a permanecer de pé no barco para que meus camaradas me vissem. (STADEN trad. Süsseskind, cap. 19, p. 58-59)

A demonstração de força do algoz, que obriga o cativo a atirar contra seus próprios companheiros e faz questão que aqueles o vejam fazendo isso, suprime o senso de pertencimento do cativo a seu próprio grupo, e serve tanto para dissuadir qualquer tentativa de resgate de parte dos que estão no baluarte, quanto para anular qualquer pretensão de fuga do prisioneiro. Perdidas as chances de um resgate rápido e já com o ânimo bastante abatido, Staden chora e clama pelo livramento de Deus, o que é visto por seus captores como uma demonstração de fraqueza:

Vendo-me exposto a tamanho perigo, fiz reflexões, que dantes nunca fizera, e considerando o vale de lágrimas, em que vivemos, puz-me a cantar um salmo com toda a contrição e com lagrimas nos olhos; os selvagens exclamavam: Vede como xóra, vede como geme! (STADEN trad. Araripe; 1892, cap. XX, p. 290)

Estando nesta grande aflicção, pensava no que nunca tinha cogitado neste valle de lagrimas, onde vivemos. Com os olhos banhados em pranto, comecei a cantar do fundo do meu coração o psalmo: “A ti imploro meu Deus, no meu pezar, etc.” os selvagens diziam então: “Vêde como ele chora, ouvi como se lamenta”. (STADEN trad. Löfgren; 1989, cap. XX, p. 80)

Naquela grande aflicção, puz-me a dizer, do fundo d'alma, e com os olhos em pranto, o psalmo: A ti imploro, meu Deus, no meu pezar, etc. os selvagens apontaram, dizendo: Vede como chora! Ouvi como se lamenta! (STADEN trad. Löfgren adapt. Lobato; 1926, cap. XX, p. 60)

Na minha grande aflicção e miséria, pensei em coisas que, antes, nunca me haviam vindo à mente, no triste vale de lágrimas em que aqui vivemos, e cantei com os olhos úmidos de pranto. Do fundo do coração, o salmo: “Do abismo da miséria clamo eu a Ti”. Ao que disseram os selvagens: “Vejam como ele grita; agora está desesperado”. (STADEN trad. Franco; 2020, cap. 20, p. 76)

Em meio à minha grande aflicção e tristeza, pensava em coisas que jamais me tinham vindo à mente neste triste vale de lágrimas onde vivemos, e cantei, com lágrimas nos olhos, do mais profundo do coração, o salmo: “Do fundo da miséria clamo pelo Senhor”, o que faria os selvagens dizer: “Vejam como berra, agora o lamento apoderou-se dele”. (STADEN trad. Bojadsen; 2019, cap. 20, p. 65)

No meu enorme temor, comecei a refletir sobre coisas que nunca antes me tinham vindo à cabeça, como, por exemplo, sobre o triste vale de lágrimas que a nossa vida terrena pode ser. Assim, bem do fundo do coração e com lágrimas nos olhos, principiei a cantar o salmo: ‘Das profundezas do infortúnio rogo por Ti’. Naqule momento os selvagens comentaram: “Olhem como ele está desesperado, temendo por sua vida”. (STADEN trad. Sússekind, cap. 20, p. 60)

Na chegada de Staden à aldeia, iniciam-se os ritos de destruição moral, em que o inimigo é submetido à tortura emocional de saber qual será seu destino e de reconhecer sua impotência diante dos captores, sendo comparado a um animal:

Ataram em uma árvore as cordas, que eu tinha ao pescoço, deitaram-se ao redor de mim, e zombaram de mim, dizendo na sua linguagem: Xe rinbau ende: tu és meo animal domestico. (STADEN trad. Araripe; 1892, cap. XX, p. 291)

As cordas que eu tinha no pescoço, amarraram-n'as por cima numa arvore e se deitaram em roda de mi, caçoando commigo e me chamando Schere inbau ende: “Tu és meu bicho amarrado.” (STADEN trad. Löfgren; 1989, cap. XX, p. 81)

As cordas que me tinham pelo pescoço amarraram-nas nos galhos de uma arvore; depois deitaram-se em redor de mim, exclamando com ironia: — Chê remimbaba indé, que significa — és meu animal domestico. (STADEN trad. Löfgren adapt. Lobato; 1926, cap. XX, p. 61-62)

As cordas que eu tinha no pescoço, prenderam-nas ao alto de uma árvore. Deitaram-se em torno de mim, à noite, zombando e chamando-me em sua língua: “Xé remimbaba in dé”, que quer dizer: “Tu és meu animal prisioneiro”. (STADEN trad. Franco; 2020, cap. 20, p. 77)

À noite ficaram deitados à minha volta e me ridicularizaram e chamaram na língua deles: “Chê reimbaba indé”, que significa: “Você é meu animal aprisionado”. (STADEN trad. Bojadsen; 2019, cap. 20, p. 66)

Os cordões que eu tinha em volta do pescoço foram amarrados em uma árvore próxima do meu leito, e os selvagens arrumaram os seus formando um círculo em torno de mim. Troçavam da minha pessoa, chamando-me “che reimbada inde”, que significa algo como: “Você é o meu animal em cativeiro”. (STADEN trad. Süssekind, cap. 20, p. 60-61)

A sevícia, a humilhação e a ameaça são as armas coletivas usadas pelos Tupinambás. Cada membro daquela comunidade exulta com a vingança que estão por concretizar:

Quando xeguei ao ivara, espécie de entrincheiramento, que fazem ao redor das cabanas, o qual consiste em fortes peças de madeira, e assimilha-se a uma paliçada, estas mulheres cahiram sobre mim, deram-me muita bordoadada, arrancaram-me as barbas, dizendo-me na sua linguagem: “Xe innamme pepike ae!”: Eu te spanco em nome do meo amigo, que os teos mataram. (STADEN trad. Araripe; 1892, cap. XXI, p. 292)

Quando entrei, correram as mulheres ao meu encontro e me deram bofetadas, arrancando a minha barba e falando em sua língua: “Sche innamme pepike a e”, o que quer dizer: “Vingo em ti o golpe que matou o meu amigo, o qual foi morto por aqueles entre os quaes tu estiveste.” (STADEN trad. Löfgren; 1989, cap. XXI, p. 84-85)

Quando entrei acudiram outras mulheres ao meu encontro, deram-me bofetadas e arrancaram-me punhados da barba, exclamando: — Che anama pipike aê! O que quer dizer: vingo-me em ti do que os teus fizeram aos nossos. (STADEN trad. Löfgren adapt. Lobato; 1926, cap. XXI, p. 65-66)

No interior da caiçara arrojaram-se as mulheres todas sobre mim, dando-me socos, arrepelando-me a barba, e diziam em sua linguagem: “Xé anama poepika aé!” “Com esta pancada vingo-me pelo homem que os teus amigos nos mataram”. (STADEN trad. Franco; 2020, cap. 21, p. 80)

No interior da caiçara as mulheres se jogaram sobre mim, golpearam-me com os punhos, arrancaram-me a barba e disseram na língua delas: “Xe nama poepika aé!”, “com este golpe vingo o homem que foi morto pelos teus amigos”. (STADEN trad. Bojadsen; 2019, cap. 21, p. 69)

No momento da minha chegada à caiçara, todas as mulheres correram juntas e bateram em mim com os punhos, puxando minha barba, enquanto diziam: “Xe anama poepika ae!” – “Isso é a minha vingança pelo homem que seus amigos mataram!” Depois conduziram-se a uma cabana, onde tive de me deitar novamente numa rede. As mulheres se espremiavam em torno para bater-me e puxar minha barba; também me ameaçavam de ser devorado. (STADEN trad. Sússekind, 1999, cap. 21, p. 63)

De todas as histórias narradas por Staden sobre suas memórias de cativo, as que giram em torno de sua identidade talvez sejam as mais relevantes para nossa reflexão sobre os aspectos de verossimilhança de seu relato. Para os Tupinambás, Hans era um indivíduo de múltiplas faces: era inimigo (STADEN trad. Sússekind, 1999, p. 59), português ou pero (STADEN trad. Sússekind, 1999, p. 56), comida (STADEN trad. Sússekind, 1999, p. 62), animal cativo (STADEN trad. Sússekind, 1999, p. 61), presente que seus captadores dariam a um parente a quem queriam impressionar e retribuir um favor (STADEN trad. Sússekind, 1999, p. 64); e não era, como alegava, amigo, francês ou sequer amigo dos franceses (STADEN trad. Sússekind, 1999, p. 65). Um dos episódios que reforça a desconfiança

dos Tupinambás é aquele em que Hans é confrontado com um corsário francês que negocia com os Tupinambás. Como não consegue se comunicar com o francês, seus algozes, que o estavam vigiando durante a tentativa frustrada de comunicação, ouvem do corsário francês que o prisioneiro não fala sua língua e que deve, portanto, ser mesmo português. Na ótica simplista e polarizada dos Tupinambás, existem franceses (amigos) e portugueses (inimigos). Apesar de Hans Staden tentar explicar que é alemão e que franceses e alemães são amigos, não consegue sensibilizar os Tupinambás.

Outro aspecto relevante de sua identidade é seu fervor religioso cristão-protestante. Em todo o tempo em que esteve cativo, manteve-se em oração, clamando a Deus por livramento e sendo observado pelos Tupinambás, que passaram a temer o Deus de Hans e a pedir ao escravo que intercedesse junto a esse Deus por suas causas, como foi o caso da formação repentina de uma tempestade que ameaçava a embarcação em que os Tupinambás o conduziam. Staden, instado pelos selvagens, ora a seu Deus para que a tempestade não lhes cause danos e, tão logo o faz, ela subitamente se dissipa (STADEN trad. Süssekind, cap. 20, p. 61).

O mesmo se deu em diversas outras ocasiões, como a do capítulo 30, em que Hans, que orava e olhava para céu, foi questionado por isso e, em resposta, disse para o chefe que a lua estava zangada e que olhava para sua cabana. Como a reação daquele chefe Tupinambá foi agitar-se e repreendê-lo, Hans rapidamente refez sua explicação e disse que a lua estava zangada com os escravos Carijós mantidos na aldeia. Outro episódio foi o do capítulo 34, em que uma doença infecciosa começou a matar vários membros da família do chefe Nhaêpepô-oaçu, que pediu que Hans Staden orasse ao seu Deus para que seus parentes não morressem. O alemão afirmou que era castigo de Deus por que eles o queriam comer. O chefe Tupinambá promete não comer Hans se seu Deus afastasse a doença; apesar da oração feita, Staden concluiu que Deus tinha outros planos, pois todos daquela família morrem, menos o chefe e sua mulher. Nesse mesmo capítulo, relata que aparecera em sonho a dois chefes, Guaringa-açu e Carima-cuí, que tomaram seus sonhos como mau presságio. Indagado, Hans explica que é porque comeram carne de um português. No capítulo 37, o hostil Alkindar-miri, que ameaçava Staden a todo o momento, é acometido de uma cegueira infecciosa e implora para que o escravo ore para seu olho sarar, o que Hans

faz, com a condição de que o outro não fale mais nada contra ele. Alkindar-miri fica curado dentro de alguns dias e deixa de ameaçar Staden. No capítulo 46, há um episódio em que, logo depois que uma mulher arranca uma cruz que Staden tinha feito e cravado no chão perto da cabana onde dormia, cai uma tempestade que dura vários dias e arrasa com tudo o que os Tupinambás tinham construído e os impede de ir atrás de alimento. A pedido dos Tupinambás, Staden ora e a chuva para quase que imediatamente. Vendo o temor dos seus algozes diante daquele milagre, Staden explica-lhes que a remoção da cruz era a causa da fúria de seu Deus e, aos poucos, vai ganhando o respeito do grupo. Com isso, Staden vai criando empatia e adiando a sua execução. E houve também a história do escravo Carijó que, tendo se levantado contra Hans, acaba sendo assassinado e devorado pelos Tupinambás por influência deste (STADEN trad. Süssekind, cap. 39, p. 95). Depois que o escravo foi devorado, Hans se aproveita da situação para insinuar a seus captores que a desgraça sobreveio ao Carijó porque contava mentiras sobre ele (STADEN trad. Süssekind, cap. 39, p. 96-97).

A farsa e a tática são recursos que o alemão emprega a todo momento, na tentativa de ser resgatado, de fugir ou simplesmente de adiar a morte. Quando entrevistado pelo chefe maior dos Tupinambás, Cunhambebe, o narrador confessa ao leitor que usa de bajulação ao afirmar que se dirigiu a ele “falando, na sua língua, o tipo de coisas que gostam de ouvir” (STADEN trad. Süssekind, cap. 28, p. 72). Também diz que não era inimigo e, para provar, conta em detalhes sobre a logística de defesa dos Tupiniquins, traindo a confiança daqueles. Quando Cunhambebe o questiona sobre ser ele arcabuzeiro dos portugueses, ele mente que esse era o posto que os portugueses lhe deram e ele tinha de obedecer, quando na realidade o aceitou de livre e espontânea vontade.

No capítulo 32, Staden relata como havia mentido que possuía um irmão francês que estava entre os portugueses e que viria buscá-lo a qualquer momento. No capítulo 38, encontramos uma série de falsas histórias que são contadas aos Tupinambás na tentativa de libertar Hans, que já estava há cinco meses em cativeiro. Tudo ocorre a partir da chegada de uma nau portuguesa à costa dos Tupinambás para comprar farinha de mandioca, a moeda de troca mais valiosa dos selvagens. Os portugueses mentem que possuem um baú cheio de mercadorias a bordo – pertencentes ao tal irmão

“francês” de Hans Staden, que supostamente estava na embarcação – para iniciar uma estratégia de fuga, que consistia em fazer com que os Tupinambás permitissem que o escravo fosse a bordo para pegar o baú, acreditando que retornaria com o mesmo para lhes presentear. A conversa travada entre Staden e os tripulantes portugueses, mediante forte escolta Tupinambá, deixa clara a manobra para enganar os selvagens:

Não procureis resgatar-me, porque os selvagens não consentirão, e fazei-os crer, que sou Francez; mas dae-me pelo amor de Deos algumas facas e anzões. (STADEN trad. Araripe; 1892, cap. XXXVIII, p. 312)

Continuei dizendo que eles não me venderiam; que não deixasse perceber que eu não era francez e, por amor de Deus me desse algumas mercadorias, facas e anzões. (STADEN trad. Löfgren; 1989, cap. XXXVIII, p. 114)

Continuei dizendo que os selvagens não me venderiam e que pelo amor de Deus não os deixassem perceber que eu não era francez; pedi ainda algumas facas e anzões. (STADEN trad. Löfgren adapt. Lobato; 1926, cap. XXXVIII, p. 111)

Não me venderão também. Não vos ocorra entretanto a ideia de dizer outra coisa senão que sou um francês, e dai-me, pelo amor de Deus, algumas mercadorias, facas e anzóis. (STADEN trad. Franco; 2020, cap. 38, p. 102)

Eles não vão me vender para vocês. Por isso não tentem me comprar e não façam nada que dê a impressão de que eu não seja francês, e dêem-me pelo amor de Deus alguma mercadoria, facas e anzóis. (STADEN trad. Bojadsen; 2019, cap. 38, p. 96)

Disse a eles que os selvagens só me venderiam caso os portugueses agissem como se eu fosse um francês, e acrescentei que era importante não os deixar perceber nada a respeito da farsa. (STADEN trad. Süsseskind, cap. 38, p. 91)

Como os Tupinambás exigiam resgate pago pelos familiares de Staden, e não pelos inimigos portugueses, o alemão teve que inventar uma narrativa para “ludibriá-los” (STADEN trad. Süsseskind, cap. 38, p. 92), dizendo que o irmão francês voltaria, autorizado pelo pai de ambos, com presentes para pagar por sua libertação e que ele – Hans Staden – havia tranquilizado seu pai, contando ao irmão como era bem tratado pelos Tupinambás. Mesmo em meio a todo

esse jogo de bajulação, o alemão, contando que os Tupinambás não entendiam o que falavam, não perdeu a chance de avisar aos portugueses que estava em andamento um plano de ataque dos selvagens a Bertioiga, marcado para o mês de agosto daquele mesmo ano.

Quando levanta as possíveis razões que movem o leitor a adentrar o espaço autobiográfico, seja na leitura de autobiografias ou de literaturas de tom autobiográfico, Remédios (1997, p. 9) elenca uma que talvez explique a permanência do relato de Hans Staden quase cinco séculos depois de sua publicação: a admiração pelo herói. E nós salientamos aqui neste estudo que se trata da admiração por um herói que superou a adversidade e sobreviveu para contar sua experiência. Mas diferentemente de outras escritas de si em que “o homem se compraz em desenhar sua própria imagem, porque se considera como centro de um espaço vital” (REMÉDIOS, 1997, p. 11), o relato maior da *Wahrhaftige Historia* está centrado na intimidade de um relacionamento de um narrador crente com seu Deus, a quem se dirigiu em todos os momentos de aflição e de profunda solidão e com quem fez mediação, segundo sua ótica, em proveito de seus inimigos, por meio dos livramentos que alcançaram por sua intercessão.

## Referências

- AGUIAR, L. A. *Hans Staden: viagens e aventuras no Brasil*. Adaptação. 7. ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1988.
- BECKER, E. Literatura, tradução e ideologia em Monteiro Lobato. *Tradução em Revista*, Rio de Janeiro, n. 5, 2008. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12614/12614.PDF>. Acesso em: 7 nov. 2020.
- CAMPANÁRIO, M. de A. *Hans Staden: o homem e a obra*. São Paulo: Editora Parma, 1980.
- CAMPOS, H. de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, H. de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. p. 231-255.
- LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1964. 2 v.
- LOBATO, M. *Aventuras de Hans Staden*. 32. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.
- LOBATO, M. *Na antevéspera*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1951. v. 6.

- REMÉDIOS, M. L. R. (org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- SANTANA-DEZMANN, V. *Hy Brasil: a construção de uma nação*. Maringá: Viseu, 2019.
- SILVA, F. H.; TRIGUEIRINHO, A. B. G. B.; SCLIAR, S. (ed.). *Hans Staden: primeiro viajante*. São Paulo: Difusão Nacional do Livro, 1966. (Série Documentos Históricos, v. 1.).
- STADEN, H. *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens*. Trad. Pedro Sússekind. 2. ed. Rio de Janeiro: Dantes, 1999.
- STADEN, H. *Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil*. Trad. Angel Bojadsen. Porto Alegre: L&PM, 2007 (2019). (Coleção L&PM Pocket, v. 674).
- STADEN, H. *Duas viagens ao Brasil: século XVI*. Trad. Guiomar de Carvalho Franco. 2. ed. Belo Horizonte: Garnier, 2020.
- STADEN, H.; PARIS, M.; OHTAKE, R. (ed.). *Hans Staden: primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes*. Trad. Angel Bojadsen. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 1999.
- STADEN, H. *Hans Staden: suas viagens e cativo entre os selvagens do Brasil*. Trad. Alberto Löfgren. São Paulo: Casa Eclectica, 1900. Disponível em: [https://www.academia.edu/21559608/Suas\\_Viagens\\_e\\_Cativo\\_Entre\\_os\\_Selvagens\\_do\\_Brasil\\_-\\_Hans\\_Staden](https://www.academia.edu/21559608/Suas_Viagens_e_Cativo_Entre_os_Selvagens_do_Brasil_-_Hans_Staden). Acesso em: 7 nov. 2020.
- STADEN, H. *Hans Staden: Wahrhaftige Historia*. Marburgh, 1556. Acervo da Biblioteca Brasileira Mindlin (digitalizado completo). Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?4500008047&bbm/4570#page/1/mode/2up>. Acesso em: 7 nov. 2020.
- STADEN, H.; LOBATO, M. (ed.). *O meu cativo entre os selvagens do Brasil*. Trad. Alberto Löfgren. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1926.
- STADEN, H.; PARIS, M.; OHTAKE, R. (ed.). *Portinari devora Hans Staden*. Trad. Angel Bojadsen. São Paulo: Deutsche Bank: Editora Terceiro Nome, 1998.
- STADEN, H. *Relação verídica e sucinta dos uzos e costumes dos Tupinambás por Hans Staden*. Trad. Tristão de Alencar Araripe. Rio de Janeiro: Instituto Historico e Geographico Brasileiro, 1892. t. LV, p. 264-360.
- STADEN, H. *Viagem ao Brasil*. Trad. Alberto Löfgren. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1989. (Coleção Afrânio Peixoto).

- TAVARES DE ARAÚJO, O. Pequeno Ensaio Pró-Portinari. In: STADEN, H.; PARIS, M.; OHTAKE, R. (ed.). *Hans Staden*: primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes. Trad. Angel Bojadsen. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 1999. p. 124-142.
- VILLAS BÔAS, L. O Hans Staden de Portinari: esquecimento e memória do passado colonial. *Pandaemonium*, São Paulo, v. 19, n. 27, p. 103-125, abr./maio 2016.

## Figurações da Amazônia na *graphic novel* *Castanha do Pará*

Ellen Aline da Silva de Sousa (UFPA)<sup>1</sup>  
Francisco Pereira Smith Júnior (UFPA)<sup>2</sup>  
Marcelo do Vale Oliveira (UFPA)<sup>3</sup>

### Introdução

Este estudo analisa as figurações da Amazônia por meio da *graphic novel* *Castanha do Pará* (2018), de Gidalti Moura Jr. Inspirada no conto *Adolescendo solar* (2009), de Luizan Pinheiro, *Castanha do Pará* discorre sobre o cotidiano de um menino em condição de rua apelidado de Castanha, um personagem híbrido com corpo humano e cabeça de urubu. A obra é ambientada nos anos de 1990 no mercado do Ver-o-Peso, na cidade de Belém do Pará, e é narrada pela vizinha da família do menino-urubu, dona Iracema, que presenciou todos os momentos decisivos para Castanha sair de casa. É ela quem apresenta, a partir das suas convicções, uma versão da história daquela família. Para tal, ela estabelece paralelos dicotômicos entre seu filho Vitinho e Castanha, idealizando e fazendo distinções entre os dois. Vale ressaltar ainda que a personagem Iracema tem como interlocutor um policial militar, que foi chamado por ela para relatar o desaparecimento do menino.

Ratifica-se que desde o início da narrativa, Castanha aparece como menino-urubu (o que estranhamente não causa espanto nos outros personagens) não somente quanto vai morar no mercado

1. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPLSA), bolsista CAPES/CNPq, membro do Grupo de Estudos de Literatura Comparada do Nordeste Paraense (GELCONPE).
2. Doutor em Planejamento do Desenvolvimento (PDTU/NAEA/UFPA), professor adjunto IV(UFPA) da Faculdade de Licenciatura Integrada em Educação em Ciências, Matemática e Linguagens do Instituto de Educação Matemática e Científica (IEMCI) e professor permanente do Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPLSA).
3. Doutor em Sociologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Pará (PPGSA/IFCH/UFPA), atua como Técnico em Assuntos Educacionais, no Campus Universitário de Bragança (UFPA).

Ver-o-Peso, entretanto, esse fato os aproxima — menino-urubu e mercado — e, ao final da narrativa, acontece de fato uma transformação, na qual ele se transfigura por completo em animal, adquirindo também a capacidade de voar. A zoomorfização também ocorre com os outros meninos com quem o personagem-título costuma brincar nas ruas, embora sejam transfigurados em outros animais. Já os personagens adultos, estes não sofrem tal processo na obra.

Nota-se, inclusive, que a zoomorfização aparece com frequência nas HQs, quando personagens humanos adquirem traços animais, ou a antropomorfização, com a transferência de características humanas a não-humanos, as quais se repetem nas narrativas gráficas (VERGUEIRO; DENTERGHEM, 2015). A antropomorfização, como na obra *Maus*, de Art Spiegelman; nas animações da *Walt Disney: Mickey Mouse, Zé Carioca*, entre outras, tem muitas vezes a finalidade de ressaltar determinadas características para a composição do personagem e da narrativa de modo geral, tanto de forma positiva como também negativa (VERGUEIRO; DENTERGHEM, 2015), sendo aceitas com certa naturalidade pelo público dos quadrinhos (ou das animações) — não há estranheza, por exemplo, com a humanização de um elemento inanimado. Contudo, num primeiro momento, Castanha é estranho ao leitor, por talvez ser justamente a animalização do humano.

Nesse sentido, o presente estudo investiga as figurações de um personagem amazônico em *Castanha do Pará*, sob o viés metodológico da literatura comparada, tendo em vista o formato da obra, uma *graphic novel*, e das possibilidades de abordagem teórico-metodológica intertextual e interdisciplinar do comparativismo (CARVALHAL, 2006). Dessa maneira, a análise tenciona realizar interações com textos de diferentes áreas a fim de ampliar o seu escopo, como o diálogo com outras narrativas sobre meninos em condição de rua — por exemplo, *Infância dos Mortos* (1988), de José Louzeiro. Por entendermos figuração como simbolização do real, escolhemos duas alegorias que se destacam na narrativa: o elemento do urubu e o mercado Ver-o-Peso, visto que, desse modo, considera-se tanto a zoomorfização do personagem-título em urubu, animal destinado a viver de restos de alimentos, como o cenário do Ver-o-Peso, onde comumente é visto o animal na cidade de Belém. Outro fator a ser levantado diz respeito ao gênero da obra, ou seja, a *graphic novel* enquanto fenômeno intermediário, que estabelece relação entre

duas mídias distintas, conceitos abordados por meio da intermidialidade, que “implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias” (CLÜVER, 2011, p. 9), constituindo-se no cruzamento de fronteiras (RAJEWSKY, 2012), no diálogo que ocorre entre elas, ou melhor, na justaposição dessas mídias que estão presentes nos produtos culturais.

### **Os estudos intermídias e a *graphic novel***

Diante das possibilidades interpretativas em literatura comparada, o estudo sobre a *graphic novel* vai além das relações entre literaturas, pois esse mesmo gênero textual abarca concepções que envolvem as linguagens do texto escrito e de imagens. Em vista desse outro cenário no modo de narrar, a literatura perde a sua centralidade enquanto único meio capaz de transmitir valores, já que existe uma multiplicidade de suportes em que circulam narrativas (ROCHA, 2015). A formação cultural se expandiu para formas renovadas do ato de narrar, não é mais focada exclusivamente no texto impresso, como comumente é associada à literatura: há uma pluralidade de narrativas em produção na contemporaneidade. Assim, a experiência de leitura adquiriu outro significado através dos diversos meios em que se manifesta:

a transmissão oral; a leitura em folhetim; a experiência de dramatização de narrativas pelo rádio e pela televisão; a adaptação de clássicos para o cinema [...]; a leitura em folhetos; [...] os primeiros livros impressos [...]; o livro impresso padrão [...]; livro com ilustrações; livro sem ilustrações; livro em edição de luxo; livros populares; *graphic novels* etc. (ROCHA, 2015, p. 94)

A partir dessa significativa expansão do entendimento sobre os estudos literários, integram-se novas concepções de narrativas que surgem na produção atual (ROCHA, 2015). Nesse sentido, os quadrinhos ganham destaque enquanto suportes narrativos, se desenvolvendo em diferentes outros gêneros, uma vez que os quadrinhos se tratam de um gênero ou hipergênero, no sentido de agregar outras narrativas que “derivam” das histórias em quadrinhos: “Entendemos que exista um campo maior, um hipergênero chamado quadrinhos, que abriga diferentes gêneros autônomos, unidos por elementos

comuns” (RAMOS, 2009, p. 357). Nessa perspectiva, os gêneros como a *graphic novel*, as tiras cômicas, as charges e assim por diante, compartilham de características em comum da linguagem dos quadrinhos e se agregam ao gênero “maior” que são as HQs, ou seja, um hipergênero que reúne outros gêneros autônomos (RAMOS, 2009).

A *graphic novel* (traduzida como narrativa gráfica ou romance gráfico) foi difundida por Will Eisner em *Um contrato com Deus e outras histórias de cortiço* na década de 1970. Essa denominação já havia sido usada por outros artistas, mas foi a partir de Eisner que as *graphic novels* ganharam mais visibilidade (RAMOS; FIGUEIRA, 2011). Diante disso, a narrativa gráfica se concretiza enquanto linguagem intermidiática por entender seus elementos visuais e verbais como mídias. Nos estudos intermídias, Rajewsky (2012) apresenta três subcategorias sobre as formas em que a intermedialidade pode se materializar, demonstrando as relações nas quais se desenvolvem: as referências intermidiáticas; a transposição midiática e, por fim, a combinação de mídias, que compreende a imbricação entre duas ou mais mídias distintas, resultando numa nova.

Embora cada mídia se desenvolva em categorias específicas, elas podem dialogar entre si: por exemplo, uma mídia pode se caracterizar como transposição e ainda como uma referência intermidiática. Assim, além de *Castanha do Pará* ser uma combinação de mídia, também pode ser denominada como transposição midiática pela articulação entre o conto inspiração e a *graphic novel* no sentido de que ocorre, de certa forma, a adaptação de um gênero específico para outro. Considerando que ao fazer a transposição de uma mídia para outra, entendida como “a transformação de um determinado produto de mídia [...] ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKY, 2012, p. 24), essa nova evoca a anterior por meio dos traços que a constituem, ou seja, ocorrem também referências intermidiáticas entre *Adolescendo solar* e *Castanha do Pará*.

A combinação midiática é “o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação” (RAJEWSKY, 2012, p. 24), que ocorrem em diferentes textos, como nos quadrinhos, e pode ser entendida como multimídias, intermídias e textos mixmídias. Diferentemente dos textos multimídias (os quais combinam textos separadamente coerentes), os textos mixmídias, isto é, os quadrinhos “contêm signos complexos em mídias

diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto” (CLÜVER, 2011, p. 15), um depende do outro para concretizar o ato narrativo, perderiam o sentido se separados.

À vista disso, em *Castanha do Pará*, a relação entre o visual-verbal acontece de modo muito peculiar. Como já apresentado, a narradora é a vizinha da família de Castanha, e isso lhe permite uma certa intimidade com o personagem-título, logo, existem duas linhas narrativas que dialogam e se contrapõem: a personagem-narradora conta uma versão sobre o menino, ao passo que as imagens o mostram em situações opostas no Ver-o-Peso, que problematizam a sua condição de rua e os discursos que o envolvem.

### **O menino-urubu e as sociabilidades no Ver-o-Peso**

Para compreender a figuração da Amazônia na obra, num primeiro momento vamos explorar o espaço do Ver-o-Peso e a sua relação com o personagem Castanha, para em seguida averiguar a zoomorfização em urubu. O Ver-o-Peso<sup>4</sup> constitui o espaço localizado às margens do rio Guajará, no centro histórico de Belém. O complexo inclui o mercado de peixe, o mercado de carne, as docas e outros espaços que compreendem uma área de 25 mil metros quadrados, sendo considerada a maior feira ao ar livre da América Latina, com vendas de alimentos, ervas, artesanatos, entre outros produtos de grande diversidade. E é em meio a essa pluralidade que Castanha circula, desde o amanhecer ao anoitecer, quando procura abrigo em barracas vazias. Desse modo, ambos — menino e Ver-o-Peso — possuem rituais que se assemelham, que despertam para a manhã em busca do sustento e das sociabilidades que a feira pode oferecer, com a sua multivariada de produtos à venda, como descreve Tupiassú:

objetos com seus tons e sobretons, as grandes e pequenas coisas com seus odores, doces, adocicados, ácidos, uns nem tão doces e adocicados assim, outros com suas exalações, seus perfumes,

4. O conjunto que integra o Ver-o-Peso foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1977. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/828>. Acesso em: 01 jun. 2020.

quase perfumes, tudo exposto ali, quase ao ar livre, ao alcance imediato das sensações, do olfato, do tato, as farinhas em experimentação gustativa, a farinha provada de lance; e mais produtos, anunciados entre alaridos, no festivo festim da compra e venda de todos os dias. (TUPIASSÚ, 2016, p. 26)

Contudo, esse movimento de compra e venda, da abundância de frutas e produtos nas bancas, diverge da realidade do personagem, restringido de usufruí-los pela sua condição de rua e da falta de recursos. Castanha vivencia as mazelas desse outro aspecto do Ver-o-Peso, ligado à pobreza e à fome, como já referenciado pelo poeta paraense Max Martins, no poema de mesmo título da feira, no qual os versos abordam a exploração do trabalhador a partir das marcas de sobrevivência e das condições em que é inserido nesse espaço.

está com fome  
 vê o peixe  
 vê o prato  
 não tem peixe  
 tem fome  
 a fome pesa  
 o peso da fome

(MARTINS, 2001, p. 309).

Partindo desse princípio, o Ver-o-Peso passa a ser compreendido como espaço de marginalização, onde a fome também aparece como acompanhante do trabalhador e que se estende ao personagem Castanha, que não está inserido como trabalhador nem como consumidor nesse cenário, que mesmo perante a variedade de alimentos, não faz parte da categoria de consumidor. Diante dessa realidade, o menino é associado, pela personagem-narradora, ao malandro, acomodado, que vive do ócio, ou seja, não é produtivo e por isso não serve à sociedade, numa concepção associada ao modo de produção capitalista, em que o trabalho aparece como um importante elemento valorativo.

Todos os percursos que o menino-urubu estabelece em relação ao Ver-o-Peso são tidos como maus exemplos pela narradora, que determina um paralelo dicotômico entre Vitinho, seu filho, e Castanha, sendo que Iracema idealiza a conduta do filho, acreditando que o menino lhe é obediente e seguidor de seus ideais. Há de se considerar também que esse posicionamento em defesa de Vitinho

aconteça pelo fato de que o interlocutor seja um policial que tem poder de decisão sobre esses meninos, como no diálogo em seguida entre o PM e Iracema: “Iracema: — Vitinho desde o ano passado que tá na igreja. — Policial: — Uhummm... que mais? — Iracema: — Já até vai trabalhar, se tu quer saber. Ó aqui, ó, menino de ouro” (MOURA Jr., 2018, p. 14). Mesmo que a narradora apresente Vitinho para o policial dessa forma, o leitor pode inferir que esse discurso não se sustenta, pois, ao acompanhar as afirmações de Iracema e as imagens que a narrativa dispõe, mostram condutas que contrariam esses ideais, pelo fato de que quando ela diz que o filho é comportado, ele aparece infringindo as regras, ou ainda ao dizer que Vitinho é trabalhador. Castanha é quem aparece desempenhando atividades informais, mas, mesmo assim há a defesa de que o outro menino irá trabalhar em um comércio com carteira assinada, por justamente ser um trabalho reconhecido: “Meu menino é de bem. Estudante. Rapaz trabalhador!” (MOURA Jr., 2018, p. 16). Dessa maneira, Iracema apresenta características para seu filho que, sob a sua visão, Castanha não desempenha.

A oposição feita sobre os dois meninos representa a idealização que se tem para ambos, e ainda como isso interfere na conduta do menino-urubu para o policial militar, que já os distingue em relação aos seus comportamentos e das atividades que desempenham fora de casa. “Meu filho já se vira, Seu Peixoto! Sabe tudo desses negócios de som, toca-fitas, sabe? Instala, desinstala, conserta! Moleque é virado! Não é quem nem esse Castanha. Não anda em má companhia” (MOURA Jr., 2018, p. 15). Ao narrar a trajetória do personagem sob essa perspectiva, Iracema distingue seus comportamentos sociais dos meninos e das duas famílias. Apesar de pertencerem à mesma classe social, é rejeitado todo tipo de contato que seu filho possa ter com o menino-urubu, pois isso seria o mesmo que dizer que eles são iguais, o que iria contra tudo o que a narradora considera correto, de modo que a todo momento ela nega que seu filho saiba por onde Castanha esteja, apesar de o policial insistir em falar com o menino. Embora ela desconsidere essa proximidade, a narrativa exhibe-os num mesmo grupo, demonstrando a marginalidade de ambos.

Sobre o espaço do Ver-o-Peso e Castanha, além de ser um lugar que permite a socialização com outros indivíduos, ao dialogar com outras obras que trazem a infância em condição de rua, percebe-se

que a feira é um espaço comum entre esses meninos, pois é na feira que eles podem desempenhar atividades que lhes rendam algum dinheiro, como informa Castanha: “Já reparei carro. Já trabalhei com vendas” (MOURA Jr., 2018, p. 62). Assim como visto em *Castanha do Pará* sobre os trabalhos exercidos, constata-se que essas cenas se repetem em *Infância dos Mortos*, sendo eles, em grande parte, como os de vendedor de doces, “flanelinha”, engraxate, dentre outros serviços que os meninos adotam como meio de sobrevivência nas ruas, no qual os personagens tentam ganhar dinheiro através dos serviços prestados aos feirantes e aos fregueses.

A primeira manhã na feira foi animada. O sol estava quente, as barracas abarrotadas de legumes, tomates, laranjas, bananas, abóboras e melancias. [...] Encravado já conseguira uma madame que lhe confiara as compras, Manguito andava para cima e para baixo com um cesto na cabeça, Fumaça segurava a enfieira de peixes do velhote, Alfinete empurrava o carrinho, carregado de melancias e bananas verdes. (LOUZEIRO, 1988, p. 66-67)

Compreende-se, portanto, que o trabalho infantil aparece como forma de sobrevivência em meio às desigualdades em que estão imersos os meninos, que precisam realizar esse trabalho para não depender somente do furto ou da mendicância, já que dificilmente recebem algum tipo de assistência. Embora Castanha seja julgado como preguiçoso, o menino desempenhou diversas atividades em sua permanência pelo Ver-o-Peso, como mencionado anteriormente, nesse sentido, por mais que Iracema desconsidere essa trajetória, a narrativa contrapõe-se às suas falas. Além disso, o incômodo da personagem-narradora também está em quem irá se responsabilizar por Castanha: para ela, essa responsabilidade não deve ser repassada para terceiros, já que em relação ao menino-urubu, o seu filho aparenta ser independente.

Sem considerar as condições em que esses trabalhos são realizados, é esperado e cobrado que a criança desempenhe tais funções, o trabalho formal representa, para a personagem-narradora, uma fonte de renda para a sua situação econômica, e ainda proporcionaria o afastamento da rua, da malandragem, de companhias como a de Castanha, que representa o oposto do que idealiza para o filho. A todo instante, ao fazer comparações com o outro menino, Iracema deseja que Castanha consiga um emprego, pois só assim seria, de

certa forma, aceito. Porém, ainda que o trabalho seja defendido como meio transformador, em *Infância dos Mortos*, as experiências dos personagens com os sujeitos que encontraram ao longo da narrativa, mostram que esse modo de conseguir dinheiro não compensa, por mais que os meninos tentassem outras formas de sobreviver, esses outros indivíduos, de alguma forma, os impediam.

Maluquice, aquilo de querer botar os garotos trabalhando, para ganhar honestamente seu dinheiro. Como agir honestamente com tipos como Cristal, o delegado Mauro, Roxão e Caramelo? Apagaram Zebrado, queimaram Pixote, Fumaça e Manguito haviam sumido. (LOUZEIRO, 1988, p. 143)

O personagem Dito questiona como podem seguir uma vida “correta” se a todo instante são perseguidos e eliminados. A rua aparece, então, com pelo menos dois significados, um ligado à concepção de “liberdade”, independência e afirmação de identidade, e como um espaço marginal, de exclusão. É importante entender a rua também como espaço de socialização de grupos marginais. Estudos demonstram que o enfoque da infância marginalizada já aparece há um tempo na literatura, em dados relacionados ao trabalho etc., detalhando que em muitos casos isso se dá devido ao processo de modernização acelerado: “Tanto se falava das crianças exploradas pelo trabalho industrial como de crianças abandonadas, vadias, mendigas, que integravam o comércio cruel da grande cidade e que foram retratadas com grande realismo por escritores famosos da época.” (ALVIM; VALLADARES, 1988, p. 3). De acordo com o exposto, a literatura mostra-se enquanto possibilidade de problematizar situações vivenciadas. Assim, essas infâncias vão em contraposição aos valores legitimados socialmente:

um ‘segundo’ mundo teria sua ordenação pautada pelo crime, pela recusa à disciplina necessária ao trabalho industrial e onde a família enquanto célula básica se fazia ausente, como parte deste mundo, a rua aparece como o principal agente de socialização dos supostos personagens da desordem. (ALVIM; VALLADARES, 1988, p. 4)

A rua, mais especificamente, o Ver-o-Peso, se torna um espaço importante para Castanha, pois é justamente onde passa a maior parte dos dias praticando “desordem”, como citado pelas autoras acima, já que a presença de grupos marginais nas ruas é uma prática

que vai contra a ordem colocada pelas instituições que regem a sociedade. Através do vínculo estabelecido entre Castanha e o Ver-o-Peso, esse mesmo lugar agrega outros animais à espera de restos de alimentos, como animais domésticos (cachorro e gato) e ainda as garças, que é outra figura emblemática no cenário do mercado e da cidade de Belém, que junto ao urubu, ganhou destaque em outras artes, como na canção de Dona Onete<sup>5</sup>, *No Meio do Pitiú*<sup>6</sup>, que denomina o urubu como importante elemento nesse espaço por meio da figura do malandro urubu, segue a letra:

Urubu malandro  
 Foi passear lá no Marajó  
 Comeu de tudo  
 Mas vivia numa tristeza só  
 Urubu lhe perguntou  
 O que se passa, compadre?  
 Tô com saudade da minha branca  
 Do Ver-o-Peso, da sacanagem  
 Lá eu sou pop star  
 No meio da malandragem  
 Fico bem na foto  
 Na entrevista e na reportagem

O urubu, nesse sentido, é símbolo do Ver-o-Peso e da cidade de Belém, sendo esse pássaro referido em outras tantas mídias que falam sobre esse lugar, segundo Edilson Pantoja (2019), como nas xilogravuras de Oswaldo Goeldi<sup>7</sup>, em que o urubu aparece em lugar de destaque; na performance de Berna Reale chamada *Quando todos calam*, onde aparece nua sobre uma mesa com pedaços de carne sobre o ventre e os urubus sobrevoando o seu entorno; o urubu é ainda referido no contexto do romance de Dalcídio Jurandir, *Chove nos campos de Cachoeira*, que na sua 8ª edição tem a imagem do animal como capa. Assim, *Castanha do Pará* se integra a esse acervo que

5. A artista paraense, Dona Onete, é cantora, compositora e professora de História.
6. Trecho da letra da música *No Meio do Pitiú*. Composição e interpretação: Dona Onete. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/dona-onete/no-meio-do-pitiu/>. Acesso: 09 jul. 2020.
7. Foi ilustrador e desenhista brasileiro, passou parte da infância em Belém do Pará na companhia do pai, Emílio Goeldi, que foi pesquisador no Museu Paraense, o qual atualmente recebe o seu nome (PANTOJA, 2019).

referencia o urubu de Belém, que, entre outras obras, aparece como elemento de identificação — junto ao Ver-o-Peso — da capital paraense, ou seja, a figura do urubu deixa de ser vista apenas através de estigmas, e passa a configurar um dos ícones da região.

Contudo, o urubu-de-cabeça-preta (*Coragyps atratus*), geralmente não é visto positivamente, pelo contrário, está ligado à sujeira, ao não higiênico, ainda mais em lugares onde há vendas de alimentos, como no Ver-o-Peso, onde o animal está lá justamente em busca das vísceras de peixes que são descartados ao ar livre (SILVEIRA; SILVA, 2017). Ressalta-se que a figura do urubu, nesse sentido, muito se associa à figura do corvo na literatura universal, no sentido de serem aves malvistas, estarem ligados a algo negativo, como no conto de Edgar Allan Poe, *O Corvo*, contribuindo ainda mais para o tom sombrio da obra. O urubu também aparece no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, conceituado por Câmara Cascudo como:

Vivendo de animais mortos, é ave agoureira e pouco simpática no folclore, egoísta, orgulhosa, solitária. Mas figura em muitos contos populares e num papel de relativa simpatia. É esperto, astuto, raramente enganado. Substitui o corvo europeu nas fábulas importadas. (CASCUDO, 1999, p. 894)

Diante do exposto, o autor relaciona o urubu — além das características que remetem ao mau agouro — a uma ave solitária, o que muito se assemelha à abordagem do personagem Castanha na narrativa: uma vez que o menino-urubu não aparece na companhia de outros meninos que vivem na mesma condição que ele, em grande parte o personagem é narrado sozinho pelo Ver-o-Peso. Interessante notar que em outras narrativas sobre o menino em situação de rua, como *Capitães da Areia* (1937) e *Infância dos Mortos* (1977), os personagens decidiram se unir em grupos como forma de proteção e companheirismo, porém Castanha não aparece como parte de um grupo, de um bando: apesar de Castanha ter outros meninos com quem se relaciona, a obra não os mostra como meninos em situação de rua, mesmo que passem grande parte do tempo nesse espaço, possivelmente estão atrelados a uma família. Isso posto, Castanha costuma ficar rondando sozinho pelo Ver-o-Peso, local onde os urubus também circulam esperando restos de alimentos, as vísceras de animais mortos.

Em vista da relação estabelecida entre o Ver-o-Peso e Castanha, o personagem aparece entre os odores dos pescados — conhecido como *pitiú*, que indica mal cheiro — no local onde os peixes são desviscerados, onde o urubu até então era visto como contribuindo na manutenção da limpeza, mas carrega também outro significado (TUPIASSÚ, 2016), que também dialoga com o que Câmara Cascudo (1999) define sobre ser um animal indesejado.

Quanto ao urubu, a essa contumaz figura, permanência na enseada que se povoa de velas coloridas. A pobre e desprezada ave, talvez por vestir-se da negrura do luto fechado (para apresentar-se a caráter no exercício da função que desempenha junto à matéria orgânica em decomposição), seja compreendido como ave maldita. O seu voo de rara altivez e elegância, sobretudo quando plaina, paira seu negror, entre as nuvens coloridas do arrebol do fim do dia, verdadeiramente entenece. (TUPIASSÚ, 2016, p. 38)

A estigmatização do urubu por também viver entre as sobras e lixos acaba se relacionando com Castanha, a essa rejeição que ambos enfrentam. Diante disso, o urubu é esquecido da sua função de “lixeiro”, de comer as vísceras de outros animais que são descartadas na feira, e com isso retirando esses dejetos do chão, e passa a ser desprezado. A partir da explanação, a mesma autora questiona o desprezo para com a ave: “Por que o bicho homem racional estabelece, até para os animais, gratuitos padrões de nobreza e ignomínia?” (TUPIASSÚ, 2016, p. 38). Podemos inferir que seja, talvez, por não ser um animal doméstico, um bicho gracioso e que desperte simpatia, porém, ainda que o urubu esteja associado ao desprezo, “Que Ver-O-Peso será o Ver-O-Peso sem a bulha dos urubus cuja ânsia é unicamente devorar as entranhas malcheirosas e desprezíveis do peixe?” (TUPIASSÚ, 2016, p. 38). Por justamente ser um dos elementos que figuram tanto o Ver-o-Peso quanto a própria cidade de Belém.

Em uma das situações em que o menino está fugindo pela feira, há algumas semelhanças com o próprio animal, ao mesmo tempo em que a narradora associa que, se o padrasto do menino estivesse na casa, ele não ficaria solto no Ver-o-Peso, como agora está: “Geraldão sempre tava em cima. Não era bicho solto, não. Bobeia e ele já escapa. É ligeiro o menino” (MOURA Jr., 2018, p. 32). Essa passagem ocorre quando Castanha tenta escapar dos feirantes que o flagraram tentando roubar uma banca de vendas, em que a personagem-narradora afirma que o menino, agora sem o padrasto, é um “bicho solto”, isto é, vive “livre” no Ver-o-Peso, e igualmente ao animal, quando

circula pelas feiras, não é bem-vindo, sobretudo depois de ser pego tentando furto, o que só causa mais repúdio ao menino.

Isso posto, a animalização do personagem Castanha pode ser interpretada como uma metáfora do descaso social para com crianças em situação de rua, excluídos (animal e menino) no meio urbano, “Falar sobre um animal ou assumir sua persona não deixa de ser também um gesto de espelhamento, de identificação com ele. Em outras palavras, o exercício da animalidade que nos habita” (MACIEL, 2007, p. 197). A zoomorfização com cabeça de urubu pode representar um processo de identificação com o animal, de aproximação do que os dois têm em comum, por justamente ser um animal que vive nas ruas entre as sobras, tal como a condição em que o menino é submetido na narrativa. Assim ambos dividem o mesmo espaço, sendo eles estigmatizados socialmente.

Outro momento em que sua presença causa estranheza é quando decide entrar em uma igreja durante a missa: ao sentar-se ao lado de uma mulher, percebe-se o incômodo que a presença de Castanha causa, episódio que se complementa com o sermão do padre, que acaba descrevendo a cena: “Então, um mal-estar tomou conta do ambiente! Uma grande feira! Foi o que o Salvador encontrou naquele dia! O Senhor se indignou com aqueles infelizes! Alguns, antes mesmo das ordens do Filho do Eterno, se retiraram...” (MOURA JR., 2018, p. 68). As falas se complementam exatamente às ações dessa personagem que, em seguida, se retira do ambiente, contrastando a própria ideia de humanidade e animalidade.

É nítida a rejeição que a figura de Castanha desperta. Tal passagem faz relação com estudos que apontam a presença de urubus no mercado Ver-o-Peso, na qual “desperta sanhas antiecológicas misturadas com preconceito ao preto, raiva gratuita e compulsória. Nunca se soube de urubu a fazer mal a vivo. À carne putrescente, sim. E desejam o sumiço da ave” (TUPIASSÚ, 2016, p. 38). Da mesma forma que não se quer a presença do urubu, também é desejado que o menino-urubu desapareça dos locais em que frequenta, demonstrando a rejeição que existe sobre Castanha, tanto que a própria narradora, dona Iracema, o vê como um problema, e sendo um problema, a solução mais palpável é o sumiço:

Posso até me arrepender do que eu vou dizer... Deus me perdoe, mas... Sabe que seria até melhor se esse menino sumisse? Tô lhe

falando! Sabes por quê? Se a coisa só traz problema e faz os outros sofrerem... É melhor que ela não exista! (MOURA Jr., 2018, p. 75)

De certo modo, é o que ocorre em *Castanha do Pará*, ao narrar o menino sendo atingido por um ônibus. É nessa colisão que ocorre o processo completo de zoomorfização ao se transformar em animal, em que perde a fisionomia de ser humano e sofre uma mutação completa ao ser transfigurado em urubu, adquirindo também a capacidade de voar, o qual segue em direção ao céu da cidade como se fosse a própria alma do personagem que sobe ao céu. Menino e urubu fundem-se num só ser, externando a marginalidade e a liberdade do animal, que segue sem rumo, continuando a trajetória de condição de rua, agora sendo um urubu, deixando de ser uma figura híbrida.

### **Considerações finais**

Diante do exposto, a *graphic novel* evidencia, através da combinação de suas mídias visuais-verbais, as particularidades de ser criança em situação de rua no contexto amazônico, a partir da relação do Ver-o-Peso com o elemento do urubu, figurando, desse modo, a narrativa na Amazônia paraense. O personagem Castanha mantém uma relação muito íntima com a feira do Ver-o-Peso, pois é lugar de refúgio, de sentimentos ambíguos pelo conflito entre acolhida e invisibilidade, só se tornando visível quando incomoda os trabalhadores ou os fregueses em suas andanças, o que também ocorre com o grupo de meninos em *Infância dos Mortos*, como visto no decorrer do texto, que são estigmatizados e marginalizados por esses outros indivíduos.

Assim, o personagem-título representa outros tantos meninos em condição de rua nas metrópoles brasileiras, no entanto, seus traços o particularizam no meio social amazônico, em que é naturalizado no cenário do Ver-o-Peso, visto a recorrência da figura do urubu em outros suportes midiáticos. Vale frisar ainda que ao narrar o menino-urubu na feira do Ver-o-Peso, a narrativa coloca em questão os discursos que atravessam o personagem, que mescla duas figuras marginais (o menino em condição de rua e o urubu) nesse espaço da cidade de Belém, seus comportamentos se distanciam do ideal,

sendo rejeitado e excluído pela família, pela sociedade e pelo Estado, assim como visto em outras narrativas, os quais não aparecem como agentes transformadores, mas que tornam mais nítidas os níveis de desigualdades, visto que somente a figura policial é acionada na *graphic novel*, expondo a repressão com que são tratadas as infâncias em condição de rua.

## Referências

- ALVIM, Maria Rosilene Barbosa; VALLADARES, Licia do Prado. *Infância e sociedade no Brasil: Uma análise da literatura*. BIB, Rio de Janeiro, n. 26, p. 3-37, 1988.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CLÜVER, Claus. Intermedialidade. *Pós: Belo Horizonte*, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011.
- LOUZEIRO, José. *Infância dos Mortos*. São Paulo: Círculo do livro, 1988.
- MACIEL, Maria Esther. Zoopoéticas contemporâneas. *Remate de Males* – 27(2) – jul./dez. 2007.
- MARTINS, Max. *Poemas reunidos*. Belém: EDUFPA, 2001.
- MOURA JUNIOR, Gidalti Oliveira. *Castanha do Pará*. São Paulo: SESI, 2018.
- PANTOJA, Edilson. *Aby Warburg, o urubu de Belém e a necropolítica na Amazônia - Parte I: “Restos de quê?”*. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RBpMm-Ha1sI&t=1450s>. Acesso em: 15 out. 2020.
- PINHEIRO, Luizan. *Adolescendo solar*. Acervo pessoal do autor.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: Diniz, Thaís F. N. (org) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- RAMOS, Paulo. Histórias em quadrinhos: gênero ou hipergênero? *Estudos Linguísticos*, São Paulo, vol. 3, n. 38, p. 355-367, set./dez., 2009.
- RAMOS, Paulo; FIGUEIRA, Diego. *Graphic novel, narrativa gráfica*

- ou romance gráfico? terminologias distintas para um mesmo rótulo. *Anais da II Jornada de Estudos sobre Romances Gráficos*, 2011. Disponível em: <https://www.gelbc.com/anais-ii-jornada-romances-graficos-2011>. Acesso em: 23 mai. 2020.
- ROCHA, João Cezar de Castro. PRIGOL, Valdir (org.). *Por uma esquizofrenia produtiva: (Da prática à teoria)*. Chapecó: Argos, 2015.
- SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da.; SILVA, Matheus Henrique Pereira da. Urubus-de-cabeça-preta (*Coragyps atratus*), garças-brancas-grandes (*ardea alba*) e peixeiros na pedra do peixe: experiências conviviais interespecíficas na cidade. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 18, n. 45, p. 432-450, ago./dez., 2017.
- TUPIASSÚ, Amarílis. *Escritores da Amazônia e de outros nortes: uma leitora inquieta*. Belém: Secult, 2016.
- VERGUEIRO, Waldomiro; DENTERGHEM, Diego Emmanuel de Kerchove. *Os quadrinhos antropomórficos no Brasil: caricatura, diversão e crítica social*. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002735644.pdf>. Acesso em: 13 out. 2020.

## Legados da memória e da ficção nas escritas de si de Boris Schnaiderman: *Caderno italiano* e *Guerra em surdina*

Evelina Hoisel (UFBA/CNPq)<sup>1</sup>

### Introdução

O título desta minha reflexão é apropriado de um dos capítulos do *Caderno italiano*, de Boris Schnaiderman (2015), no qual ele relata a sua experiência como ex-combatente da Força Expedicionária Brasileira – FEB –, durante a segunda Guerra Mundial, na Itália, em 1944-1945. No referido capítulo, intitulado “Legados da ficção e da memória”, Schnaiderman revisita os cenários da guerra instigado pelo livro *O legado de Renata*, do pesquisador no campo das ciências sociais Gabriel Bolaffi (2006). Declarando-se fascinado e surpreendido com o caráter tão explosivo e revelador do livro, e com a franqueza com que Bolaffi narra as suas memórias sobre os dolorosos fatos da emigração, recompondo, a partir de uma rigorosa pesquisa, os lugares de sua infância – a Itália – abandonados aos cinco anos de idade, Schnaiderman apresenta questões cruciais para o entendimento de sua relação com sua memória da guerra, como integrante da Força Expedicionária Brasileira, além de referir-se à sua condição de criança que, como Bolaffi, emigrou com os pais para o Brasil, aos oito anos de idade, proveniente de Odessa, Ucrânia.

O capítulo “Legados da ficção e da memória” ilustra um dos procedimentos recorrentes da escrita autobiográfica de Boris Schnaiderman, no *Caderno italiano* (2015), de comentar livros, filmes, fotografias, recorrer a textos que tratam da Segunda Guerra Mundial e da participação da Força Expedicionária Brasileira. Essas leituras funcionam como mobilizadoras de sua própria memória, acionada para comunicar a sua experiência, afirmar-se como testemunha dos acontecimentos traumáticos que marcaram a sua presença e a dos pracinhas brasileiros na Segunda Guerra, lutando na Força

1. Professora titular de Teoria da Literatura da Universidade Federal da Bahia (UFBA), líder do grupo de pesquisa Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Criação Literária/CNPq; e coordenadora do Projeto de Pesquisa *O escritor e seus múltiplos: migrações*.

Expedicionária contra o nazismo. Pode-se perceber nesse procedimento a importância que tem para Schnaiderman a experiência vivida e a experiência adquirida por meio da leitura e da vivência do outro. É, portanto, a partir de uma espécie de jogo memorialístico que coloca em diálogo o *eu* com um *outro* que se efetua a reconstrução dos escombros do passado no *Caderno italiano*.

São vários os capítulos construídos utilizando-se desse recurso. Cito alguns exemplos: o capítulo 3: “De absurdo em absurdo: um filme sobre a FEB”, no qual ele comenta o filme *A cobra fumou*, dirigido por Vinicius Reis (2003); o capítulo 5: “No limiar da palavra”, uma reflexão sobre os limites da palavra para traduzir o impacto do choque diante de uma fotografia das tropas alemãs em fuga, no campo de batalha; o capítulo 9: “Quantas faces tem a glória?” – mais outra leitura, agora do livro de William Waak *As duas faces da glória: a FEB vista por seus aliados e inimigos* (1985); o capítulo 13: “Verdades que doem: um dossiê sobre a FEB”, procedendo a uma avaliação do dossiê da revista *Nossa História*, em edição de janeiro de 2005, publicado quase setenta anos depois do fim da guerra.

Os exemplos citados dão uma dimensão de como a participação na FEB é um tema recorrente, obsessivo na atuação do intelectual Boris Schnaiderman, que faz da evocação da memória uma espécie de exercício, um ato revestido de intencionalidade, estimulando-o a adentrar-se em um jogo memorialístico com suas vivências. Nesses exemplos, acessar a memória a partir do diálogo com o registro da memória de um outro processa-se no sentido de indagar, confirmar, esclarecer ou corrigir a veracidade do que foi lido ou visto tendo como referência a experiência pessoal.

Segundo Schnaiderman, *O legado de Renata* resulta de um consistente trabalho de pesquisa no qual o autor define com vivacidade e segurança o que efetivamente aconteceu, mas ele supriu com a imaginação os pormenores, acrescentando diálogos e tudo que diz respeito à vida interior das personagens que protagonizaram os episódios traumáticos do nazismo. Essa metodologia de escrita memorialística é valorizada por Boris Schnaiderman, ao sintetizar as suas observações sobre o livro de Gabriel Bolaffi (2006), ou melhor, o romance de Bolaffi: “Em suma, ele penetrou na zona ambígua em que o mundo da memória se mescla com uma aura ficcional” (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 66).

Mais do que delinear a metodologia da escrita de Gabriel Bolaffi,

pode-se afirmar que essa observação elucida os procedimentos da escrita de si de Boris Schnaiderman, tanto no seu *Caderno italiano*, apresentado na “Nota prévia” como “páginas de pura e simples narração autobiográfica” (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 11), como em *Guerra em surdina*, de 1964, um romance, uma bioficção, um diário do protagonista João Afonso – biografema de Schnaiderman – que integrou o batalhão da FEB na Itália, narrando a sua experiência na Segunda Guerra Mundial.

Embora esta reflexão esteja interessada nos jogos memorialísticos que constroem a narrativa de si do *Caderno italiano*, recorreremos também ao diário bioficcional de *Guerra em surdina*, o qual já foi objeto de nossa abordagem no ensaio “Bioescritas de um intelectual entre fronteiras”, no sentido de verificar como no espaço assumidamente ficcional dessa narrativa a imaginação suplementa com mais potência as investidas da memória na reconstrução das ruínas do passado, expondo com maior força e intensidade o turbilhão dos conflitos soterrados na intimidade dos personagens, principalmente do protagonista (HOISEL, 2017, p. 1285-1295).

### **Os jogos da memória na escrita de si: *Caderno italiano***

No sentido de problematizar a afirmação mencionada de Schnaiderman sobre o romance de Bolaffi: “Em suma, ele penetrou na zona ambígua em que o mundo da memória se mescla com a aura ficcional”, pode-se indagar se todo processo rememorativo é uma reconstrução, existe memória que não seja ficção? Sendo a memória estruturada através da seleção e combinação de traços e se ela se realiza quando se encorpa na linguagem, este procedimento não remete a um traço de sua ficcionalidade?

À medida que não é possível lembrar de todos os fatos do passado e sendo o processo rememorativo uma reconstrução que implica em lacunas, esquecimentos, deformações, elaborações formais, todos esses processos alteram o vivido. Como afirma Marcio Seligmann-Silva (2016, p. 65), “o registro da memória é fragmentário, calcado na experiência individual e da comunidade, no apego a locais simbólicos e não tem como meta a tradução integral do passado” como pressupunha o credo central do historicismo e do positivismo. Nesse sentido, a memória pode ser caracterizada como uma mescla de

repetição e inventividade, o que faz com que ela não seja um mero arquivo, possuindo assim uma contextura ficcional.

Com essas considerações, pode-se afirmar que nas páginas do *Caderno italiano* de Boris Schnaiderman, apresentadas por ele como “pura e simples narração autobiográfica”, a mescla memória e ficção não se separam mesmo ele declarando a sua decisão de escrever um relato puramente autobiográfico, muitos anos depois de ter escrito uma ficção sobre o mesmo tema, isto é, sobre a Força Expedicionária Brasileira na Segunda Guerra Mundial. É desse modo que Schnaiderman justifica a publicação na “Nota previa” do *Caderno*:

nós outros, ex-combatentes, temos o dever de vir a público, sempre que possível, e prestar nosso depoimento em face da incompreensão generalizada em relação ao nosso desempenho na Itália [...]. Lembrando agora meus companheiros, cada vez menos numerosos, faço questão de divulgar estes meus relatos (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 11).

É imprescindível acrescentar a esta justificativa que, mais do que relatos de um ex-combatente da FEB, essas memórias dramatizam as ideias de um intelectual russo brasileiro, um intelectual humanista, com o compromisso ético e estético de interpretar, traduzir e expor as barbáries de seu tempo, seja através do testemunho pessoal, seja como intérprete do testemunho de pessoas que protagonizaram eventos catastróficos. É assim no *Caderno italiano*, em *Guerra em surdina*, e em *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética* (1997). Neste último, Schnaiderman adentra-se profundamente nos arquivos secretos do stalinismo, divulgados a partir de 1985, com o objetivo de difundir a cultura russa em meio às vicissitudes históricas depois da revolução de 1917, aliás, o mesmo ano do nascimento de Schnaiderman.

Retorno, então, aos comentários sobre o livro de Gabriel Boffati (2006) para flagrar como se efetuam os jogos memorialísticos com o *Caderno italiano*. Logo após comentar sobre a vivacidade e beleza do estilo de *O legado de Renata*, Schnaiderman procede a um registro altamente expressivo de uma cena na Itália, no momento em que os soldados brasileiros chegavam em Pietrasanta, para a guerra:

No meu caso particular, o interesse na leitura foi reforçado pela lembrança que tenho dos lugares onde se desenrola boa parte da

ação: Pietrasanta e arredores, ao pé dos Alpes Apuanos. Foi, creio eu, em fins de outubro de 1944, num anoitecer chuvoso, que o caminhão enorme no qual íamos passou pela catedral e pelo casario da cidadezinha, antes de se deter diante de um galpão, para onde fomos carregando caixotes e outros objetos, e instalamos ali a Central de Tiro de meu grupo de artilharia. Arrumar a prancheta, fixar nela o mapa da região, marcar com tachinhas coloridas alguns objetivos para os tiros, efetuar cálculos, foram os passos seguintes, antes de me deitar sobre a manta estendida no chão. [...] Outras passagens do livro tratam igualmente de assuntos que me são bem familiares. Passados perto de setenta anos, eles continuam muito presentes na minha memória (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 66-67).

Acionada pela leitura do livro, a memória de Schnaiderman aflora no sentido de recuperar uma das primeiras impressões da paisagem italiana, onde seriam vivenciadas as situações dramáticas e as catástrofes que passariam a entrelaçar memória individual e memória coletiva. Pode-se afirmar que o fragmento citado recorta liricamente a cena na qual os soldados da FEB chegaram em Pietrasanta, ao pé dos Alpes Apuanos, local em que Schnaiderman instala a Central de Tiros do grupo de artilharia ao qual ele pertencia. Entretanto, logo no dia seguinte, ele seria transferido para as proximidades de Lucca, onde estava situado o comando do Terceiro Batalhão do Sexto Regimento de Infantaria, junto ao qual ele serviria de ligação com um destacamento norte-americano de tanques e um grupo de artilharia inglês. Como responsável pela Central de Tiros da FEB, a atividade de Boris Schnaiderman nas trincheiras italianas era como calculador de tiros, sendo responsável pelo cálculo dos tiros sobre as posições alemãs. Este aspecto é um dos principais conflitos vivenciados por Schnaiderman nas trincheiras da Itália, “um pacifista convicto” (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 31), calculando os tiros que destruiriam os soldados inimigos.

Esse trecho, como tantos outros desta escrita autobiográfica, traz uma forte carga emotiva e a linguagem imprime a expressividade do relato desse *eu* a recuperar os fatos com força afetiva – a memória possui uma carga afetiva e até mágica (SELIGMANN-SILVA, 2016) – depois de quase setenta anos do término da guerra, agora deflagrados pela leitura do livro de Boleffi a lhe expor situações que lhe são familiares, numa demonstração de que esses assuntos “continuam muito presentes na memória” (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 67)

e fazem ressurgir “com intensidade, um outro mundo, uma sucessão de acontecimentos ocorridos na mesma época” (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 69).

Nessa confrontação de rastros de memórias – as de um *eu* e as de um *outro* – reconstituem-se cenas do passado que se atualizam no presente, recompondo a história em suas diversas vertentes e possibilidades, porque capturadas pelo distanciamento temporal – pelo tempo de posterioridade psicanalítico – que procura dar sentido e entender aquilo que seria impossível compreender no tempo das vivências. Ou seja, a releitura do passado impregna o texto de um sentimento que não poderia ser expresso ou percebido nas trincheiras italianas. Aqui memória se desnuda na relação intersubjetiva do *eu* e do *outro*.

Dentre tantos outros aspectos, percebe-se neste exemplo, bem como nas páginas do *Caderno italiano*, uma valorização da necessidade do relato, uma afirmação de que não há um esgotamento da experiência traumática provocada pelos choques da guerra. Em decorrência, pode-se afirmar, seguindo as reflexões de Beatriz Sarlo em *Tempo passado: cultura, memória e guinada subjetiva* (2007) que o choque da guerra não teria liquidado a experiência transmissível. Procedendo a uma releitura do texto de Walter Benjamin diante das consequências da Primeira Guerra Mundial que teria produzido um esgotamento dos relatos em função do esgotamento da experiência, já que os soldados diante dos choques voltavam emudecidos das trincheiras da guerra e das frentes de batalha, Sarlo (2007, p. 25) observa como Walter Benjamin “se equivocava quanto à escassez de testemunhos, justamente porque ‘a guerra de 1914-18 marca o começo do testemunho de massas’”.

Deslocando a perspectiva pessimista e melancólica do ensaio benjaminiano, Beatriz Sarlo afirma a dimensão intensamente subjetiva das narrações em primeira pessoa: histórias de vida, testemunhos, lembranças e memórias, autobiografias, entrevistas e todos os gêneros testemunhais parecem dar sentido à experiência. Em um movimento de conquista da palavra e de direito à palavra, os direitos da primeira pessoa se apresentam como direitos reprimidos que devem ser liberados e como instrumentos da verdade. Salienta Beatriz Sarlo (2007, p. 39) que “o tom subjetivo marcou a pós-modernidade, assim como a desconfiança ou a perda da experiência marcaram os últimos capítulos da modernidade cultural”. E prossegue: “Se já não é possível sustentar uma Verdade, florescem

em contrapartida verdades subjetivas” (SARLO, 2007, p. 39), pois os sujeitos tornaram-se cognoscíveis. Considera-se assim não só a possibilidade de o sujeito ter experiência, como comunicá-la, construir sentidos e afirmar-se como sujeito na escrita de si.

No capítulo 9, ao comentar o livro *Quantas faces tem a glória?* do jornalista William Waak, Schnaiderman volta a tratar das relações entre memória e ficção, e também entre jornalismo e literatura a partir da narrativa sobre a FEB na Segunda Guerra Mundial. Waak nasceu depois da Guerra, não presenciou os acontecimentos, de modo que o livro é fruto de uma pesquisa bastante acurada em arquivos norte-americanos, ingleses, alemães, e de entrevistas com vários participantes da guerra, que lutaram contra a FEB, na Itália. Com uma capacidade incomum de narrar os fatos, segundo Schnaiderman, Waak traz à tona episódios chocantes e momentos difíceis para quem participou das lutas de Monte Castelo, como as tropas brasileiras. Em *Quantas faces tem a glória?* cujo título já aponta para uma pluralidade de interpretações e de versões dos acontecimentos da guerra, Schnaiderman destaca a importância dos elementos ficcionais utilizados pelo jornalista na recomposição dos integrantes do exército alemão, inimigo dos brasileiros, chamando a atenção principalmente para a reconstituição do comandante alemão, o barão Eccart von Gablenz.

A partir de comentários e depoimentos recolhidos por William Waak e citados no livro, muitos deles depreciando a participação dos soldados brasileiros – aliás uma crítica bastante disseminada sobre os integrantes da FEB, inclusive no Brasil, depois do retorno dos pracinhas da Itália –, Schnaiderman desabafa indignado com o *des-encontro* (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 64) dos episódios que ele presenciou e a versão dada como verdade, distribuída em muitos relatos sobre a FEB:

Certas passagens do livro mexem com a memória e a sensibilidade de quem esteve na guerra. É impressionante, por exemplo, ler o seguinte num documento dirigido à tropa alemã: ‘É uma vergonha que um soldado alemão, que tem um nome a zelar, se abandone por covardia à misericórdia de um brasileiro’. Isto logo nos lembra as longas fileiras de soldados alemães completamente desmoralizados, a caminho do campo de prisioneiros, conduzidos pelos nossos soldados (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 104).

“Como testemunha direta dos fatos” Schnaiderman quer des-  
construir, quer denunciar em seus comentários esta opinião muito  
corrente para afirmar outra versão, fornecer outra leitura sobre o  
desempenho dos soldados brasileiros. Em outro trecho, ele ratifica  
a sua afirmação: “posso dizer que os brasileiros lutaram de verdade,  
com ímpeto e muitas vezes com real competência adquirida no  
próprio campo de luta. E foi esta, então, uma das minhas grandes  
perplexidades: a eficiência de lutadores que não percebiam ter um  
ideal para lutar”. (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 100) É com esse obje-  
tivo – revelar uma versão do passado que faça justiça à atuação das  
tropas brasileiras em Monte Castelo – que o intelectual Boris Schnai-  
derman, como um intelectual humanista, escreve o seu *Caderno ita-  
liano*. Assim, pode-se entender por que ele faz questão de voltar ao  
tema da FEB e divulgar os seus relatos nesses jogos memorialísticos,  
a partir dos quais versões e interpretações do passado já instituídas  
podem ser revistas e esclarecidas.

Os jogos memorialísticos que movimentam a escrita autobiográ-  
fica do *Caderno* enquanto escrita de si fazem parte da ética do inte-  
lectual russo brasileiro Boris Schnaiderman: ir para a guerra, lutar  
contra o nazismo com as tropas brasileiras, é uma decisão premente  
e irrevogável, coerente com sua postura antinazista. Entretanto, em  
diversos trechos da narrativa, essa decisão aparece como um dos  
conflitos que perturba o calculador de tiros na Itália: ter saído do  
Brasil, dominado por uma ditadura – a do Estado Novo – para lutar  
ao lado dos aliados.

Em *Caderno italiano*, pode-se constatar um jogo incessante entre  
a possibilidade de recuperar a memória e verbalizar a experiência,  
retirando-a do esquecimento e, por outra via, a impossibilidade de  
comunicá-la diante da natureza lancinante da experiência. O tre-  
cho mais contundente dessa situação encontra-se no capítulo “5.  
No limiar da palavra”. Aqui Boris Schnaiderman narra uma cena da  
guerra na Itália, ilustrando o seu relato com uma fotografia encon-  
trada no bolso de um soldado alemão em fuga. A imagem dos solda-  
dos nazistas comprime feridas que ainda sangram na sua memória  
e trazem para cena da escrita de si um dilacerante trauma de uma  
memória pessoal e coletiva, impossível de ser traduzido em palavras  
diante da dimensão da catástrofe histórica e política dos aconteci-  
mentos a serem narrados. Cito o trecho:

Agora, vou tratar, retomando minha experiência pessoal, de um acontecimento em setembro de 1944, quando o primeiro escalão da Força Expedicionária Brasileira estava acampado junto a uma estrada, nos arredores da cidadezinha de Vada, ao sul de Pisa, bem perto da linha de frente. Ali já ouvíamos um reboar longínquo, e o chão estremecia com o fragor de enormes caminhões que transportavam o necessário para as tropas do *front*. Os alemães tinham saído dali às carreiras, o que podia ser testemunhado facilmente pelas tabuletas com letras garrafais “*Achtrung! Mienen!*” encimadas por uma caveira. [...] Aqueles avisos acabavam tendo algo pungente, pois lembravam que soldados nossos da infantaria já haviam sido vitimados por uma explosão (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 70).

Ao olhar a fotografia da tropa dos soldados alemães com sorrisos estampados nos rostos, os vestígios daquela cena invadem a memória de Schnaiderman, perturbando o presente, como sintoma da tragédia que se manifesta e não encontra palavras para traduzir a intensidade da experiência no jorro da irrupção do choque imagético e traumático. “Até hoje, a alegria do rosto daqueles jovens só me causa mal-estar. Era a alegria dos que estavam pisando territórios invadidos. Como verbalizar aquilo? Como encontrar uma tradução?” (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 70-72). E prossegue com sua perplexidade diante da expressão dos soldados alemães na foto: “Como não lembrar, por traz destes sorrisos, os fornos crematórios, a abjeção e ignomínia daqueles anos?” (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 72).

O poder irruptivo das lembranças faz detonar outras cenas que vão se entrelaçando com rastros de experiências capazes de tecerem redes de associações que se conectam entre si de forma lacunar, mas possibilitam recompor ruínas do passado, construir sentido, compreender, ainda que de forma precária e provisória, a força avassaladora das vivências pessoais e coletivas. Assim, a visão da fotografia dos soldados nazistas agrupados evoca outra imagem que suscita também grande assombro e reafirma a quase impossibilidade de traduzi-la diante do limite intransponível da linguagem para comunicar trágica devastação da barbárie:

Lembro-me também da foto de uma praça de Nuremberg, pouco depois da Noite dos Cristais, onde aparece multidão risonha, exultante, vendo passar famílias judias, com velhos, mulheres e crianças, carregados com seus pertences e escoltados por mili-

tares armados, a caminho da estação ferroviária, de onde iriam para os campos de concentração. Tudo isto é forte demais, e eu só posso transmitir a minha perplexidade no limiar da palavra (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 73).

Júlia Azevedo Maia, na sua instigante leitura “Boris Schnaiderman no espaço das fotografias”, comunicação apresentada no *Congresso Internacional Brasil em Teias Culturais*, ao analisar um conjunto de fotografias que compõem o capítulo 17. “Álbum de retratos” do *Caderno italiano* – fotos da guerra e do próprio Schnaiderman – assinala a importância dessas imagens para a construção identitária do sujeito, isto é, do próprio Boris, relacionando-as com passagens da narrativa memorialística, as quais traduzem e ampliam sentidos já inscritos nessas imagens. Destaca também como o diálogo narrativo e fotográfico coloca o leitor diante de uma história que ainda é capaz de golpear o corpo e fazer jorrar o sangue das feridas ainda abertas, em processo de cicatrização.

Com relação à fotografia dos soldados alemães exibida em “No limiar da palavra” – único capítulo a estampar uma foto dialogando diretamente com o relato ali desenvolvido – chama atenção a figura de um soldado nazista que se destaca no meio da tropa por exibir uma bandeja com a cabeça de um porco, como se fosse um prêmio, em uma afronta aos judeus que consideravam o porco um animal impuro. Para Boris Schnaiderman, aquela imagem toca a sua sensibilidade e penetra no seu corpo machucando uma ferida difícil de cicatrizar porque não pode ser esquecida: saber que antes dos sorrisos triunfantes daqueles soldados “[...] as terras da Itália foram esvaziadas de judeus, ciganos e suspeitos de esquerdismo, em razias executadas pelos próprios italianos de Mussolini” (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 72). Desse modo, Schnaiderman ratifica o seu repúdio diante da cena capturada pela imagem e a sua incapacidade de simbolizar o choque em face da dimensão e intensidade inauditas das situações vistas e percebidas, ainda que seja em tempo de posterioridade: “Realmente, a palavra humana tem seu limite intransponível, sua barreira final” (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 72).

Lembrar – esquecer é um movimento incessante a atravessar as páginas dos dezessete capítulos do *Caderno italiano*. No texto que dá título ao livro – 10: “Caderno italiano” –, impressiona o contraste entre as marcas entranhadas na memória e o apagamento das marcas nos cenários da guerra, nas cidades italianas, pela rápida

reconstrução arquitetônica das ruínas das edificações. Para revelar a sua estranheza diante da paisagem revisitada, Schnaiderman traduz esta reconstituição como uma tentativa de esquecimento histórico. Esse capítulo foi publicado parcialmente no jornal *O Estado de São Paulo*, em janeiro de 1966, e posteriormente, na íntegra, no livro *Projeções: Rússia-Brasil-Itália* (SCHNAIDERMAN, 1978, p. 81-94). Como tantos textos que compõem o *Caderno*, ele é um híbrido de texto jornalístico, literário/ficcional, memorialístico.

O olhar que Boris lança sobre a paisagem italiana no seu primeiro retorno aos cenários das batalhas, em 1965, provoca o mesmo sentimento de perplexidade que ele constantemente expressa diante das incongruências humanas. Envolto na poeira do passado e da recordação, subjazem as ruínas, os resíduos, os destroços do que restou da catástrofe: as pontes dinamitadas, as casas destruídas, as estátuas danificadas, os escombros dos edifícios, o desalento das famílias nas estradas, procurando proteção. Entretanto, ele constata com estupefação que as marcas-cicatrizas da barbárie já não existem na paisagem italiana:

Agora, encontro tudo reconstruído. Vejo casarões ao jeito antigo. [...] Foi ontem apenas, mas hoje as estátuas estão ali, sobranceiras e indiferentes em meio aos seus planejamentos barrocos. [...] Onde estão os prédios bombardeados? A muito custo, firmando-se bem a vista, percebe-se que aqui e ali houve remendos na parede. [...] As pedras da rua, as estátuas, os palácios, tudo insiste em dizer que ontem não existiu. [...] Não, não houve guerra, não houve massacres, tudo continua a fluir de manso, pois ali estão os velhos sobradões, o rio, a paisagem urbana e secular, civilizada e envolvente de Florença (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 109).

O choque e o contraste entre as forças da recordação do passado em ruínas e as injunções do presente, os fantasmas do passado a se presentificarem no mesmo cenário diferido, levam Schnaiderman a proclamar: “Mas o ontem é teimoso, insistente. [...] Por favor, não me tomem por turista, eu não sou turista, eu conheci esta terra no sofrimento e na desolação!” (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 109).

Ancorado na sua vivência, o que Schnaiderman vê é inseparável da sua experiência: ele esteve ali onde os fatos ocorreram, é testemunha da devastação, sua história pessoal é inseparável de tantas outras histórias soterradas que pulsam e sangram na subjetividade

de cada sujeito que protagonizou aquela catástrofe. Se é possível apagar tão rapidamente as marcas da guerra dos escombros das cidades e de seus arredores, o mesmo não é possível em relação às histórias dos seus protagonistas, nem à memória dos corpos que sobreviveram destroçados ao campo de batalha. Como afirma Selingmann-Silva nas suas instigantes reflexões sobre a memória:

A arte da memória, assim como a literatura de testemunho, é uma arte de leitura de cicatrizes [...] A memória topográfica é também antes de mais nada uma memória imagética: na arte da memória conectam-se as ideias que devem ser lembradas a imagens e, por sua vez, essas imagens a locais bem conhecidos. Aquele que se recorda deve poder percorrer essas paisagens mnemônicas descortinando as ideias por detrás das imagens (SELINGMANN-SILVA, 2016, p. 56).

Constata-se assim que há uma outra guerra, uma *guerra em surdina* que acontece simultaneamente à guerra oficial e se expande até muitos e muitos anos depois, e ela não é visível no palco das batalhas travadas. Eclode no cotidiano desses protagonistas no embate entre o passado e o presente. O turbilhão desses conflitos permanece nos cantos e recantos da subjetividade de cada um dos soldados, seja no meio das tropas, no *front* da luta, seja ao longo da vida, na irrupção dos traumas e seus sintomas.

No documentário de Daniel e Jorge Grinspumm *O que traduz Boris?* (2012), dentre os vários depoimentos de personalidades ligadas à vida familiar e acadêmica de Boris Schnaiderman, recorto e transcrevo a seguinte declaração de Carlos Chnaiderman, filho de Boris, sobre os efeitos da guerra na vida do pai: “Ele tinha neurose de guerra. Então, acordava no meio da noite e ficava de pé na cama e dizia assim: enterrem os mortos, enterrem os mortos!” (17.07) Para comunicar esta guerra que irrompe involuntariamente e sem controle na intimidade, Schnaiderman optou pelo espaço declaradamente ficcional em um texto de 1964, *Guerra em surdina*.

## **Conclusão: a potência da ficção**

Tomei parte no primeiro ataque ao Castelo, aquele que se fez com os americanos. Dei tiro, ouvi tiro, me deitei no chão por causa das granadas, o diabo, sempre assustado, sempre com medo. Depois

foi aquele ataque terrível de doze de dezembro. Nós estávamos de reserva, abrigados junto a umas casas, e vimos os homens de outro batalhão avançarem morro acima. [...] Nossos homens já se aproximavam da crista, mais um pouco e o Castelo ia ser nosso. Mas qual, foi um tiroteio tremendo. Morteiros, fuzis, metralhadoras, uma barulheira infernal. E os nossos homens descendo o morro, as lurdinhas cantando, gente caindo. Depois, de noite, saía patrulha de carne, para recolher pedaços de gente na encosta do morro (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 218).

Esta longa citação poderia ser um trecho do *Caderno italiano*, descrevendo a batalha do Monte Castelo, na Itália. Entretanto, ela se encontra em outro espaço narrativo, o de um romance – *Guerra em surdina* – que assume explicitamente o estatuto ficcional sobre a participação da FEB na Segunda Guerra Mundial. A citação pormenoriza com grande força e realismo um dos cenários da guerra, com o esfacelamento dos corpos dos soldados brasileiros, mortos nos ataques de 12 de dezembro, no Monte Castelo. Significativamente, o título do capítulo no qual se encontra a citação é “Medo”. Neste espaço, o protagonista João Afonso relata diversas experiências atemorizadoras como uma das constantes no cotidiano da tropa, e, primordialmente, o medo que lhe perturbava desde a partida do navio – caracterizado como um monstro – do Brasil para as águas italianas. “No navio, tive muito medo de submarino. [...] tudo era motivo para me atemorizar. [...] Ora, neurose de guerra, quem é quem não tinha?” (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 218).

*Guerra em surdina* é ficção, é diário, é memória, é relato histórico. É um híbrido que trata de literatura e política, rasurando as fronteiras discursivas. A partir da voz narrativa do personagem João Afonso, um jovem estudante de medicina que escreve um diário, contando sua experiência como soldado recrutado pela Força Expedicionária Brasileira para combater as tropas alemãs na Itália, são narrados os diversos embates da guerra, em uma narrativa que oscila entre um narrador em primeira e terceira pessoas.

O diário de João Afonso cumpre uma função para o conhecimento de si e do outro, bem como é uma possibilidade de ordenamento e compreensão dos acontecimentos nos quais ele está envolvido como soldado da Força Aérea Brasileira, na Itália. Como uma das modalidades da escrita de si, as anotações do diário registram os fatos da vida desse sujeito, tendo como motivação principal a perplexidade

do protagonista nas trincheiras da guerra, e, principalmente, sua dificuldade para compreender a presença dos soldados brasileiros na Itália. Esta questão ultrapassa os limites de uma racionalização e de um efetivo entendimento da complexidade do mundo militar, cujas palavras são incapazes de traduzir sua engrenagem, como declara João Afonso: “a minha perplexidade ante o mundo militar era algo tão complexo que dificilmente se transmitiria por meio de palavras” (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 31).

A escrita do diário é assim uma possibilidade de encontrar uma resposta para esta indagação que atravessa constantemente a consciência de João Afonso. Por isso, em várias passagens, a narrativa se apresenta em ritmo frenético, em rodopios, capturando o turbilhão de sentimentos e de pensamentos que explodem como bombas na consciência de João Afonso que “passou a viver num turbilhão” (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 181). Capítulos como “Fora de forma” e “Sem quartel nem compaixão” adotam o recurso do fluxo de consciência, estilhaçando a lógica discursiva convencional, desorganizando as ordenações sintáticas, em um estilo partido, no qual as ideias se fragmentam e se amontoam, os valores se misturam, a percepção dos acontecimentos se agiganta, os instintos irrompem, tudo se mistura: personagens, lugares, paisagens, línguas. Em “Sem quartel nem compaixão”, o turbilhão discursivo é interrompido em quatro andamentos pelas perguntas: Isto é guerra? Isto é guerra? A guerra? Guerra? O quarto e último andamento ou movimento é bastante lacunar e aparece o narrador em terceira pessoa e diz: “Guerra? A guerra se trava é no íntimo de João Afonso. Carrancudo, ensimesmado, ele se encolhe no capotão, enquanto o *jeep* voa em seu regresso clandestino às posições de artilharia” (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 113).

Alguns trechos do diário de João Afonso são escritos em um vertiginoso experimentalismo linguístico, procedimento bastante produtivo para expor os fluxos de consciência – a corrente de pensamento – do personagem, no ritmo frenético dos rodopios da narrativa, numa demonstração de que o espaço literário, a ficção literária, é o campo mais potente para dizer o indizível, para acolher os vestígios das explosões da guerra nos cacos da memória, os medos armazenados. A ficção literária é capaz de dramatizar o turbilhão de emoções, de valores, de percepções que se agigantam e irrompem, misturando personagens, paisagens, línguas, além de se constituir como possibilidade de externar, dentre os seus diversos conflitos,

aquele que mais o perturba: o fato de ter saído do Brasil para lutar na Itália contra um regime opressor, quando o Brasil também estava submetido à ditadura do Estado Novo.

Percebe-se com grande evidência a relação que existe entre o diário ficcional de João Afonso e o *Caderno* autobiográfico de Boris Schnaiderman, publicado cinquenta e um anos após *Guerra em surdina*. Se o diário ficcional de João Afonso tem o poder irruptivo de desvelar todos os cantos e recantos das subjetividades, mobilizado pelo poder libertário e libertador, catártico, que lhe é conferido pela ficção literária como “o modo mais radical de ser, de dizer a verdade” [...] “a verdade nua e crua, a própria verdade” (SANTIAGO, 2004, p. 251), com *Guerra em surdina* Boris Schnaiderman não já teria cumprido o seu compromisso ético e estético de dar a conhecer as cruzezas da barbárie e difundido a sua versão sobre a participação da FEB na Guerra?

Talvez seja possível elucidar esta questão recorrendo-se mais uma vez a Silviano Santiago. Em um país de grande número de analfabetos como o Brasil, o escritor, para acessar um público mais amplo, precisa circular através da mídia onde se amplifica sua fala, se propagam suas ideias: jornais e revistas, televisão, documentários, rádio, e as entrevistas que, na atualidade, passam a ser consideradas como instância privilegiada de intervenção do intelectual no campo da cultura e da política (SANTIAGO, 2002). Vários textos que compõem *Caderno italiano* foram publicados em jornais. Por sua vez, sempre que saía uma nova edição de *Guerra em Surdina* – e foram publicadas quatro edições – promoviam-se discussões sobre o livro, segundo declaração do autor na “Nota prévia” do *Caderno*. Além disso, Boris deixou um grande número de entrevistas, já publicadas na coletânea *Encontros com Boris Schnaiderman* (COHN, 2010) falando sobre esta temática. Outras tantas podem ser acessadas no *Youtube*.

Desse modo, pode-se perceber como o tema da Guerra, do nazismo, das ditaduras era recorrente nas suas reflexões e endossava seu arrojado projeto intelectual, afirmando-se como uma potente questão ética de um intelectual humanista, que decidiu ir para o campo de batalha para lutar contra a barbárie, em uma corajosa atitude coerente com sua consciência antinazista, humanista, defensora dos direitos humanos. Por isso a sua obsessão por tudo dizer, tudo relatar, repetir na diferença situações já dramatizadas, em um incessante processo de reelaboração do vivido e do experienciado.

## Referências

- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BOLAFFI, G. *O legado de Renata*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COHN, S. *Encontros com Boris Schnaiderman*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- GOMIDE, B. Boris Schnaiderman. *Literatura e sociedade*, São Paulo, Edição Especial, n. 26, p. 22-36, 2018.
- GRINSPUM, D.; GRINSPUM, J. *O que traduz Boris?* São Paulo: Prefeitura de São Paulo: Estate Produções, 2012. (Documentário). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ut6Gx3u4vIc>. Acesso em: 04 nov. 2020.
- HOISEL, E. Bioescrita de um intelectual entre fronteiras. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 15., 2017, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos [...]*. Rio de Janeiro: ABRALIC: UERJ, 2017. p. 1285-1295.
- MAIA, J. A. Boris Schnaiderman: no espaço das fotografias. *Discentis: Revista Científica da Universidade do Estado da Bahia, Irecê*, v. 9, 2020. No prelo.
- REIS, V. *A cobra fumou*. [S.l.]: Popmídia, 2003. (Documentário). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=LY\\_YaTJLC4E&ab\\_channel=NaTelinha](https://www.youtube.com/watch?v=LY_YaTJLC4E&ab_channel=NaTelinha). Acesso em: 04 nov. 2020.
- SANTIAGO, S. Entrevista a Helena Bomeny e Lúcia Lippi Oliveira. *Estudos Históricos, Arte e História*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 30, 2002. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/336.pdf>. Acesso em: 04 nov. 2020.
- SANTIAGO, S. Epílogo em 1ª pessoa; eu e as galinhas de angola. In: SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SARLO, B. *Tempo passado: cultura, memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SCHNAIDERMAN, B. *Caderno italiano*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SCHNAIDERMAN, B. *Tradução: ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SCHNAIDERMAN, B. *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- SCHNAIDERMAN, B. *Projeções: Rússia, Brasil, Itália*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SCHNAIDERMAN, B. *Guerra em surdina*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- SCHNAIDERMAN, B. *Guerra em surdina*. 4. ed. rev. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, M. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. 3. reimp. Campinas: Editora Unicamp, 2016.

## Ricardo Lísias: a memória como vetor de intervenção performática

Felipe Garzon Sut (UERJ)<sup>1</sup>

### Introdução

Neste artigo discutirei alguns aspectos da obra de Ricardo Lísias, concentrando a análise em *O céu dos suicidas* (2012). A hipótese de leitura com a qual avanço é a de que, ao menos a partir da segunda década dos anos 2000, seus escritos se veem em uma relação de manifesta tensão com acontecimentos ruidosos, fenômeno particularmente perceptível pela experimentação do autor com a chamada autoficção. Diante disso, proponho uma reflexão sobre o estatuto desse “acontecimento ruidoso” utilizando para tal o conceito de “desastre” tal como definido por Blanchot (2016) e o de “imperceptível”, tal como definido por Deleuze e Guattari (2012). Basicamente, trata-se de uma discussão sobre a relação entre tempo e percepção.

Em seguida, dado que *O céu dos suicidas* aborda dentre outros assuntos, mas sobretudo, a experiência de luto pela qual passou o escritor em face do suicídio de um grande amigo, utilizo-me de anotações de Roland Barthes (2011) sobre o luto por ele vivido em decorrência da morte de sua mãe. Mais uma vez instaura-se uma série de impasses temporais que chamarei, de um lado, de esfacelamento (devido à natureza disruptiva e existencialmente desestabilizadora) e também de paradoxal, em matéria de tempo, dadas as apreciações de Blanchot (2016) e de Winnicott (1989) a respeito da relação entre desastre (ou colapso) e percepção. Através de um artigo de Winnicott, psicanalista inglês, demonstro o interesse de uma intervenção clínica (e, proporei, clínico-política) no âmbito de semelhantes incertezas e angústias perceptivas, em meio às quais também faço comparecer o *páthos* trágico da cesura de Hölderlin, que, como nos sinaliza Pelbart (1998), Deleuze (2012) toma para conceber uma consciência moderna do tempo.

Por fim, retomo uma discussão mais propriamente do campo da literatura com apontamentos de Diana Klingler (2012) a propósito da

1. Graduado em Psicologia (UFF), Mestrando em Literatura Brasileira (UERJ).

relação entre autoficção e performance para dar um contorno mais definido aos mútuos atravessamentos entre literatura e psicanálise, por exemplo, mas também aos tensionamentos das categorias de real e fictício.

### **Panorama da obra de Lísias e questões preliminares para a hipótese de leitura**

Ricardo Lísias é um autor paulistano cuja obra exhibe caráter de acentuada crítica de costumes, em especial, no que diz respeito a certas institucionalizações ou condicionamentos perceptivos estruturais de nossa vida em comum. Observemos de passagem este aspecto em seus romances: no primeiro, *Cobertor de estrelas* (1999), acompanhamos o cotidiano de um menino de rua, sem nome, exposto às vicissitudes mais ou menos regulares e anônimas de uma rua indeterminada ao ser generalizada pela narrativa. No segundo, *Dois praças* (2005), que é dividido em dois núcleos, o problema urbano ainda está presente em um deles, em que acompanhamos uma moradora de rua numa espécie de delírio constante e, no outro núcleo, vemos a busca, orientada pelas Mães da Plaza de Mayo, de um estudante universitário brasileiro por uma estudante argentina que veio estudar no Brasil e cujos pais haviam sido mortos na ditadura do país vizinho fato apenas revelado durante a ação da narrativa. Na obra seguinte, *O livro dos mandarins* (2009), acompanhamos um alto empresário de um banco brasileiro enquanto tenta ser promovido para um programa do banco na China e precisa lidar com uma dor nas costas misteriosa aparentemente irremediável e que o acompanha desde criança. Este é dizer, um aspecto importante da obra de Lísias, a saber, a tematização de estados corporais debilitantes.

Tal movimento de crítica institucional que anima sua obra sofre uma espécie de interrupção ou ao menos uma transformação, como o salienta, em artigo, a professora Luciene Azevedo:

Refiro-me aqui a uma série de textos escritos pelo autor a partir de 2010, muitos deles com proposta gráfica artesanal elaborada pelo próprio Lísias, e que circulam quase clandestinamente, enviados por correio ou correspondência eletrônica para uma lista de nomes, “apreciadores de literatura”, selecionados por ele. Há aqui

uma aposta clara na reinvenção de estratégias de divulgação e circulação de seus textos, também acompanhada por uma insistência temática que parece desdenhar ou minorar a importância de certas características laboriosamente construídas ao longo de sua produção literária e associadas ao “estilo” Lísias, pois as plaquetes, apesar de insistirem em elementos formais aqui comentados, apresentam uma guinada subjetiva (a expressão é de Beatriz Sarlo) fundamental, incorporando o próprio Ricardo Lísias, o nome próprio do autor, à cena da construção ficcional (AZEVEDO, 2013, p. 90).

Não tratarei aqui da “série de textos” de circulação restrita sobre a qual o artigo de Azevedo se debruça majoritariamente. Destaco, em termos de romance, o ponto de inflexão no estilo de Lísias que acontece em 2012 com a publicação de *O céu dos suicidas*. Com essa obra, como o aponta Azevedo, o autor se lança em uma empreitada autoficcional, para usar o termo cunhado por Serge Doubrovsky (1977) (empreitada que se manterá em seu romance seguinte, *Divórcio*, de 2013). O termo pode ser resumido, segundo Jacques Lecarme, como sendo “inicialmente um dispositivo muito simples: ou seja, uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance” (LECARME, 2014, p. 67-68).

Algo como uma crítica institucional mais ao modo de seus primeiros romances reaparecerá em *A vista particular*, de 2016, que critica a política do meio das artes visuais. Por fim, *Diário da cadeia*, de 2017, satiriza o ex-deputado Eduardo Cunha, através de um procedimento performático de apropriação do nome de Cunha, como “pseudônimo”. A autoria de Lísias apenas foi tornada pública em decorrência de processo judicial que o ex-deputado moveu contra o autor.

O que me aproxima em um primeiro momento da obra de Lísias é o que chamo de acontecimentos ruidosos. Os romances *O céu dos suicidas* e *Divórcio* são escritos em torno de dois grandes acontecimentos: respectivamente, o suicídio de um grande amigo, e seu processo de divórcio. No sentido de compreender de que modo esse problema acontecimental poderia constituir uma hipótese de leitura para a obra de Lísias, se não como um todo, pelo menos para além desses dois romances, vou percebendo que esses acontecimentos têm uma espécie de correlato corporal – que chamo de corpos vulnerabilizados ou debilitados.

É muito comum que os corpos na obra de Lísias, não apenas nestes dois romances, estejam de algum modo sob ameaça. Uma frase particularmente ilustrativa dessa situação é “minha vista escureceu” (ou variações dela), que, salvo engano, só não aparece em *A vista particular* (mas a questão da vista está aí explicitamente presente no título e a vulnerabilidade corporal parecerá ganhar outro tratamento). “Minha vista escureceu” é o índice do colapso iminente: como uma dor nas costas de Paulo, em *O livro dos mandarins*, que pode fazê-lo desmaiar a qualquer momento; como a fome do menino de rua em *Covertor de estrelas*; como a falta de pele que torna o personagem Ricardo Lísias hipersensível em *Divórcio*; como o pânico diante de um certo medalhão que faz lembrar um passado sombrio de Eduardo Cunha em *Diário da cadeia*. Ou, por exemplo, este momento de raiva, em *O céu dos suicidas*:

De algo, jamais vou esquecer: no meio da semana, ele me ligou: — Ricardo, vou me internar de novo. Fica de olho em tudo.

Não suportei. Fica de olho em quê, pensei em gritar. Fica de olho em quê, meu Deus? Ele repetiu: — Vou me internar de novo, Ricardo. Cuida para não acontecer nada.

Disso tenho certeza.

Então repeti, *com a vista escura* e cheio de medo de não conseguir ficar em pé (minhas pernas enfraqueceram), que não aguentava mais.

Um dos dois bateu o telefone. Tirei o fio da tomada. Não vou conseguir terminar este capítulo (LÍSIAS, 2012, p. 99-100, grifo meu).

Também como uma questão para além desses dois romances, aliás, poder-se-ia pensar o problema do nome em Lísias, questão demasiadamente evidente nos romances autoficcionais. Em *Covertor de estrelas*, o menino de rua protagonista não tem nome, e isso não tem chance de passar despercebido porque ele fica durante boa parte da história aprendendo a escrever seu nome, que é “menino” (vale dizer que é significativo o único nome próprio no livro não ser outro senão o do menino Jesus).

Em *O livro dos mandarins*, o protagonista se chama Paulo e esse nome se prolifera por quase todos os outros personagens (procedimento que o autor repete no excelente conto “Concentração”, de 2015). Além dos diversos personagens que se chamam Paulo, muitas

mulheres se chamam Paula. Já em *Diário da cadeia*, ainda que na capa do livro conste “pseudônimo”, Lísias deixa de certo modo indicado que se trata de apropriar-se do nome de outra pessoa – não muito distante de uma espécie de equivalente livresco de interpretação teatral de um personagem. Não desenvolverei aqui esta questão do nome, no entanto julgo importante salientá-la, sobretudo, para além das autoficções, quanto ao *Diário da cadeia* – pois, nestes casos, o nome está ligado a um acontecimento, a uma circunstância.

### **Consequências para a percepção: desastre, imperceptível**

Para pensar um pouco mais em detalhe e em perspectiva o que venho chamando, para fins argumentativos, de “acontecimento ruído”, desejo trazer para cena o conceito de desastre, tal como discutido por Maurice Blanchot, crítico literário e escritor francês, em sua obra de 1980, *A escritura do desastre* (2016). Ele abre o livro com a seguinte passagem:

O desastre arruína tudo deixando tudo no estado [...]. Estamos à beira do desastre sem que o possamos situá-lo no porvir: ele é, antes, sempre já passado, e, no entanto, estamos à beira ou sob ameaça, todas formulações que implicariam o porvir se o desastre não fosse o que não vem, o que parou toda vinda (BLANCHOT, 2016, p. 9).

O desastre é pensado por Blanchot como acontecimento que, quando vem, não vem; que de certo modo é sua própria iminência, e que, para toda a vinda, é a vinda de qualquer outro acontecimento. Como se pode notar, há um impasse temporal em jogo: estar sob ameaça implica em algo que pode vir, mas o desastre já veio, e deixou tudo como está. A formulação paradoxal de Blanchot faz pensar que se trata de um problema de percepção, que o desastre não se dá a perceber, ou ao menos não sem colocar em xeque as condições mesmas desta percepção. Parece se tratar de um acontecimento em curso que é o que funda a percepção ao mesmo tempo em que é preciso que se furte a ela para fundá-la; é algo demasiadamente próximo que passa despercebido: “o desastre é desconhecido, o nome desconhecido para aquilo que no pensamento mesmo nos dissuade de ser pensado, distanciando-nos pela proximidade” (BLANCHOT,

2016, p. 15). Essa formulação se aproxima muito da que Deleuze e Guattari fazem sobre o plano de transcendência, que é um dos dois planos da experiência que nomeiam, o outro sendo o de imanência. Escrevem os autores:

O plano pode ser um princípio oculto, que dá a ver aquilo que se vê, a ouvir aquilo que se ouve..., etc., que faz a cada instante que o dado seja dado, sob tal estado, a tal momento. Mas ele próprio, plano, não é dado. [...] É que o plano, assim concebido ou assim feito, concerne de todo modo o desenvolvimento das formas e a formação dos sujeitos. Uma estrutura oculta necessária às formas, um significante secreto necessário aos sujeitos. Sendo assim, é forçoso que o próprio plano não seja dado. Ele só existe, com efeito, numa dimensão suplementar àquilo que ele dá (n+1). Nesse sentido, é um plano teleológico, um desenho, um princípio mental. É um plano de transcendência (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 56-57).

A transcendência blanchotiana não é uma transcendência qualquer, mas uma desastrosa: Blanchot sugere que o que não se percebe, ou seja, o princípio oculto de nossa percepção, é um desastre que é perpétuo em sua iminência. Então, ele é passado e futuro e também nenhum dos dois, é uma espécie de fora do tempo.

Diante desse quadro aflitivo, há o outro plano ou o outro modo de conceber o plano, que é imanência. Como explicam Deleuze e Guattari, esse é:

[...] um plano totalmente distinto, que libera as partículas de uma matéria anônima, faz com que elas se comuniquem através do “envoltório” das formas e dos sujeitos, e só retém entre essas partículas relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, de afectos flutuantes, de tal modo que o próprio plano é percebido ao mesmo tempo que ele nos faz perceber o imperceptível (microplano, plano molecular) (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 59).

A ideia de “perceber o imperceptível” será de singular importância para compreender a dinâmica dos dois planos. Como seria possível perceber o imperceptível, se justamente ele é imperceptível? É que o imperceptível é um aspecto do princípio de composição oculto, ao passo que no plano de imanência essa questão não se coloca, pois este plano é percebido com o que dá a perceber. Sendo assim, perceber o imperceptível implica o trânsito entre os planos,

já que “é a diferença dos dois planos que faz com que aquilo que não pode ser percebido num deles só pode ser percebido no outro. É aí que o imperceptível devém o necessariamente-percebido, saltando de um plano a outro” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 79). Ou seja, em se tratando de desastre, se Blanchot o considera como que a aspiração e o corolário subjetivo e espiritual do século XX (colonização, escravidão, campos de concentração, etc), é preciso que se o perceba como instável em sua composição, ou seja, contingente (movimentos de velocidade e lentidão) e, assim, intervenções políticas em outro sentido se fazem imediatamente possíveis (não porque sejam dadas, mas porque podem ser criadas). A questão aqui é a de exercício político da percepção.

Voltando a atenção à obra de Lísias, teríamos um problema, pois eu falava em acontecimentos ruidosos e o que está em jogo para Blanchot e para Deleuze e Guattari não é exatamente um acontecimento em sua forma mais empírica de acidente corporal, mas sobretudo de seu sentido incorpóreo, de seu efeito no tempo. Antes de me dedicar a esse impasse, volto minha atenção ao acontecimento ruidoso sob a forma do luto, na tentativa de discutir uma relação entre memória e performance na obra de Lísias.

### **Memória, luto, tempo**

As palavras “performance” e “memória” sistematicamente retornam ao campo daquelas que parecem importantes para minha pesquisa sem que seja muito óbvio o porquê disso. Fazendo uma breve genealogia do meu interesse pelo tema da memória, chego a um texto que usei no fim da minha graduação, o *Diário de luto* (2011), do crítico literário francês Roland Barthes, escrito a partir da morte de sua mãe. Gostaria de apontar algumas passagens.

Primeiro, a propósito da natureza com que o luto mantém sua intensidade no tempo: “Luto: não se desgasta, não se submete ao desgaste, ao tempo. Caótico, errático: *momentos* (de pesar / de amor à vida) tão frescos agora quanto no primeiro dia”; “Luto: aprendi que ele é imutável e esporádico: *ele não se desgasta* porque não é contínuo” (BARTHES, 2011, p. 70 e p. 92, grifos do autor).

Segundo, em certo momento Barthes separa o luto em pesar e emotividade: “A emoção (emotividade) passa, o pesar fica” (2011, p.

100) “Aprender a (terrível) separação da emotividade (que se acalma e do luto (que *está aqui*)” (2011, p. 101); “O pesar como uma pedra.../ (no meu pescoço,/ no fundo de mim)” (2011, p. 103, grifos do autor). Gostaria de salientar o aspecto passageiro de parte do luto e do aspecto fixo e como que pesado de sua outra parte imóvel (e caótica, errática e descontínua).

Temos assim que, seguindo o relato de Barthes, a experiência do luto perturba por completo a experiência do sujeito do e no tempo. Há algo do luto que passa, no entanto que não é o principal, pois algo fica, resta, e é dotado de uma plasticidade inquietante.

Por fim, Barthes cita algumas vezes uma noção do psicanalista inglês Donald Winnicott: “como o psicótico de Winnicott, *tenho medo de uma catástrofe que já aconteceu*” (BARTHES, p. 199, grifo do autor). Quando vamos ao artigo citado, “O medo do colapso” (1989), vemos que ali são referidos aspectos do processo de subjetivação de pacientes psicóticos de Winnicott.

O psicanalista inglês chama de colapso “o fracasso de uma organização de defesa” e, mais exatamente, “o impensável estado de coisas subjacente à organização defensiva” (WINNICOTT, 1989, p. 71). O colapso na subjetivação psicótica se refere a “um colapso do estabelecimento do *self* unitário”, que Winnicott explica do seguinte modo: “o ego organiza defesas contra o colapso da organização do ego e é esta organização a ameaçada. Mas o ego não pode se organizar contra o fracasso ambiental, na medida em que a dependência é um fato da vida” (WINNICOTT, 1989, p. 71). Ou seja, é como se o ego procurasse anular a dependência do ambiente no qual é envolvido, estabelecendo assim uma espécie de petição de princípio subjetivo na qual a estrutura que procura se proteger ainda sequer existe propriamente. Esse colapso da defesa do ego, colapso que o fratura na origem, faz surgir a psicose. O que Winnicott argumenta é que o medo do colapso (que se avizinharia) verificado na clínica, refere-se a este colapso antigo, que remonta à origem da organização do ego, ou seja, não ao que viria, mas o que não é reconhecido como tendo vindo apesar de ter vindo.

Para concluir, cito um trecho de Winnicott que ilustra a relação entre colapso e mudanças na experiência do tempo:

Segundo minha experiência, existem momentos em que se precisa dizer a um paciente que o colapso, do qual o medo destrói-lhe a vida, *já aconteceu*. Trata-se de um fato que se carrega consigo,

escondido no inconsciente. [...] Tem-se de perguntar aqui: por que o paciente continua a preocupar-se com isto que pertence ao passado? A resposta tem de ser que a experiência original da agonia primitiva não pode cair no passado a menos que o ego possa primeiro reuni-la dentro de sua própria e atual experiência temporal e do controle onipotente agora (presumindo a função de apoio de ego auxiliar da mãe, ou analista). Em outras palavras, o paciente tem de continuar procurando *o detalhe passado que ainda não foi experienciado*, e esta busca assume a forma de uma procura deste detalhe no futuro. A menos que o terapeuta possa ter êxito em trabalhar com base em que esse detalhe já é um fato, o paciente tem de continuar a temer encontrar o que está sendo compulsivamente procurado no futuro (WINNICOTT, 1989, p. 73, grifos do autor).

Gostaria de salientar três coisas: primeiro, que Barthes faz uma apropriação curiosa dessa noção de Winnicott, que, como se vê, não se refere a uma experiência de luto, mas a uma experiência paradoxal do tempo oriunda de uma subjetivação psicótica que envolve uma espécie de fratura original; segundo, que reencontramos aqui algo no mínimo semelhante ao paradoxo do desastre blanchotiano; e terceiro, que Winnicott observa de passagem que tal paradoxo já era uma experiência referida por poetas nos “clarões de *insight*, que surgem na poesia” (WINNICOTT, 1989, p. 70). Vemos portanto que, assim como Barthes, Winnicott também se permite uma apropriação curiosa.

De fato, poderíamos citar a esse propósito a noção de cesura em Hölderlin, poeta alemão, o que farei brevemente em uma leitura consideravelmente indireta (cito Pelbart lendo Deleuze lendo Hölderlin). Pelbart, em seu *Tempo não-reconciliado* (1998), nos diz que a cesura é o momento, próprio do tempo trágico para Hölderlin, que marca o ponto de assimetria entre antes e depois, ou quando passado e futuro deixam de rimar.

Toda uma fratura que enfia a vida num desfiladeiro inclemente. Percebe-se que esse ‘depois’ (de uma separação) não se refere a um conteúdo empírico, que a desagregação não é apenas um desfazimento, que a morte ela mesma não é um fato. Na verdade, a cesura ela mesma não é um incidente, mas um acontecimento, sem localização temporal determinada (por mais que ele assim possa ser exprimido). A cesura como constituinte da ordem do tempo, em que sempre se está a viver o ‘depois’ de uma catástrofe, um ‘o tempo está

fora dos eixos', um enlouquecimento do tempo, onde o sujeito sente-se rachado para sempre, inapelavelmente (PELBART, 1998, p. 84).

O autor argumenta ainda que, para Deleuze, a cesura seria “uma figura emblemática da consciência moderna do tempo”:

A ordem do tempo vazio e puro, que nele introduz a dessemelhança desse antes e depois, sem que jamais seus extremos se toquem recobrando uma junção qualquer, diferentemente do que ainda sucedia para o tempo infinito e circular, “compensado”, da Antiguidade. Nesse sentido, o *depois* é sempre um embrenhamento na morte, como observou Hölderlin a propósito do desfiladeiro no qual deambula Édipo. E o moderno seria sempre o relato de uma derrocada a partir de uma rachadura, pela qual advém uma intimidade crescente com um morrer (PELBART, 1998, p. 83).

Temos, assim, com Pelbart, essa experiência de algo rachado como uma experiência temporal decisiva e moderna. A perpétua derrocada também se assemelha muito à abordagem blanchotiana, no entanto não parece remeter nem, de um lado, à contingência das formas e sujeitos que são indícios de imanência e zonas intensivas passíveis de intervenção política e estética, tal como vimos em Deleuze e Guattari; nem, de outro, à intervenção clínica de Winnicott, que procura desconfundir passado e futuro no que se refere a uma fratura original da psique psicótica.

Em resumo, o esfacelamento temporal e subjetivo que apresentamos se relaciona, então, à experiência do luto relatada por Barthes; a certa experiência psicótica observada por Winnicott; a certa experiência trágica observada por Hölderlin e alçada por Deleuze à consciência da experiência moderna do tempo. Em consonância com este panorama, tratarei brevemente do romance de Lísias, *O céu dos suicidas*, cujo motivo recorrente é o luto.

### **Saudades de tudo, coleções**

No romance, o Ricardo Lísias que vemos é um especialista em coleções que não coleciona nada. Os temas da história, da memória, da coleção, da saudade, da perda da noção de tempo estão por toda parte no livro. A própria tematização da coleção, bem como de uma

investigação, pelo protagonista, de certos supostos segredos de sua família, e sua formação acadêmica em História, compõem um domínio para a narrativa que envolve a memória e o tempo.

A esse propósito, “saudades de tudo” é uma expressão recorrente que parece consistir em uma formulação indicando a situação de luto. Tomemos, por exemplo, as seguintes passagens: “Desde que comecei a sentir saudades de tudo, perdi um pouco a noção do tempo” (LÍSIAS, 2012, p. 16); “Desde que meu grande amigo se matou, tenho problemas de memória” (2012, p. 39). A semelhança da estrutura das frases sugere a seguinte combinação: desde o suicídio do amigo, ele sente saudades de tudo, que é perder um pouco a noção do tempo, que é um problema de memória.

Note-se que o personagem também define explicitamente esse sentimento: “No meu caso, sentir saudades de tudo é ter vontade de refazer qualquer coisa que retorne à minha cabeça” (LÍSIAS, 2012, p. 47). Podemos pensar na tentativa de repetir algo cuja forma se desfez. “Refazer” remete a simples repetição (por exemplo: refiz o mesmo caminho que o da outra vez), a correção (p. ex.: a conta está errada, refaça), a relembrar-se detalhadamente (p. ex.: refiz mentalmente o que deveria fazer), a recompor-se (p. ex.: estou refeito do susto). Podemos pensar na rachadura, na agonia que torna o tempo descompensado, que faz sentir um peculiar medo do que parece estar à espreita, entretanto já aconteceu.

Trata-se, então, de reconstruir algo que foi esfacelado; de repetir um caminho já trilhado, agora “corrigido”, ou melhor, reformulado, porque nele há um buraco: há um buraco a experiência do tempo, há um buraco na memória. E trata-se também de refazer mentalmente aquilo que não pode mais se repetir senão através da mais profunda diferença determinada pela hierarquia dos graus de presença e ausência: esse refazimento depende de um sentido de futuro que está em necessária ruptura com todo um modo de vida pregresso. Ou seja, na mais profunda fragilidade é preciso ainda ter forças para criar sentido para a sua experiência. Talvez não seja exagerado dizer que é sobretudo no momento de maior fragilidade que tais forças são exigidas.

No meio do livro, a saudade começa a se tornar uma espécie de sentimento de vitalidade, a partir de um encontro de Ricardo Lísias com um senhor idoso numa igreja no Líbano que endireita a sua postura, pondo-o apropriadamente ajoelhado para rezar. Desde

esse toque que produz um efeito positivo sobre o corpo, o personagem busca outros toques também capazes do mesmo efeito. No fim, depois de levar uma surra de espíritas contra os quais investiu em função de sua recusa veemente do destino dos suicidas na doutrina espírita, ele é atendido no hospital por um médico que se assemelha a esse senhor do Líbano e que faz com que sinta seu corpo equilibrado novamente. É como se, então, esse esfacelamento da memória fosse acompanhado por um esfacelamento do corpo, esfacelamento do seu sentido afetivo, e que é, ao fim, recomposto por essas figuras de autoridade e de algum modo familiares, de um familiar mais profundo, já que, como é o caso da ascendência de Lísias, são libanesas.

Vale salientar também a importância das coleções na história: “Trato meus problemas em silêncio. Eu os organizo e reorganizo na cabeça, como se fossem uma coleção, até solucioná-los” (LÍSIAS, 2012, p. 23). Novamente, vemos a cabeça como cena de uma operação complexa de combinatória, para a qual a coleção é metáfora: “Uma coleção não é um mero acúmulo, continuei, mas a história que há por trás de cada um dos itens” (LÍSIAS, 2012, p. 75). A combinatória traz consigo as histórias que entrarão em relação – a questão não é organizar para acumular, mas organizar para contar uma história, várias histórias.

No último capítulo do livro, quando o protagonista enfim decide voltar a colecionar e está dando a primeira aula de seu curso sobre coleções, ele dirige-se à turma: “Uma coleção é como um amigo: é preciso saber tudo. Quem tem uma grande amizade sabe que, mesmo que estejamos longe dela, uma lembrança sempre retorna” (LÍSIAS, 2012, p. 186). É um trecho particularmente belo considerando-se o contexto do livro: coleção é conhecer e se relacionar, é uma relação de amor exposta às vicissitudes do tempo, é dar sentido ao que se rompe de modo a continuar a relação com os ajustes ontológicos necessários. Seguem-se a essas palavras as últimas do romance: “Em uma viagem de trabalho, você deve estar preparado para, sem planejar, encontrar algo que interesse para a sua coleção. É como oferecer um presente a esse grande amigo. / Aqui está, André” (LÍSIAS, 2012, p. 186). É um belo momento, pois aí o romance aparece como endereçado a esse amigo ausente, mote e personagem desta história aflita. Assim, o romance se torna, ele próprio, um item de coleção, uma parte de um memorial para este

amigo, não tanto como uma lembrança triste que pesa, mas como portadora de um sentido que inexistia antes de feito o romance.

Nesse sentido, concluo com mais algumas palavras sobre autoficção e performance.

### **Dramatização de si**

Em se tratando de autoficção, não seria o caso de dizer que o autor Ricardo Lísias deu a volta por cima. Mas, antes, que ele põe para jogo uma imagem esfacelada de si que ao fim do romance recompõe em outra imagem, deixando um todo mais ou menos equilibrado e portador de um novo sentido para a experiência. O que faz o livro, nesse sentido, é afastar-se em parte do *páthos* de cesura de Hölderlin e aproximar-se do reequilíbrio subjetivo de Winnicott. Digo isso para pensar o valor do esfacelamento e da recomposição do ponto de vista formal, ponto de vista estético da autoficção, ou seja, daquilo que ela coloca em cena, que é a imagem de autor, menos do que uma verdade ou uma confissão – embora seja o caso. Pois ainda que tenha citado muitos aspectos clínicos neste artigo e das propaladas relações da autoficção com a psicanálise, há de se lembrar que este campo e o da literatura são diferentes, ainda que travem atravessamentos mútuos.

Aqui me apoio no que a professora Diana Klinger escreveu a propósito de autoficção:

considero que o texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e personagem. Então não se trata de pensar, como o faz Phillipe Lejeune, em termos de uma ‘coincidência’ entre ‘pessoa real’ e personagem textual, mas a dramatização supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como uma forma de *performance* (KLINGER, 2012, p. 49, grifos da autora).

Ou seja, seguindo a pista de Klinger, poderíamos dizer que o mais interessante do romance de Lísias consiste precisamente nas estratégias narrativas que ele traça para transformar a história de cuja referencialidade o leitor estará mais ou menos a par, dos sentidos

que tais estratégias são capazes de criar. A oposição que Klinger estabelece entre coincidência e construção é muito oportuna, na medida em que dá força justamente ao aspecto performático da literatura, que não será um meio termo entre real e ficção, mas algo que balança a estabilidade dessas categorias através da instauração de um sentido não contemplado por elas.

Ela segue a argumentação:

O conceito de *performance* deixaria ver o *caráter teatralizado* da construção da imagem de autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tensionam ou se reforçam, mas que, em todo o caso, já não podem ser pensadas isoladamente (KLINGER, p. 50, grifos da autora).

Isso me faz pensar que se o si pode ser trabalhado como uma atuação que duplica o sujeito, é como se houvesse uma espécie de vazio, ou melhor, uma vagueza ou opacidade do si mesmo que o torna capaz de atuar a si mesmo como outra coisa ou de atuar outra coisa como a si mesmo. Ou seja, o si não é meramente algo que pode ser exprimido como uma identidade pessoal individual, mas que se envolve em constelações, em relações estéticas complexas consigo próprio e com o seu entorno e que envolvem afeto e política.

## Considerações finais

Quis, neste breve artigo, discutir problemas de tempo e percepção na obra de Ricardo Lísias, focando sobretudo em *O céu dos suicidas*. A partir da ideia de um acontecimento ruidoso que de fato se caracteriza mais por um estatuto paradoxal de tempo do que pela sua inscrição corporal e dentro de uma ordem temporal estável, discuti a possibilidade de exercícios políticos da percepção a partir de Deleuze e Guattari sobre um campo social obsedado por um desastre que se furta à percepção, tal como definido por Blanchot. A questão do luto em Barthes é contrabalançada pela intervenção clínica de Winnicott que visa colocar, no futuro, o que é futuro e, no passado, o que é passado. Deste modo, afirma-se um sentido renovado da psique, em um

gesto que, considerando o conjunto do artigo, posso definir como clínico-político. Nesse ponto retorno à obra de Lísias considerando que seu texto não é terapia, mas literatura, ainda que a par das relações entre autoficção e psicanálise. Nesse sentido, ganha singular importância o trabalho de Diana Klinger sobre a noção de performance para que uma espécie de passagem entre real e ficção possa desestabilizar ambas as categorias.

E é no âmbito da performance que eu encerro, ao modo de um epílogo, apontando um ponto futuro da pesquisa que é o *Diário da cadeia* (2017), em que Lísias assina como “Eduardo Cunha (pseudônimo)”, ou: em que Lísias atua ou interpreta o ex-deputado Eduardo Cunha. Como referido no início do artigo, só se soube que o livro era de autoria de Lísias depois que Eduardo Cunha entrou na justiça para revelar o nome do autor. O ensejo do livro é tal que ainda estaremos falando de um dos aspectos centrais desse artigo: Cunha se torna um personagem muito relevante nos últimos anos por conta de seu protagonismo no processo do golpe-*impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff, ou seja, trata-se de um acontecimento ruidoso, cujos efeitos sentimos até hoje e cujos sentidos proliferantes ainda são e serão produzidos.

Vale ressaltar preliminarmente duas questões antes de terminar. Uma é a agressividade expressiva de Lísias durante uma entrevista ao *podcast* da *Quatro Cinco Um*. Em determinado momento o entrevistador pergunta a Lísias por que quis mexer com Cunha, ao que ele responde que achava que naquele momento “era a pessoa que precisava ser agredida” (LÍSIAS, 2020). Considero uma ideia interessante a de pensar a literatura como vetor de uma agressão político-estética ou de uma intervenção performática. E, em segundo lugar, em notável ressonância com as coleções de *O céu dos suicidas*, destaco, em *Diário da cadeia*, a onipresença da palavra “arquivo”, a qual é muito presente nas discussões da contemporaneidade. Ela aparece com um sentido plástico, podendo significar salvação ou danação, conforme a configuração atual da hierarquia de forças políticas, já que os arquivos do Cunha querem dizer uma compilação de informações que denotam e consagram seu poder, mas que, pela sua natureza, precisam de proteção sob pena do pior dos destinos.

## Referências

- AZEVEDO, L. Ricardo Lísias: versões de autor. In: CHIARELLI, S.; DEALTRY, G.; VIDAL, P. (org.). *O futuro pelo retrovisor*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- BARTHES, R. *Diário de luto*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BLANCHOT, M. *A escritura do desastre*. Tradução de Eclair Antônio Almeida Filho. São Paulo: Lumme Editor, 2016.
- CUNHA, E. (Pseudônimo). *Diário da cadeia*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 4.
- DOUBROVSKY, S. *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée, 1977.
- KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- LECARME, J. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, J. M. G. (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LÍSIAS, R. *Cobertor de estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LÍSIAS, R. *Concentração e outros contos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.
- LÍSIAS, R. *Duas praças*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2005.
- LÍSIAS, R. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- LÍSIAS, R. *O livro dos mandarins*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.
- PELBART, P. P. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998.
- QUATRO cinco um. *Bruxas, ruas do Rio, censura*. Locução de: Paulo Werneck. Entrevistados: Rui Luis Rodrigues, Paula Carvalho, Luiz Antonio Simas, Ricardo Lísias. São Paulo: Radio Novelo, 18 out. 2019. *Podcast*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=J02p\\_95qTI4&list=PL7wNUgIBYFN1gxIoOQ4Rt1Y8ih-T14imy&index=4](https://www.youtube.com/watch?v=J02p_95qTI4&list=PL7wNUgIBYFN1gxIoOQ4Rt1Y8ih-T14imy&index=4). Acesso em: 05 de nov. 2020.
- WINNICOTT, D. W. O medo do colapso. In: WINNICOTT, D. W. *Explorações psicanalíticas*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Porto Alegre: Artmed, 1989.

## Uma experiência fotográfica de um *flâneur* no Quilombo Poços do Lunga, Taquarana-AL

Francisco Jadir Lima Pereira (UFAL)<sup>1</sup>

### Introdução

Nos oitenta anos de falecimento do *flâneur* Walter Benjamin, crítico imorredouro por seus ensaios e suas *Passagens*, proponho ecoar uma sentença de um de seus principais tradutores no Brasil, Sérgio Paulo Rouanet: “Tudo começou com a viagem (...) em algum lugar da África, em direção ao resto do mundo” (ROUANET, 1993, p. 7). Entretanto, esta viagem raramente se deu de forma espontânea, culminando na diáspora africana dos últimos séculos.

Este trabalho é uma fagulha à luz das teorias de Walter Benjamin, pensador que viveu a diáspora judaica e morreu vítima da perseguição nazista. Busca-se “acordar os mortos e juntar os fragmentos” (BENJAMIN, 1987, p. 226) a partir do cruzamento das *Passagens* benjaminianas com a *flânerie*, realizada no Quilombo Poços do Lunga, em Taquarana, Agreste de Alagoas, em agosto de 2020. Nesta encruzilhada de pensamentos, utilizei os neologismos “afroflâneur” e “afroflânerie” para marcar o encontro das teorias de Benjamin e um olhar sobre a ancestralidade africana, portanto, “um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (BENJAMIN, 1987, p. 223).

O foco desta experiência é a Festa do Meado de Agosto, evento bicentenário que envolve as comunidades quilombolas de Poços do Lunga, que tradicionalmente celebram o período das colheitas. Fiz uso de fotografia e de recursos audiovisuais para retratar fisionomias e narrativas observadas desde a alvorada até o crepúsculo da festa indicada, compondo um itinerário em que se manifestam o sincretismo de rituais africanos, indígenas e judaico-cristãos. Na ocasião, fotografei e fiz o registro audiovisual dos mestres e das

1. Graduado em Letras (UFC), especialista em Estudos Clássicos (UFC), mes-trando em Literatura (PPGLL-UFAL), docente da Faculdade de Letras (UFAL), técnico em Arte Dramática (ETA -UFAL) e fotógrafo.

mestras da comunidade, possuidores de um saber ancestral consagrado pela tradição popular.

A câmera fotográfica presa ao pescoço serve como instrumento de lampejo, como um raio de Yansã sincretizado à voz do mestre Walter Benjamin cujo “texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo” (BENJAMIN, 2009, p. 499). Eu fotografo na encruzilhada entre as vozes da diáspora africana e o texto benjaminiano para o qual a diáspora judaica serve de pano de fundo, o que chamo de *afroflânerie*: a costura de duas dispersões, duas frentes de Janus, portanto, dois olhares, como se o deus dos limiães pudesse encarar a si mesmo. Sigo os rastros do mestre Benjamin, que nos orienta em suas *Passagens*:

A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. (BENJAMIN, 2009, p. 499)

### **Afroflânerie**

“Paris criou o tipo do *flâneur*” (BENJAMIN, 2009, p. 462). A cidade, para esta figura emergente do século XIX, é uma paisagem onde ele se perde como quem se perde na floresta. Nesse sentido, o *flâneur* é um caçador que metamorfoseia a cidade em campo, por isso é necessário seguir o curso do rio onde as caças bebem água. “A cidade grande não é por acaso tão misteriosa quanto as florestas do Novo Mundo?” (BENJAMIN, 2009, p. 485). Tal como um espião, um detetive ou ainda um colecionador de pequenas imagens, ele observa o movimento do dia, os pequenos momentos individuais, a história não oficial de Paris cujas “donas de casa vão apanhar água no Sena; os bairros distantes são abastecidos por carregadores de água” (BENJAMIN, 2009, p. 835).

O *flâneur* “despreza a história convencional, que afasta do concreto, mas fareja na história a cidade e a cidade na história” (ROUANET, 1993, p. 22). Seria quase impossível exaurir os espaços por onde vagueia esta figura ociosa, uma vez que toda a cidade está sob a jurisdição do *flâneur*. Por isso, a imagem do rio Sena é como uma alegoria de Paris. Benjamin intitula o Sena como “a Paris mais antiga” (BENJAMIN, 2009, p. 835). O rio é a própria metáfora da *flânerie*,

pois atravessa a cidade de ponta a ponta. Une a cidade ao campo. Nele se encontra um rastro de memória e esquecimento, como se o andarilho pudesse beber, simultaneamente, com a palma da mão, dos míticos rios helênicos: *Mnemosyne* e *Lethe*.

“O *flâneur* é o viajante da modernidade” (ROUANET, 1993, p. 10), logo, ele está sempre pronto para mergulhar na multidão; está sempre disposto a conhecer novos rios e a praticar a razão nômade; praticar o voyeurismo histórico “à beira do Tejo, à beira do Neva, à beira do Sena, e assim por diante” (BENJAMIN, 2009, p. 248). Nesse sentido, é incontornável beber de outras fontes além-mar; perder-se nos mistérios das “florestas do Novo Mundo”. No entanto, o viajante deve acordar os mortos, fazer a catábase humana, realizar a odisseia em si mesmo, até encontrar e beber as águas do Lete, o rio dos esquecidos, dos despossuídos, dos invisíveis. Quem sabe, a partir da empatia pelos vencidos, seja possível construir uma nova perspectiva histórica e derrubar os muros da divisão de classe, de raça e de gênero. Nas terras que os invasores europeus convencionaram chamar de “Novo Mundo” correm rios tão antigos quanto o Tejo, o Neva e o Sena.

O teórico camaronês Achille Mbembe, na introdução da obra *A crítica da razão negra*, descreve o seu processo de reflexão: “quisemos escrever este livro à semelhança de um rio com múltiplos afluentes, neste preciso momento em que a história e as coisas se voltam para nós, e em que a Europa deixou de ser o centro de gravidade do mundo” (MBEMBE, 2014, p. 9). Por mais de três séculos, os navios negreiros ou tumbeiros atravessaram o Atlântico, carregando em seus porões uma carga viva: “homens e mulheres originários de África foram transformados em homens-objecto, homens-mercadoria e homens-moeda” (MBEMBE, 2014, p. 12).

Nesse passado escravocrata ainda recente, “bastava um navio hastear a bandeira do Brasil para ser suspeito de negreiro” (SILVA, 2011, p. 30). As vozes da diáspora africana que desembarcaram nos portos brasileiros trouxeram narrativas de diversas etnias, formando um panteão bastante diversificado. Nele, figuram as divindades das águas, dentre as que destaco Nanã, “também chamada de Nã, sufixo ligado à palavra ‘mãe’ em várias cidades africanas” (KILEURY e OXAGUIÃ, 2007, p. 19). Nanã é a mãe ancestral cujas narrativas estão ligadas à criação do universo e dos homens e mulheres. Outrora, esta ancestral artesã moldara o corpo do ser humano a partir da lama do fundo do rio, advindo daí o seu epíteto “senhora da lama”.

Uma canção de 1997, do grupo baiano *Os Tincoãs*, rememora: “Eu chorei / sofri as duras dores da humilhação / mas ganhei, pois eu trazia Nãnaê no coração”. Este sujeito diaspórico que se insurge do fundo das águas contra um poder hegemônico, que guarda as divindades de matrizes africanas no coração é o que chamo de *afroflâneur* e *afroflâneuse*. *Saluba Nanã!*

Se para o *flâneur* parisiense é mister seguir o Sena, de acordo com Rouanet (1993), para o *afroflâneur* e a *afroflâneuse* a sua errância segue os mistérios das águas, morada e corpo vivo das “iyabás (Oxum, Iemanjá, Nanã, Iewá etc.)” (KILEURY e OXAGUIÃ, 2007, p. 212). Oxóssi, o orixá caçador e guardião da floresta, é patrono dos *afroflâneurs* e das *afroflâneuses*, portanto, os filhos e as filhas de *Alaketu*, o “Senhor de Ketu”, herdaram as características dessa divindade:

Oxóssi é um orixá muito sensível, com um sentido de proteção pessoal muito apurado, esquivo e mesmo fugidio, estando sempre à espreita, preparado para agir. Seu maior prazer é a contemplação, tornando-se em consequência disso um bom observador. É orixá que ama o ar livre, não aceita cerceamento e nem imposição de limites, gosta do movimento, tal como Exu, seu irmão. (KILEURY e OXAGUIÃ, 2007, p. 399)

Em suma, a *afroflânerie* é marcada pelo movimento, o trânsito, o transe e a gira. O mundo sensível é o mundo da *afroflânerie*, pois, através da gira, o caçador pode sumir na floresta, conhecer novas cidades visíveis e invisíveis e evoluir através da sabedoria ancestral dos caboclos da mata e dos mestres espirituais. Mas, para “abrir os trabalhos” e falar da minha chegada ao Quilombo Lunga, devo reverenciar o senhor que está no limiar; que está no início e no fim das jornadas: “Exu, o senhor das passagens, dos caminhos. Aquele que rege o dia e a noite e que regula tudo que é transitório, permitindo a entrada ou a saída de algo ou de alguém” (KILEURY e OXAGUIÃ, 2007, p. 64). *Laroiê, Exu!*

## O rio Lunga e a Festa de Meado de Agosto

O rio Lunga serpenteia pelo agreste alagoano, tal qual Oxumaré, banhando as terras dos municípios de Mar Vermelho, Tanque d’Arca, Belém, Palmeira dos Índios, Igaci, Taquarana e Coité do Noia. O

Lunga, assim chamado intimamente pelos ribeirinhos, resiste às intempéries. Às suas margens, nascem diversos povoados de origens indígenas e africanas que, ao longo de séculos de “colonização” europeia, buscaram, nas terras drenadas pelo rio, o seu espaço de resistência e liberdade.

Como travessia da minha *afroflânerie*, escolhi a Comunidade Quilombola Poços do Lunga, localizada na zona rural da cidade de Taquarana, distante 135 km da capital alagoana. Nessa comunidade residem em torno de 45 famílias quilombolas que vivem quase exclusivamente da produção de artesanato em barro, madeira e retalhos de tecidos. Nessa jornada, na contramão do capitalismo, busquei a “ligação secular entre mão e voz, entre o gesto e palavra (...) os movimentos precisos do artesão, que respeita a matéria que transforma” (GAGNEBIN, 1994, p. 10). O trabalho de campo resultou em um relato da experiência do meu encontro com os mestres e as mestras de saberes populares, bem como em uma documentação fotográfica e audiovisual dos remanescentes quilombolas. Assim, proponho como foco da minha *afroflânerie* “uma organização social comunitária centrada no artesanato” (GAGNEBIN, 1994, p. 9), uma vez que “este caráter de comunidade entre vida e palavra apoia-se ele próprio na organização pré-capitalista do trabalho, em especial, na atividade artesanal” (GAGNEBIN, 1994, p. 10).

Para atingir tal objetivo, apliquei como técnica a gravação da voz dos sujeitos fotografados, utilizando um *smartphone* e um microfone de lapela. Para registrar as imagens, utilizei uma câmera digital com a lente fixa de 50mm, logo, a técnica exige a proximidade entre fotógrafo e fotografado. Além disso, sou compelido a fazer retratos, esses fragmentos de uma sociedade. Retratei as fisionomias dos moradores do Quilombo Lunga como quem mirava o próprio reflexo na água. Em cada traço dos rostos fotografados, procurei um rastro de um passado esquecido, como se as linhas do corpo fossem estradas para um sonho coletivo a que chamamos história. Ao me posicionar como retratista e *afroflâneur*, realizei um exercício político do olhar em busca de retalhos de memória que a história da classe dominante “esqueceu”. Assim ensinou o pensador alemão:

[...] a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio

nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica. (BENJAMIN, 1987, p. 94)

Minha proximidade com o Quilombo Lunga deu-se por meio da minha *afroflânerie* no bairro do Bom Parto, periferia de Maceió, que fotografo há quatro anos. Alguns moradores desse bairro, que cresceu às margens da Lagoa Mundaú, são descendentes do Lunga. Em 2019, recebi o convite para registrar a Festa de Meado de Agosto, por intermédio da produtora cultural e assessora de comunicação Keka Rabelo, filha de Yansã, que este ano me recebeu em sua casa, em Taquarana, seguindo os protocolos de biossegurança recomendados pela Organização Mundial da Saúde

No dia 15 de agosto de 2020, cheguei ao Quilombo Lunga, na garupa de uma moto-taxi que apanhei, às cinco da manhã, na feira de Taquarana. Assim como Eugène Atget<sup>2</sup>, fotógrafo parisiense, celebrado por Benjamin em sua *Pequena história da fotografia* (1931), encontrei o vilarejo ainda dormindo e encoberto por um manto de neblina. Paulatinamente, os moradores foram abrindo suas janelas, bocejando entre o sonho e o despertar, bifurcando as suas faces entre o limiar da casa e a rua. O quilombo abriu suas portas. Ecoavam em minha mente as palavras de um outro *etnoflâneur*, o Professor Augusto Rodrigues (UnB), que escreveu sobre a Comunidade Quilombola Kalunga: “o melhor jeito de chegar numa comunidade tradicional é num dia de festa. A comunhão e a abertura para o outro são amplas e plenas. O festejo (...) é sempre uma situação de encontro” (SILVA JR., 2019, p. 254). Portanto, o dia escolhido para a visita não foi aleatório. Nessa data, comemora-se a Festa do Meado de Agosto, um ritual bicentenário em que os quilombolas agradecem, de forma sincrética, a colheita e a cheia do Rio Lunga. O festejo recebe anualmente cerca de 6.000 pessoas. Na edição de 2020, em razão da pandemia da Covid-19, foi vetada a participação de pessoas de fora, até mesmo de familiares dos moradores da cidade. Seguindo

2. Eugène Atget (1857-1927): ator, pintor e fotógrafo francês que se especializou em fotografar as paisagens e os tipos parisienses. Costumava caminhar pela cidade com uma câmera pesada e um tripé sobre os ombros. Atget começava o seu ofício ao alvorecer, quando as ruas de Paris ainda estavam desertas e cobertas de neblina. Orgulhava-se de ter fotografado toda a Paris.

os protocolos sanitários, tive a concessão de ser o único visitante na festa, convidado para registrar a memória visual do festejo.

A Festa do Meado de Agosto costuma começar ao som dos fogos de artifícios. Os moradores saem de suas casas com roupas coloridas. As mulheres saem com vestidos de babados para girar no *Saravá* à beira do Rio Lunga e no Palácio de Ogum, casa de axé ministrada pelo Pai Tonho. A riqueza de detalhes das indumentárias é de responsabilidade da Mestra Cistina. Todos os anos, as mulheres quilombolas trazem tecidos para a mestra costurar. Quanto mais babados e brilho das lantejoulas melhor para girar na roda de *Saravá*, em que os fiéis recebem as forças espirituais, para em seguida adentrarem o Palácio de Ogum. Nesse sentido, o saber da mestra se conecta com os credos de matriz africana, uma vez que as cores dos vestidos se relacionam com as cores dos orixás.

A presença marcante dos mestres e mestras da comunidade com seus saberes ancestrais mesclados à Festa do Meado de Agosto passou a ser o foco do meu registro fotográfico, que integrou a exposição *Relampejos da etnoflânerie na era da reprodutibilidade digital*<sup>3</sup> A exposição foi tema da mesa-redonda: “Passagens e *ciberflânerie* na era da reprodutibilidade digital” como parte do Seminário Internacional Walter Benjamin ao vivo nos 80 anos de sua morte<sup>4</sup> (UnB/Ufal). Ainda sobre a festa no quilombo, realizei uma montagem audiovisual<sup>5</sup> sobre Mestra Cistina que retratarei no tópico seguinte.

## Mestra Cistina

Mestra Cistina mora às margens do Rio Lunga. A remanescente quilombola teve contato com o artesanato aos oitos anos, quando rasgou um vestido velho da mãe e costurou roupinhas para as bonecas de sabugo de milho que ela mesma confeccionou. Em defesa da filha, o pai advogou: “cê num sabe que ela vai ser costureira”.

3. Disponível em: <https://wb80.46graus.com> Acesso em: 20 jan. 2021.

4. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=JNz\\_ufsXD3w](https://www.youtube.com/watch?v=JNz_ufsXD3w). Acesso em: 20 jan. 2021.

5. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sEyQukFH4uM>. Acesso em: 20 jan. 2021.

Devido ao trabalho duro na roça, só começou a frequentar a escola aos 10 anos. No entanto, só estudou até a quarta série – “num prendi ler muito...sei assinar meu nome bem, sei umas coisinhas aí” – diz a mestra. Casou aos 16 anos, quando comprou uma máquina de costura velha que possui até hoje. A “maquininha velha” está em posse da mestra há 37 anos. Herdou de uma falecida tia uma segunda máquina, pois os parentes tinham medo de que tal objeto os assombrasse à noite, como se alma da costureira ancestral estivesse ligada ao produto da Vigorelli<sup>6</sup>, fábrica fundada nos anos 50, em Jundiáí-SP, por judeus italianos refugiados da Segunda Guerra Mundial.

### Artesanato de retalho

Mestra Cistina não tinha condições de comprar tecido para seu enxoval. Foi através de doações de roupas usadas que ela começou a cortar os panos e criar novas peças: roupinha de nenê, casaquinho, chapeuzinho, pano de prato, pano de pote, coberta, pano de chão, tapetes, almofadas etc. As pessoas da comunidade traziam roupas usadas para Mestra Cistina transformar em colcha de retalhos e outras roupas de cama. Muitas vezes, a mestra “não cobrava um real” pelo serviço. Desse modo, ela tem sido um pilar de resistência quilombola, posto que tem vestido e agasalhado toda a comunidade. O artesanato de Mestra Cistina se destaca porque traz a ancestralidade da arte funcional africana. Também é possível observar a geometrização dos retalhos.

A arte geométrica é marcante na produção cultural da diáspora africana, tendo influenciado o pintor espanhol Pablo Picasso e o movimento cubista. Aqui no Brasil, ilustram a presença da geometria africana, por exemplo, as pinturas de Portinari. Na produção artesanal de Mestra Cistina<sup>7</sup>, os retalhos ganham formas geométricas,

6. PEREIRA, Francisco Jadir Lima. *Máquina de costura Vigorelli da Mestra Cistina*. 2020. 1 fotografia. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1WKN-LyfGzkVFN-GKV2GpSoEw2Ve80ZJDt>. Acesso em: 20 jan. 2021.
7. Idem. *Mestra Cistina e seu artesanato*. 2020. 1 fotografia. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1aePQQWsmSS94nmCqXhnJCrvKz6962VUq>. Acesso em: 20 jan. 2021.

especialmente triangulares. As mãos da remanescente quilombola vão cosendo retalho por retalho até formar um mosaico colorido, síntese cultural do seu povoado, regido pelas forças de Oxumaré e Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, cujo altar traz o mesmo colorido. Afinal de contas, a fé dos moradores também é uma costura de retalhos de vários credos, como o Catolicismo, o Candomblé e a Jurema. Por isso mesmo, visitar o Quilombo Lunga em dia de festa equivale a contemplar o arco-íris<sup>8</sup>, uma vez que a exuberância de cores está presente em todos os rituais.

Vale ainda ressaltar que o artesanato da mestra também é produzido a partir dos retalhos das vestimentas das mulheres da roda de *Saravá*<sup>9</sup>, nome dado ao ritual de matriz afro-brasileira no qual os fiéis giram entoando pontos da Umbanda ou da Jurema Sagrada. Os retalhos que sobram dos vestidos ritualísticos são reutilizados para produzir roupinhas para as bonecas de pano ou são recortados em pequenos triângulos coloridos para a produção de tapetes.

### **Boneca de pano, bruxas ou calungas**

A fabricação de bonecas de pano é um artesanato que tem caído em desuso. A industrialização de bonecas de material sintético e o preconceito contra as bonecas de pano, que muitos chamam de “bonecas de macumba”, têm influenciado na diminuição da feitura destas peças. Mestra Cistina produz bonecas de pano as quais chama de “calunguinhas”, mas reclama por não conseguir vendê-las. De acordo com o *Dicionário do Folclore Brasileiro*, “boneca de pano, ‘bruxas’, brinquedo de criança pobre, indústria doméstica precária e tradicional no Brasil, são documentos expressivos da arte popular, indicando preferências por determinadas cores, feitios de trajés,

8. Este espectro de cores faz parte da crença local, como pude constatar ao conversar com a entidade Pai Joaquim que me chamou atenção apontando para a câmera fotográfica: “Fi, o Pai, já viveu uma vida em preto e branco! Abandona esse negócio de preto e branco! Eu quero colorido!” Respeitei o pedido de Pai Joaquim e optei por fazer todas fotos em cores.
9. Idem. *Roda de Saravá do Quilombo Lunga*. 2020. 1 fotografia. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1I8U6TseObVv67wszgM-GLq9wVbl6wQ9d>. Acesso em: 20 jan. 2021.

tipos antropológicos, índices da seleção indumentária da região do fabrico” (BONECA, 1979, p. 137).

No breve ensaio *História Cultural do Brinquedo*, Benjamin (1987, p. 244-248), descreve que a origem dos brinquedos tradicionais eram subprodutos de atividades corporativas, isto é, eram genuinamente feitos de materiais que sobravam das oficinas. Desta forma, os carpinteiros produziam um cavalinho de pau a partir das sobras de madeira; os fabricantes de velas produziam bonecas de cera; o caldeireiro, soldadinhos de chumbo etc. A partir do século XVIII, com o advento do capitalismo industrial, este mundo em miniatura dos brinquedos artesanais é ameaçado. Quanto mais a industrialização avançou ao longo do século XIX, mais os brinquedos foram aumentando de tamanho, perdendo sua simplicidade e sua técnica artesanal. As matérias-primas, como a madeira, o tecido, o osso e a argila, foram substituídas por materiais sintéticos como o vidro, o papel e o plástico. Os brinquedos foram se automatizando e imitando com tanta seriedade a realidade dos adultos que não sobrou espaço para a brincadeira e a imaginação das crianças. Por isso, os artesanatos do Quilombo Lunga remetem a um passado em que o brinquedo ainda guarda uma singeleza cuja técnica está ligada diretamente a vida campesina e simples dos remanescentes quilombolas, isto é, rica em uma experiência coletiva.

As “calunguinhas<sup>10</sup>” de Mestra Cistina “falam” de uma experiência compartilhada pela comunidade. As suas bonecas de pano são auráticas: autênticas e únicas. Estas calunguinhas são fontes antropológicas para entender a identidade das mulheres da Comunidade Quilombola Poços do Lunga, uma vez que as bonecas mimetizam a indumentária das mulheres do *Saravá*. Este saber precisa ser incentivado, já que a industrialização e o consumo em massa têm “engolido” as pequenas manufaturas. Mestra Cistina é um fio invisível que costura a cultura e a tradição do Quilombo Lunga, cujos remanescentes são pequenos retalhos da diáspora africana.

Desde que comprou sua primeira máquina de pedal, a mestra nunca mais parou de costurar. Mestra Cistina atualmente tem usado

10. Idem. *Calunguinha da Mestra Cistina*. 2020. 1 fotografia. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/16HZmtOcrMsQTRk5AnYBFUmD7E5v\\_-Gvz](https://drive.google.com/file/d/16HZmtOcrMsQTRk5AnYBFUmD7E5v_-Gvz)  
Acesso em: 20 jan. 2021.

os seus saberes para fabricar máscaras<sup>11</sup> para a comunidade e ajudar a combater a pandemia de Covid-19. A resistência da Mestra Cistina é a mesma do Rio Lunga, que sobrevive diante da aridez do sertão de Alagoas.

O Rio Lunga é o morador mais antigo do quilombo. Para esta comunidade ribeirinha, o rio é a materialização do sagrado; é a presença viva de Oxum! Por isso, o rio é uma força ancestral cuja natureza dialoga com os seres visíveis e invisíveis. Esta experiência eu pude testemunhar ao escutar dos moradores: “o Lunga te trouxe aqui”; “o Lunga te chamou”; “o Lunga te ouviu”; “você ouviu o Lunga”; “só entra no Lunga, quem o Lunga deixa”; “quem se banha no Lunga, sempre volta”. Interessado na mítica e na mística do lugar, visitei Pai Tonho e o Palácio de Ogum.

### **Pai Tonho e o Palácio de Ogum**

Proponho um pequeno retrato do Pai Tonho, o zelador do Palácio de Ogum<sup>12</sup>, um terreiro espiritual, situado às margens do Rio Lunga, para onde os devotos do quilombo se encaminham, todas as noites de segunda-feira, afim de realizar o *Saravá*. Este termo, para as famílias da região, não se trata apenas de uma saudação umbandista, mas também designa o conjunto de ritos, danças, giras e loas que são performados no salão ou em sua volta.

Quem chega ao Palácio de Ogum depara-se com uma linda imagem de São Jorge pintada na parede; folhagens, também pintadas, adornam o restante da frente da casa, embora o Palácio se posicione entre a vegetação local. Ao lado da porta fica suspenso um crucifixo com a imagem de Cristo, mais um exemplo de sincretismo.

A casa simples chama-se “palácio”, mais pelo seu valor cultural e espiritual do que propriamente material. O “dono da casa”, cujo teto é enfeitado com bandeirolas coloridas, é Ogum: “ele teria a função

11. Idem. *Mariazinha e sua máscara de pano feita por Mestre Cistina*. 2020. 1 fotografia. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1YQWKGVnFrQFumTgcWrKxIOq9aPjGALA>. Acesso em: 20 jan. 2021.

12. Idem. Palácio de Ogum: Pai Tonho ao centro do *Saravá*. 2020. 1 fotografia. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1r51sD5cT1CEDLE-xLP-7DLbdjk4T9nwPZ>. Acesso em: 20 jan. 2021.

de ensinar aos homens a caça e as artes da forja e da guerra, assim como tudo o que fosse relativo à sua sobrevivência no Aiê” (POLI, 2019, p. 76). Ogum é, portanto, a divindade da civilização. O orixá guerreiro dá sabedoria aos seus fiéis para lutar e resistir. Não seria justamente isso um “quilombo”? Um espaço de luta e liberdade? Cada vez que se entoa uma canção no Palácio de Ogum, exerce-se um retorno à ancestralidade de um passado adormecido no além-mar. Afinal, é o próprio Pai Tonho quem fala: “nossa tradição vem do princípio do tempo e do mundo”.

A importância da comunidade que frequenta o *Saravá* é justamente a manutenção da tradição. Dona Nita, uma das frequentadoras do terreiro, diz: “meu fi, isso existe desde que o mundo é mundo”. Para se guiar neste mundo físico ou espiritual, os remanescentes quilombolas praticam a devoção às almas sob a tutela de Ogum, já que se acredita que ele é o guia dos homens e mulheres no mundo (*Aiê*). Um dos muitos papéis de Pai Tonho é mediar esses dois mundos. Ele é o guardião dos fundamentos; é quem abre e fecha as rodas; é o primeiro a chegar e o último a sair, tal como Exu. É ele quem tira os pontos para saudar as divindades, seguido pelo toque dos instrumentos e palmas; ressalto o acompanhamento de um coro de vozes composto majoritariamente por mulheres do *Saravá*. Os pontos movimentam a gira e trazem a energia das entidades, como neste canto puxado por Pai Tonho para saudar Ogum:

Estava na beira da praia  
quando eu vi Sete Ondas rolar.  
Abre a porta e veja  
aí vem Ogum  
com seus cavalos na frente.  
Ele vem *saravá!*<sup>13</sup>

Oriundos de uma tradição oral, os pontos podem sofrer variações de casa para casa ou até mesmo existir unicamente em um terreiro. O ponto acima é geralmente cantado para “abrir a porta” para Ogum e sua linha de almas. Acredita-se que muitos destes pontos chamados “raiz” são ensinados por mestres espirituais. De qualquer forma, leva-se anos para aprender esses cantos e outros

13. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AxAar43b3q0>. Acesso em: 20 jan. 2021.

fundamentos. Como em uma oficina de artesanato, começa-se aprendiz e passa-se por várias etapas até virar mestre. Pai de Ogum é, portanto, uma ancestralidade viva, um guardião das matas e das narrativas de seu povo.

Por fim, solicitei novamente a benção e a autorização de uso de imagens e sons registrados ao líder religioso, que me respondeu de sua cadeira: “Tonho de Ogum, autorizo que Francisco fortaleça e faça de tudo que for possível, de tudo que filmou e gravou aqui dentro do Palácio de Ogum, está confirmado, está autorizado”. Depois de receber a benção de Pai Tonho, segui o caminho para a casa do Mestre Capote, pois estava curioso para conhecer sua fabricação de brinquedos de madeira.

### **Mestre Capote: artesão da madeira**

Quem visita o Quilombo Lunga dá um salto no tempo, pois lá muitas tecnologias da grande indústria ainda não são corriqueiras. Enquanto as crianças olham com curiosidade para a câmera fotográfica, os mais velhos olham com certa desconfiança. No quilombo, os *smartphones* quase não detectam sinal das empresas de telecomunicação. No lugar do automóvel ou das máquinas da agroindústria, é possível observar, por exemplo, os carros de boi ou carroças de madeira rangendo pelas pequenas vias do quilombo. Tudo se movimenta no ritmo dos carros de boi. O tempo é outro.

As mãos que produzem esses artefatos de madeira são de Mestre Capote<sup>14</sup>, artesão nascido no ano da morte de Walter Benjamin. Cada peça que produz é única. Aliás, o mestre costuma dizer que conhece de longe cada carro de boi pelo som que produz. Esse tipo de artesão que conhece todas as etapas de feitura de suas peças tem desaparecido em nosso tempo e dado lugar aos produtos prontos da industrialização. Mestre Capote é um dos poucos artesãos que resiste no ofício de carpintear a madeira.

O trabalho do mestre é importante para a manutenção da

14. Idem. *Mestre Capote segurando uma bicicleta de madeira*. 2020. 1 fotografia. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/12Q3zowI\\_1PUJPNtogZPgKkr-Q6XY8Z1dT](https://drive.google.com/file/d/12Q3zowI_1PUJPNtogZPgKkr-Q6XY8Z1dT). Acesso em: 20 jan. 2021.

comunidade quilombola, pois boa parte da produção da agricultura familiar é carregada pelos carros de madeira fabricados pelo artesão. Além disso, o mestre domina todas as etapas da feitura da casa de taipa, moradia muito presente na paisagem do sertão alagoano. Com aquilo que sobra da madeira, Mestre Capote ainda consegue produzir beleza: os brinquedos que vão embalar os sonhos das crianças, embora os adultos também apreciem as miniaturas do artesão. Ele fabrica móveis em miniatura, carros de boi, carroças, bicicletas e até aviões. Nada se perde. Mestre Capote, como bom caboclo da mata, possui naturalmente uma consciência ecológica. Afinal, o quilombo é sua casa. O carpinteiro tem extremo respeito pela mata. Só tira dela o necessário, aquilo que os encantados permitem.

Os brinquedos de madeira são um patrimônio cultural. A madeira é um material renovável e não exige grandes processamentos como na indústria. Não polui o meio-ambiente como os brinquedos de plástico. Não corre o risco de conter materiais tóxicos, como aqueles encontrados especialmente nos brinquedos não fiscalizados. Além de todas essas vantagens, o brinquedo de madeira ajuda a desenvolver a criatividade e a imaginação das crianças. Os brinquedos de Mestre Capote ajudam duplamente na manutenção da cultura popular: primeiro, porque se conectam com um tempo pré-industrial, em que esses brinquedos eram vendidos nas feiras da cidade; segundo, porque, ao fabricar os seus artesanatos, o mestre recria o seu mundo em miniatura.

Toda a sua produção é um pequeno quilombo ou, pelo menos, as manufaturas utilizadas na comunidade. Todo esse saber corre o risco de se perder, pois, cada vez mais, os brinquedos são comprados em grandes lojas e *shoppings*. A reprodutibilidade da grande indústria destrói a unicidade do brinquedo e, conseqüentemente, a imaginação da criança. Mestre Capote, no auge de seus 80 anos, é um D. Quixote lutando para manter uma época em que brincar ia muito além da fantasia. Seus brinquedos alimentam os sonhos das crianças. Na minha despedida do Quilombo Lunga, Mestre Capote me aconselhou, fechando a porteira de sua casa: “Só sabe quem caminha”.

## Considerações finais

A *afroflânerie* realizada no Quilombo Lunga foi adaptando seus métodos de acordo os desafios encontrados no lugar. O primeiro e mais urgente desafio enfrentado foi o avanço da pandemia de Covid-19. Nesse sentido, a própria comunidade tomou seus cuidados, com o uso de máscaras, na sua maioria produzidas por Mestra Cistina. Mas, com a economia do país estagnada, os mestres e mestras do artesanato não tinham como vender os seus produtos. Dentro da perspectiva etnográfica de uma observação participativa, os registros feitos durante a Festa do Meado de Agosto de 2020 foram utilizados para inscrever os artesãos e as artesãs da comunidade em editais culturais, que viabilizaram, por exemplo, o auxílio emergencial por meio da Lei Aldir Blanc (Decreto Federal 10.489/20), proposta pela deputada federal Benedita da Silva (PT-RJ)

Através das lideranças do quilombo, como a da Mestra Tonha do Espírito Santo, e da produção cultural de Keka Rabelo<sup>15</sup>, além do projeto de extensão Bureau de Comunicação Comunitária<sup>16</sup> (UFAL), foi possível fazer a montagem do portfólio e da clipagem do Quilombo Lunga, documentos exigidos nos editais. As imagens produzidas também foram divulgadas em redes sociais do próprio Quilombo Lunga<sup>17</sup> e da Secretaria de Cultura de Taquarana<sup>18</sup>, servindo de alento para os parentes que não puderam se deslocar para a Festa do Meado de Agosto. Como não havia registro escrito sobre alguns mestres e mestras, encarreguei-me de escrever um pouco sobre seus saberes quilombolas e sua importância para o patrimônio material e imaterial com o objetivo de inscrevê-los em editais da Fundação Cultural Palmares, instituição que, infelizmente, sofre o vandalismo iconoclasta da atual gestão.

Agradeço muito a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Clara Magalhães de Medeiros (UFAL), minha orientadora de mestrado no PPGLL-UFAL,

15. Disponível em: <https://www.instagram.com/kekarabeloal/>.

Acesso em: 20 jan. 2021.

16. Disponível em: <https://www.instagram.com/bureaucomunitario/>.

Acesso em: 20 jan. 2021.

17. Disponível em: <https://www.instagram.com/quilombolunga/>.

Acesso em: 20 jan. 2021.

18. Disponível em: <https://www.instagram.com/secult.taquarana/>.

Acesso em: 20 jan. 2021.

que me auxiliou, por meio das tecnologias de comunicação, a pensar este trabalho. Como foi possível observar, o conceito de *afroflâneur* ainda é incipiente, mas espero que eu tenha dado um primeiro passo, com a permissão do trocadilho. Também agradeço aos professores Willi Bolle (USP) e Augusto Rodrigues da Silva Júnior (UnB), dois seguidores de rios e de comunidades ribeirinhas que motivaram as minhas andanças.

Encerro chamando atenção para os estudos epidemiológicos em território brasileiro que evidenciam que as pessoas negras e pardas têm mais chances de morrer vítimas da Covid-19 (BAQUI, 2020). Na contramão do capitalismo, é preciso retirar de nossas gargantas as forças que nos sufocam; é preciso acordar os mortos da Grande Calunga, tal como ressoa, para além-mar, a voz do mestre alemão: “não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1987, p. 223).

Por fim, espero ter revelado retratos de um quilombo não mais como espaço de fuga, senão como lugar de liberdade e de criação, onde a tradição e a epistemologia afro-brasileiras servem de fôlego para frear a necropolítica neoliberal cuja locomotiva se alimenta “da imagem dos antepassados escravizados, e não dos descendentes liberados” (BENJAMIN, 1987, p. 226). Amparado pelo sedimento crítico benjaminiano, sigo, neste ano singular, diagnosticando as crises inerentes ao capitalismo – agônico na era da pandemia. *Saravá*.

## Referências

- BAQUI, Pedro Otavio. *Ethnic and regional variation in hospital mortality from COVID-19 in Brazil*. Pedro Otavio Baqui, Ioana Bica, Valerio Marra, Ari Ercole, Mihaela Van Der Schaar. *MedRxiv*, May 26, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1101/2020.05.19.20107094> Acesso em: 12 de Set. 2020.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica; O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. BENJAMIN, Walter *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196; 197-221.
- BENJAMIN, Walter *Passagens*. Ed. Org. por Willi Bolle. Trad. Irene

- Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. 3 vols. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BENJAMIN, Walter História Cultural do Brinquedo. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 244-248.
- BENJAMIN, Walter Pequena história da fotografia. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 91-107.
- BENJAMIN, Walter Sobre o conceito da história. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- BONECA. In CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1979. p.137
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Prefácio - Walter Benjamin ou a história aberta”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 7- 21
- KILEURY, Odé; OXAGUIÃ, Vera de. *O candomblé bem explicado: Nações Bantu, Iorubá e Fon*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- MBEMBE, Achille. *A crítica da razão negra*. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- POLI, Ivan da Silva. *Antropologia dos Orixás: a civilização ioruba através de seus mitos, orikis e sua diáspora*. São Paulo: Terceira Margem, 2011.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *A Razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- OS TINCOÃS. *Cordeiro de Nanã*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=74lFlp3Cpog>. Acesso em: 12 dez. 2020.
- SILVA, Alberto Costa e. *Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- SILVA JR, Augusto Rodrigues da. Quando a letra dança: etnoflânerie pelos vãos da suça na Comunidade Quilombola Kalunga (GO/TO). *Anais do II GELLNORTE – Linguística e Literatura na Amazônia: políticas de pesquisa para as margens*. Org. Allison Leão e Maíra da Silva Botelho. Manaus, AM: Editora UEA, 2019, p. 253-271

**“I am a follower of stories”:  
a jornada rumo a uma cura em *Faces in the Moon***

Gabriela Pirotti Pereira (UFRGS)<sup>1</sup>  
Rosana Ruas Machado Gomes (UFRGS)<sup>2</sup>

## **Introdução**

Este trabalho busca analisar o romance *Faces in the Moon*, de Betty Louise Bell, sob a luz das teorias pós-coloniais e de trauma, encontrando também suporte na teoria literária dos nativo-americanos. Além disso, procuramos propor uma leitura da obra como uma possível jornada para uma “cura” do trauma colonial e entender como tal cura é atingida.

O livro que iremos analisar, como já mencionado, é *Faces in the Moon* (ou Rostos na Lua<sup>3</sup>), da autora norte-americana de ascendência Cherokee Betty Louise Bell. Bell foi professora na Universidade de Michigan, tendo como focos de estudo e pesquisa a crítica literária nativo-americana e escrita feminina. É interessante destacarmos que, segundo a própria autora, *Faces in the Moon* traz elementos autobiográficos, o que reforça nossa hipótese de que a obra realmente tenta apontar caminhos a serem trilhados por outras mulheres detribalizadas, se assim desejarem.

*Faces in the Moon*, publicado em 1994, conta a história de Lucie, uma mulher Cherokee que passou anos distante de Oklahoma, lugar onde nasceu e cresceu. Tal afastamento se deu em grande parte devido à infância difícil que Lucie vivenciou, tendo inclusive sido abusada verbalmente e sexualmente pelo seu padrasto e precisando passar algum tempo em uma fazenda com a tia-avó Lizzie; decisão que a levou a pensar que a mãe, Gracie, não a amava e não a queria por perto. Algum tempo depois, a menina foi levada de volta para

1. Graduada em Letras (UFRGS), mestranda em Estudos de Literatura (UFRGS). Bolsista CAPES.
2. Graduada em Letras (UFRGS), Mestre em Literatura (UFRGS), Doutoranda em Literatura (UFRGS) e professora no município de Canoas. Bolsista CAPES.
3. Até a presente data, o livro não conta com uma tradução oficial para o português. Portanto, faremos tradução própria dos trechos citados ao longo do trabalho.

a casa materna, mas permaneceu em situação de pobreza e sem muitas oportunidades profissionais e acadêmicas. Buscando fugir do desamparo que sentia, Lucie foi embora de Oklahoma assim que teve a possibilidade, retornando para o estado natal apenas muito ocasionalmente. No momento inicial da narrativa, é justamente uma destas visitas da personagem ao lugar onde nasceu que acompanhamos. Na ocasião em questão, Lucie recebera recentemente a notícia de que a mãe havia sido hospitalizada. É então que a personagem retorna ao lar e, durante sua estadia na casa de Gracie em Oklahoma, a protagonista começa a se reconectar com seu passado, a encarar as situações difíceis que vivenciou e a descobrir, através de fotos e cartas, algumas verdades sobre sua família e os sentimentos de sua mãe.

Por meio dessa breve descrição, podemos perceber que o livro trata de assuntos relacionados ao trauma, identidade e cura. É importante destacarmos aqui que nos referimos à cura como um estágio em que a pessoa consegue seguir com sua vida sem ser afetada frequentemente de maneiras que a deixem incapacitada de conduzir uma existência saudável já que a noção de uma cura completa para o trauma é geralmente refutada por especialistas<sup>4</sup>. Considerando tais temas, este trabalho busca discutir conceitos de trauma e cura; especialmente aqueles ligados à cultura e história dos nativos norte-americanos, analisando as representações de trauma na obra e os caminhos apontados dentro do livro e para fora dele como possíveis jornadas para tal cura. A metodologia inclui uma breve revisão da teoria do trauma, a apresentação de alguns conceitos ligados a interconexões, trauma e cura na cultura nativa norte-americana e a análise de alguns trechos do livro.

### **Teoria do trauma: uma breve revisão**

Durante a década de 1990, o campo de estudos do trauma passou por uma expansão que continua até os dias de hoje. Uma das autoras mais importantes do período é Cathy Caruth, que contribuiu para as discussões da área com livros como *Trauma: Explorations in Memory* (1995) and *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and*

4. Ver Brison, Caruth, van der Hart e van der Kolk.

*History* (1996). Caruth apresenta a definição mais geral de trauma como “uma sobrecarregada experiência de eventos repentinos ou catastróficos cujas respostas ocorrem na forma de aparições de alucinações e outros fenômenos intrusivos, repetitivos, atrasados e incontrolláveis<sup>5</sup>” (CARUTH, 1996, p. 11, tradução nossa). Portanto, podemos concluir que, frequentemente, o estudo do trauma está mais conectado às consequências de um evento catastrófico do que ao evento em si.

Durante a primeira metade do século vinte, a ideia de trauma costumava ser mais comumente associada a soldados que haviam testemunhado numerosas e repentinas mortes nos campos de batalha. No entanto, médicos e psiquiatras começaram a redefinir seu entendimento do funcionamento físico e mental humano devido ao crescente número de experiências bélicas diversas e outras catástrofes observadas ao longo da última metade do século vinte. A partir daí, respostas físicas e psíquicas a uma variedade de situações, tais quais acidentes de trabalho, abuso infantil e estupro começaram a ser compreendidas como possíveis efeitos da Perturbação do Estresse Pós-Traumático (PSPT). Para Caruth (1995), a patologia da PSPT não pode ser definida nem pelo evento em si, nem em termos de uma distorção de tal evento. De acordo com a estudiosa, é na estrutura da experiência ou recepção do evento que tal patologia se encontra: como a experiência não pode ser completamente assimilada ou vivenciada enquanto ocorre, cria-se uma repetida e atrasada possessão daquele que viveu a tragédia.

Em *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Caruth (1996) discute o terceiro capítulo de *Beyond the Pleasure Principle*, escrito por Freud e publicado pela primeira vez em 1920. O foco da autora é a análise que o psicanalista apresenta da história de Tancredo e Clorinda em *Gerusalemme Liberata*, de 1581. No épico de Tasso, Tancredo acidentalmente mata a amada enquanto ela usa a armadura de um inimigo. Mais tarde, em uma floresta tida como mística, o homem enlutado golpeia uma árvore em frustração. É então que ele ouve a voz de Clorinda vinda do tronco atingido,

5. No original: “an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled, repetitive appearance of hallucination and other intrusive phenomena” (CARUTH, 1996, p. 11).

reclamando que mais uma vez Tancredo a feriu, pois sua alma se encontrava naquela árvore. Caruth (1996) chama atenção para essa voz que sai de dentro do tronco, destacando que é somente ao ouvir tal grito que Tancredo se depara, pela primeira vez, com o que fez. Portanto, a voz de Clorinda testemunha o passado que Tancredo sem saber repetiu, evidenciando assim uma verdade que o próprio homem não consegue compreender por completo. Essa observação leva Caruth a pensar no trauma como uma ferida que,

É experienciada muito repentinamente, muito inesperadamente, para que seja completamente compreendida, ficando assim indisponível à consciência até que se imponha de novo, repetidamente, nos pesadelos e ações repetitivas do sobrevivente. Assim como Tancredo não ouve a voz de Clorinda até o segundo ferimento, o trauma não pode ser localizado na violência do evento original do passado do indivíduo. O trauma se encontra, na verdade, na maneira como a natureza não-assimilada da experiência retorna para assombrar o sobrevivente depois do evento.<sup>6</sup> (CARUTH, 1996, p. 4, tradução nossa)

Portanto, Caruth (1996) entende o trauma como uma experiência sobrecarregada que não pode ser completamente assimilada enquanto está acontecendo, criando assim a possibilidade de o evento retorne no futuro de uma forma literal e exata para possuir e assombrar o sobrevivente. No entanto, alguns estudiosos contestam esse entendimento do trauma associado aos anos 90. Em *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds* (2013), o professor e teórico Stef Craps expande a noção de trauma para englobar as experiências coletivas de grupos marginalizados, e não apenas eventos ocorridos na vida de um indivíduo. Craps (2013) argumenta que os textos fundadores da teoria do trauma,

6. No original: “Is experienced too soon, too unexpectedly, to be fully known and is therefore not available to consciousness until it imposes itself again, repeatedly, in the nightmares and repetitive actions of the survivor. Just as Tancred does not hear the voice of Clorinda until the second wounding, so trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual’s past, but rather in the way that its very unassimilated nature—the way it was precisely *not known* in the first instance—returns to haunt the survivor later on.” (CARUTH, 1996, p. 4)

Marginalizam ou ignoram as experiências traumáticas das culturas de minorias ou não-ocidentais, tendem a assumir como universais as definições de trauma e cura que se desenvolveram ao longo da história ocidental moderna, favorecem ou até mesmo prescrevem uma estética modernista e fragmentada como única possibilidade para se testemunhar o trauma e não consideram as conexões entre os traumas metropolitanos e de não-ocidentais ou minorias. Como resultado, ao invés de promover uma solidariedade transcultural, a teoria do trauma arrisca ajudar a perpetuar crenças, práticas e estruturas que mantêm injustiças e desigualdades existentes.<sup>7</sup> (CRAPS, 2013, p. 2, tradução nossa)

Considerando tais observações, Craps (2013) defende que a teoria do trauma pode e deve ser redirecionada, remodelada e situada de maneira a acolher e se sensibilizar a sofrimentos previamente ignorados. Para o estudioso, os modelos tradicionais de trauma baseados em eventos singulares podem ser insuficientes para abordar e retratar apropriadamente as experiências de certos grupos. Ele aponta que o racismo, por exemplo, é historicamente específico, mas não funciona como trauma histórico porque não pode ser ligado a um evento em particular com um antes e um depois, uma vez que suas consequências continuam a causar dano no presente. Para pensar em traumas causados por experiências racistas, podemos utilizar o conceito de trauma insidioso, formulado por Maria Root e explicado por Laura Brown (1995, p. 107, tradução nossa) como “efeitos traumatogênicos deixados por opressões que não são necessariamente super violentas ou ameaçadoras para o bem-estar físico no momento em que ocorrem, mas que violentam a alma e o espírito”<sup>8</sup>. Conforme

7. No original: “Marginalize or ignore traumatic experiences of non-Western or minority cultures, they tend to take for granted the universal validity of definitions of trauma and recovery that have developed out of the history of Western modernity, they often favour or even prescribe a modernist aesthetic or fragmentation and aporia as uniquely suited to the task of bearing witness to trauma, and they generally disregard the connections between metropolitan and non-Western or minority traumas. As a result of all of this, rather than promoting cross-cultural solidarity, trauma theory risks assisting in the perpetuation of the very beliefs, practices, and structures that maintain existing injustices and inequalities.” (CRAPS, 2013, p. 2)
8. No original: “traumatogenic effects left by oppression that are not necessarily overtly violent or threatening to bodily well-being at the given moment but that do violence to the soul and spirit” (BROWN, 1995, p. 107).

explicado por Craps (2013), a repetida e cumulativa ocorrência de micro-agressões pode resultar em traumas insidiosos. Isso significa que, quando somados, repetidos episódios racistas, sexistas e homofóbicos, entre outros, resultam em um intenso impacto traumático.

Craps (2013) também argumenta que entender o trauma como um fenômeno exclusivamente individual pode distrair o foco e atenção de questões sociais mais amplas. O teórico destaca que as abordagens individualistas ao trauma podem entrar em conflito com a cultura local de sociedades coletivistas. Além disso, o foco único na psique de um indivíduo pode deixar de lado a reflexão sobre as circunstâncias que teriam facilitado o abuso traumático em primeiro lugar. Como exemplo de tais condições, podemos citar o racismo, a opressão política ou a dominação econômica. Isso quer dizer que problemas que são essencialmente sociais, políticos e econômicos acabam sendo vistos como patologias que podem ser inteiramente solucionadas por meio de remédios e acompanhamento psicológico. Tal falha em situar essas questões em um contexto histórico mais amplo pode deixar em segundo plano a transformação de um sistema que traz em seu cerne feridas políticas, sociais e econômicas. Em tal cenário, a medicalização do trauma se torna uma medida paliativa e não uma força transformadora (CRAPS, 2013). O autor ressalta também que movimentos que busquem expandir o escopo de nossa compreensão do trauma são válidos e necessários, e argumenta que essa expansão de maneira alguma ameaça ou apaga a legitimidade das vítimas de outros tipos de trauma.

O teórico pós-colonialista Homi Bhabha (2011) defende que narrativas centradas na reconstrução histórica podem ajudar a reescrever o passado, reativá-lo, relocalizá-lo e ressignificá-lo. Essas histórias podem também submeter o nosso entendimento do passado e nossa reinterpretação do futuro a uma ética da sobrevivência que nos permita trabalhar no presente e através do presente. Para Bhabha (2011), tal esforço pode nos livrar do determinismo da inevitabilidade histórica; ou seja, da repetição sem diferença. No artigo *Decolonizing Trauma Theory: Retrospect and Prospects*, Irene Visser (2016) escreve que a literatura pós-colonial nos traz muitos exemplos que corroboram a hipótese de que o trauma instiga a necessidade da narrativização para lidar com questões referentes às consequências das feridas trazidas pelos processos da colonização. A estudiosa apresenta também a formulação do sociólogo Jeffrey C.

Alexander (2004) acerca do processo do trauma, que traz uma forma narrativa e significativa para fenômenos sobrecarregados que feriram profundamente uma identidade coletiva. No capítulo *Toward a Theory of Cultural Trauma*, Alexander (2004) explica que o trauma cultural acontece quando membros de uma determinada coletividade sentem que foram sujeitados a um evento horrível que deixou marcas inegáveis em sua consciência enquanto grupo, modificando para sempre suas memórias e alterando de maneiras irrevogáveis suas identidades futuras.

Alexander (2004) também comenta que, através da construção de traumas culturais, grupos sociais, sociedades nacionais e até mesmo civilizações inteiras identificam a existência e origem do sofrimento humano e se sentem compelidas a assumir responsabilidade por tal sofrimento. Ao explicar o processo social do trauma cultural, o estudioso afirma que crises sociais precisam se tornar crises culturais para que os traumas venham a emergir no nível coletivo. Assim sendo, o foco é colocado sobre a representação dos eventos e não sobre os eventos em si. Para o sociólogo, o trauma não é o resultado da experiência da dor de um determinado grupo, mas sim de um desconforto agudo penetrando o cerne do entendimento de uma coletividade a respeito de sua própria identidade. Conforme ele explica,

A “experiência de um trauma” pode ser entendida como um processo sociológico que define um ferimento doloroso da coletividade, estabelece as vítimas, atribui responsabilidades e distribui consequências ideais e materiais. Enquanto os traumas forem assim experienciados e, portanto, imaginados e representados, a identidade coletiva será consideravelmente revisada. Essa revisão identitária significa que haverá uma busca por lembrar de um passado coletivo, uma vez que a memória é não só social e fluida, mas também profundamente ligada a uma ideia contemporânea de identidade. Tais identidades são continuamente construídas e asseguradas não só ao se encarar o presente e o futuro, mas também ao revisitar-se as vidas passadas da coletividade em questão.<sup>9</sup> (ALEXANDER, 2004, p. 10, tradução nossa)

9. No original: “‘Experiencing trauma’ can be understood as a sociological process that defines a painful injury to the collectivity, establishes the victim, attributes responsibility, and distributes the ideal and material consequences. Insofar as traumas are so experienced, and thus imagined and represented,

Para Visser (2016), sob uma perspectiva pós-colonial, tal processo do trauma envolve a construção e questionamento da história do colonialismo e uma descolonização através de narrativas. A estudiosa observa também que as consequências traumáticas da colonização perduram até os dias de hoje. Assim sendo, a ficção pós-colonial ajuda a reforçar a ideia de que o trauma da colonização pode e precisa ser discutido, e relembra que os efeitos da colonização não podem ser compreendidos como eventos passados.

Visser (2016) também destaca a importância de respondermos ao trauma com consideração e reconhecimento respeitoso de diversidades históricas, nacionais, espirituais e éticas. Ao resumir o entendimento e abordagem do trauma por atuais linhas pós-coloniais, a autora escreve que o trauma é visto como um fenômeno bastante complexo, compreendido não só como individual e baseado em um evento singular, mas também como algo crônico e coletivo. Visser (2016) acredita que o trauma pode enfraquecer comunidades e indivíduos, mas que também pode levar a um senso mais forte de identidade e renovar a coesão social. Para ela, os estudos literários pós-coloniais refletem e reconstróem essa complexidade do trauma, considerando as especificidades de contextos políticos, históricos e culturais. Além disso, Visser (2016) ressalta que teorias do trauma pós-coloniais não negam os impactos duradouros e profundos do trauma; eles também apontam para a resiliência e o crescimento como possíveis resultados do processo que revisita feridas traumáticas.

Para a autora, a narrativização é capaz de empoderar indivíduos e comunidades, provando assim ser crucial para sua sobrevivência cultural. Para ela, a contação oral de histórias é capaz de promover um processo de cura que permite acesso, aceitação e entendimento acerca de possíveis reparações de feridas coloniais. Na compreensão de Visser (2016), uma leitura descolonizada do trauma exige um reconhecimento da centralidade das modalidades orais de narrativa

the collective identity will become significantly revised. This identity revision means that there will be a searching re-remembering of the collective past, for memory is not only social and fluid but deeply connected to the contemporary sense of the self. Identities are continuously constructed and secured not only by facing the present and future but also by reconstructing the collectivity's earlier life." (ALEXANDER, 2004, p. 10)

e sua função ritualística em comunidades indígenas. Portanto, trazemos na próxima seção algumas considerações a respeito da contação de histórias dentro da cultura nativa norte-americana.

### **Trauma e conexões nativo-americanas**

Ao retornarmos à história de Lucie, é importante fazermos algumas observações. Para a cultura nativa norte-americana, para entender a si mesmo, é necessário também entender a história da família e da tribo às quais se pertence, ao longo de gerações e gerações. Como explica a escritora de ascendência Laguna Pueblo, Leslie Marmon Silko (1981), as histórias familiares são uma parte constitutiva da identidade de uma pessoa:

Você vai ouvir histórias de importância para a família [...], histórias sobre a vez em que um tio materno caçou o maior veado já visto e trouxe-o de volta das montanhas. Assim, o senso que se tem sobre quem é a família, sobre quem se é, expandirá a partir dessas histórias: “Eu sou da família de meu tio, que trouxe um veado incrível, fruto de uma caça maravilhosa”. Daí, vem essa espécie de construção de senso de identidade.<sup>10</sup> (SILKO, 1981, p. 58, tradução nossa)

Esse reconhecimento de conexões e identidades não é instantâneo para Lucie, que no começo do livro, mora longe da família há décadas. Tal distância foi uma escolha da protagonista, uma vez que sua existência em Oklahoma fora marcada pela dor e pela escassez de oportunidades — especialmente as profissionais. No entanto, ao receber por telefone a notícia de que sua mãe está no hospital e decidir retornar para o estado natal, uma jornada de lembranças e reconexões tem início.

Dentre as lembranças que Lucie compartilha com as leitoras, parecem especialmente importantes aquelas vividas na fazenda

10. No original: “You will hear stories of importance to the family [...], stories about the time a maternal uncle got the biggest deer that was ever seen and brought back from the mountains. And so one’s sense of who the family is, and who you are, will then extend from that – ‘I am from the family of my uncle who brought in this wonderful deer, and it was a wonderful hunt’ – so you have this sort of building or sense of identity.” (SILKO, 1981, p. 58)

de sua tia-avó Lizzie e do seu tio-avô Henry. É notável o carinho e admiração que a protagonista nutre pelos parentes. O laço entre eles leva algum tempo para se formar, mas uma vez que a intimidade e a confiança são estabelecidas, firma-se uma relação de muito afeto e de muita aprendizagem. De fato, essa estadia com os tios-avós é fundamental para o processo de Lucie de se enxergar como parte de uma história contínua. Além disso, alguns anos depois, os momentos perto da tia Rozella e da mãe Gracie ao redor da mesa da cozinha também funcionam para apresentar histórias à menina e a ajudarem a entender tais histórias como formativas da sua identidade pessoal e coletiva:

Elas passavam suas vidas contando histórias. As mesmas histórias, sentadas nos mesmos lugares, dando as mesmas respostas [...] Sempre encontrando, no começo ou resumo final, um detalhe até então oculto ou a revelação de uma motivação cruel. Dessa maneira, as histórias viviam, nunca se encerrando devido a uma ou outra circunstância ou a morte. Aliás, não se encerravam nem com a própria contadora de histórias.<sup>11</sup> (BELL, 1994, p. 5, tradução nossa)

Ou seja, as histórias compartilhadas por gerações sobrevivem mesmo quando aquelas pessoas que originalmente as contavam não mais vivem entre nós. Mesmo sem sua presença física, seus ensinamentos e experiências perduram — e desta forma, são fundamentais para a construção da identidade coletiva daquele povo. As histórias revisitam certas construções culturais específicas, as quais o processo de colonização tenta violentamente apagar.

No presente da narrativa, a agora adulta protagonista com frequência evoca as vozes de sua família e destaca a maneira como estas foram fundamentais em sua constituição subjetiva; estas vozes trazem as memórias das vidas das mulheres nativo-americanas que vieram antes de Lucie e constroem um senso de comunidade entre elas. A narradora aponta: “fui criada pelas vozes das mulheres indígenas. A mesa da cozinha era primeiro um lugar de relembrar, um

11. No original: “They spent their lives telling stories. The same stories, sitting in the same places, giving the same answers [...] Always finding, in the beginning or summing up, a detail undiscovered or a cruel motive revealed. In this way the stories lived, never finishing in circumstance or death. Or even in the storyteller herself.” (BELL, 1994, p. 5)

lugar onde as mulheres vinham e aprendiam com as vidas umas das outras [...] Agora eu me lembro”<sup>12</sup> (BELL, 1994, p. 4, tradução nossa). É muito interessante que Lucie destaque que agora, no tempo presente da narrativa, consegue se lembrar das histórias compartilhadas ao redor da mesa. A impressão que a leitora tem é de que o tempo que a mulher passou longe de Oklahoma serviu para apagar a maior parte das lembranças boas, restando muito mais as memórias de dor e sofrimento. Além disso, a integração aos Estados Unidos branco e ocidental parece ter trazido consigo sentimentos de vergonha e auto-rejeição. Durante o casamento de Lucie com um homem branco chamado Melvin, a avó do noivo gritou em horror ao ver Gracie pela primeira vez. De fato, a seguinte passagem, ocorrida no dia depois da cerimônia de matrimônio, deixa bem claro para a leitora que a presença de Gracie não é bem-vinda pela família de Melvin:

Na manhã seguinte, Gracie havia me ligado para nos encontrarmos para tomarmos café da manhã juntas. O pai de Melvin disse a ela para fazer o *checkout* do hotel e pegar um táxi até o aeroporto. Ninguém me avisou que ela havia ligado. De fato, minha nova família era educada demais para mencionar minha mãe; até mesmo o álbum com as fotos de casamento IGNORAVA sua presença. E eu me sentia grata, tão grata quanto uma órfã, pelas boas maneiras deles. Eu levei muitos anos para perceber que eu também não podia ser mencionada.<sup>13</sup> (BELL, 1994, p. 51, tradução nossa)

Na passagem acima, podemos perceber a autoaversão que Lucie sente; afinal, a decisão da família de Melvin de distanciar a protagonista de sua mãe e até mesmo promover o apagamento de Gracie é entendida por Lucie como uma demonstração de graciosidade e boas maneiras. Outro momento que reforça essa sensação de vergonha e inadequação na narradora ocorre durante a última visita

12. No original: “I was raised on the voices of women. Indian women. The kitchen table was first a place of remembering, a place where women came and drew their lives from each other [...] I remember now.” (BELL, 1994, p. 4)

13. No original: “The next morning Gracie had called to meet me for breakfast. Melvin’s father told her to check out of the hotel and take a cab to the airport. No one told me she had called. Indeed, my new family was too polite to mention my mother; even the wedding album graciously ignored her. And I was grateful, as grateful as an orphan, for their good manners. It took me many bad years to realize that I was an unmentionable too.” (BELL, 1994, p. 51)

de Melvin à sua casa em Oklahoma. Lá, o ex-marido vê uma foto de Lucie, então com quatro anos, vestindo um casaco de pele de leopardo. A narradora sentia especial apreço pela foto e pelo item, por se tratar de uma memória querida de tua tia-avó Lizzie, que havia lhe dado a vestimenta. Ao ver a fotografia, Melvin ri e diz “você era uma trombadinha!”<sup>14</sup> (BELL, 1994, p. 61, tradução nossa). O impacto de tal declaração na protagonista é muito claro: “Com aquela única palavra, o casaco de leopardo me deixou. Voando em direção ao passado, uma coisa vergonhosa, uma coisa sem valor [...] e eu nunca o vesti com orgulho novamente”<sup>15</sup> (BELL, 1994, p. 62, tradução nossa). O desdém e a reprovação de Melvin interferiram nas boas lembranças de Lucie, transformando orgulho em vergonha e em um desejo ainda mais forte de deixar para trás tudo que pudesse ligá-la à infância pobre e a suas origens Cherokee.

Tais acontecimentos deixam claro para a leitora que Lucie, durante anos, buscou se distanciar da família. Os sentimentos de vergonha e tentativas de desligamento são reconhecidos pela narradora já no começo do livro. Logo no primeiro capítulo, a protagonista nos avisa da importância que as vozes e histórias dos seus familiares têm em sua vida. No entanto, ela faz a conexão dessas vozes com uma interlocutora um pouco diferente de quem é no presente da narrativa: quem escuta as histórias é a criança Lucie; é com ela que os ancestrais podiam se conectar:

E eu sei que as suas histórias serviram de base para as minhas simpatias, falando através do meu espírito sem hora, lugar ou até mesmo desejo, Mamãe, Titia, Lizzie: elas vêm uma de cada vez ou juntas, por vezes trazendo consigo Tio Jerry, Tio Henry e Robert Henry. Às vezes, elas só ficam paradas sob a luz mortal de sua amada Helen, a cunhada de Lizzie, mãe de mamãe, minha avó. No entanto, invariavelmente, sua verdadeira companheira é Lucie, a criança que sentava e ouvia e enxergava dentro de suas histórias.<sup>16</sup> (BELL, 1994, p. 5-6, tradução nossa)

14. No original: “You were a ragamuffin!” (BELL, 1994, p. 61)

15. No original: “With that one word, the leopard coat left me. Flying into the past, a shameful thing, an unworthy thing [...] and I never wore it with pride again.” (BELL, 1994, p. 62)

16. No original: “And I know their stories have grounded my sympathies, speaking through my spirit without time or place or will, Momma, Auney, Lizzie: they come alone or together, sometimes carrying with them Uncle Jerry and

Tal apontamento sugere que, no início da narrativa, a protagonista tem consciência do seu distanciamento de si mesma; isto é, de suas origens e de sua infância. Ela sabe que já não é a criança Lucie e que os sentimentos de autoaversão a afastaram de toda e qualquer lembrança ou tradição familiar; inclusive das positivas. No entanto, ao iniciar sua jornada de retorno a Oklahoma, Lucie retoma também suas memórias e começa a ressignificar experiências e ideias. Tal processo mostra-se fundamental para a construção de um renovado senso de identidade da protagonista. É justamente ao resgatar memórias de infância que a mulher lembra das palavras proferidas por sua amada tia-avó Lizzie: “A História nada mais é do que relembrar-se. Um homem não consegue saber quem é por si só. Uma mulher também não. Ambos precisam de algo para lembrar”<sup>17</sup> (BELL, 1994, p. 141, tradução nossa).

Um elemento que se mostra essencial na jornada da reconstrução das memórias e identidade de Lucie é a contação de histórias. Acerca desse processo, queremos destacar algumas observações. A pesquisadora e poeta de ascendência Oneida Roberta Hill (2001) escreve sobre a importância da contação de histórias, considerada por ela como um poderoso meio de dar continuidade à cultura e à visão social de comunidades marginalizadas. A estudiosa argumenta que na vida diária e em encontros comunitários, as histórias tornam-se capazes de superar a alienação e o luto, uma vez que são memória e imaginação. Segundo ela, as narrativas podem trazer os ancestrais e ajudar a “lembrar” fatos e eventos que nunca se soube conscientemente (HILL, 2001). Outra autora que reforça a importância das histórias transmitidas dentro de uma comunidade é Leslie Silko:

As histórias estão sempre nos reunindo, mantendo o senso de comunidade, mantendo a família junto, mantendo o clã junto. “Não vá embora, não se isole, e sim venha aqui, porque todos nós pas-

Uncle Henry and Robert Henry. Sometimes, they simply stand in the mortal light of their beloved Helen, Lizzie’s sister-in-law, Momma’s mother, my grandmother. But, always, their real companion is Lucie, the child who sat and listened and stared into their stories.” (BELL, 1994, p. 5-6)

17. No original: “History ain’t nothing more’n membering. A man can’t know who he is all by hisself. A woman neither. Both need something to ‘member.” (BELL, 1994, p. 141)

samos por esses tipos de experiência que você está vivendo” — isso é o que as pessoas estão dizendo a você quando lhe contam essas histórias.<sup>18</sup> (SILKO, 1981, p. 59, ênfase no original, tradução nossa)

Ou seja, a contação de histórias promove cura, pois ajuda as pessoas a perceberem que não estão sozinhas. Nas culturas nativo-americanas, as histórias relembram os indivíduos da sua identidade compartilhada, de como outros tiveram experiências similares que podem ajudá-los. Assim, podemos retomar os estudos de Craps (2013) e Visser (2016) sobre trauma pós-colonial: o ato de compartilhar histórias e revisitar o passado, incluindo as partes deste que são perpassadas pelo trauma, possibilitam à comunidade processar as violências às quais foram e ainda são submetidas.

A professora e pesquisadora de ascendência Gros Ventre e Assiniboine Christina Roberts (2013) destaca que, ao caminhar na direção de uma reparação de traumas do passado, *Faces in the Moon* nos traz as experiências íntimas de mulheres Cherokee detribalizadas através de atos imaginários de memória. Assim, o livro recupera as perspectivas de mulheres que enfrentaram as consequências particulares, sociais e culturais da remoção, do loteamento e de outras formas de subjugação e opressão (ROBERTS, 2013); novamente, a noção de trauma insidioso se faz relevante. Na esfera individual, assim como na coletiva, o trauma é gerado a partir de uma série de pequenas violências, que se dão de forma constante e repetitiva.

Ao se reconectar com suas origens, relembrar histórias que há décadas evitava, e conhecer perspectivas às quais nunca tinha tido acesso (como a longa carta com memórias que a mãe deixou), Lucie consegue enfim fazer senso de sua identidade, e é o resultado desse processo que vemos ao fim do livro. Alguns anos depois da morte de Gracie, nossa narradora retorna à cidade de Oklahoma a fim de legalizar os documentos que tratam da morte de sua avó. Ao finalmente ser chamada por um atendente, a protagonista é tratada com

18. No original: The stories are always bringing us together, keeping this whole together, keeping this family together, keeping this clan together. “Don’t go away, don’t isolate yourself, but come here, because we have all had these kinds of experiences” — this is what people are saying to you when they tell you these other stories. (SILKO, 1981, p. 59, emphasis in the original)

escárnio e deboche. É nesse momento que uma raiva já vista por Lucie nas feições de Gracie, Rozella, Lizzie e até mesmo de tio Jerry a possui. A mulher então puxa o atendente pelo colarinho e informa em tom calmo e claro:

Eu não estou te pedindo para me dizer quem eu acho que sou. Eu sou a bisneta de Robert Henry Evers. Eu sou a neta de Hellen Evers Jeeters. Eu sou a filha de Gracie Evers, a sobrinha de Rozella Evers e a sobrinha-neta de Lizzie Sixkiller Evers. [...] Deixa eu te explicar dessa maneira: eu sou uma seguidora de histórias, uma negociadora de estórias, um cão selvagem de muitas vidas. Eu sou Quanah Parker descendo das montanhas direto para o teu quarto no meio da noite. E eu sou séculos de mulheres indígenas que perderam seus maridos, seus filhos e sua sanidade para que tu pudesses te sentar nessa cadeira com esse sorriso debochado [...] Eu sou o teu pior pesadelo: eu sou uma índia com uma caneta.<sup>19</sup> (Bell, 1994, p. 192)

Na passagem acima, podemos perceber que a Lucie do final da narrativa é diferente tanto da jovem adulta que se sentia envergonhada de seu passado quanto da Lucie do início do livro, que acreditava que apenas a criança que um dia fora era digna das histórias de sua família. A protagonista que temos ao final da obra consegue ouvir as vozes e sentir as emoções daqueles que a criaram. Ela está agora ligada por histórias a antepassados como Quanah Parker e a familiares como Lizzie Evers. Lucie Evers é ela mesma e é também séculos de histórias que são agora resgatadas. Como ela mesma explica, é uma índia com uma caneta, e seu resgate narrativo pode fazer o poder branco e ocidental tremer.

19. No original: “I ain’t asking you to tell me who I think I am. I am the great-granddaughter of Robert Henry Evers, I am the granddaughter of Hellen Evers Jeeters, I am the daughter of Gracie Evers, the niece of Rozella Evers, and the grandniece of Lizzie Sixkiller Evers [...] Let me put it to you this way: I am a follower of stories, a negotiator of histories, a wild dog of many lives. I am Quanah Parker swooping down from the hills into your bedroom in the middle of the night. And I am centuries of Indian women who lost their husbands, their children, their minds so you could sit there and grin your shit-eating grin [...] I am your worst nightmare: I am an indian with a pen.” (Bell, 1994, p. 192)

## Considerações finais

Observando a trajetória de Lucie em *Faces in the Moon*, pode-se perceber um processo de reintegração da identidade individual e coletiva da protagonista por meio da narração de histórias orais. Sob a perspectiva das teorias pós-colonialistas e de trauma, é possível argumentar que a conciliação de diversos elementos que constituem sua identidade permite a Lucie iniciar a jornada para cura como uma forma de resistência e resiliência. Essa jornada se apresenta em diversas esferas: geograficamente, é necessário que ela retorne ao estado onde nasceu para se confrontar com memórias traumáticas, as quais ela havia tentado reprimir. Emocionalmente, Lucie se confronta com as memórias traumáticas de sua infância e revisita os sentimentos complexos que cercam sua relação com a mãe, Gracie, podendo finalmente compreender que a vergonha, o desconforto e a raiva pela mulher não eram originados meramente por desentendimentos pessoais, mas por um sentimento de inadequação da própria narradora com sua ascendência e identidade.

O trauma coletivo, resultante do extermínio dos povos indígenas e políticas de realocação que se seguiram com o objetivo de desestruturar estas comunidades, inevitavelmente se entrelaça com os sofrimentos individuais das mulheres retratadas em *Faces in the Moon*. A vergonha e a recusa das personagens em se identificarem como parte do povo Cherokee e compreenderem sua ascendência levam Gracie, e posteriormente Lucie, a se casarem com homens agressivos e condescendentes. A situação de pobreza em que se encontram também contribui para a vulnerabilidade destas mulheres. No começo da narrativa, a rejeição de seus traços nativo-norte-americanos faz com que elas busquem uma aproximação com a branquitude, alterando as próprias aparências; ambas também acabam silenciando as próprias vozes para serem aceitas em espaços que se esforçam para excluí-las — como a família de Melvin. A vergonha que Lucie sente de sua mãe — os seus gestos, suas tentativas de criar registros de sua existência por meio de pinturas, e suas longas, confusas cartas — se desfazem na última seção do romance. Lucie contempla os registros da vida de sua Gracie e não pode mais odiá-la. É então que a narradora percebe que todas aquelas criações, que para ela pareciam feias e inúteis, representavam para sua mãe a única forma de expressão possível — um registro de sua memória.

Tais considerações retomam as reflexões de Cristina Roberts (2013) acerca do romance; o trauma em *Faces in the Moon* é intergeracional, e retrata feridas históricas. O caminho para a cura, ou recuperação, se dá pela integração da memória, pelo imaginário e pela contação de histórias. Esta narrativa, que costura os traumas individuais e coletivos de uma mulher nativo-norte-americana, “reflete uma multiplicidade de experiências de mulheres indígenas; assim tecendo uma nova teia de vida e criando um caminho rumo à cura que possa ser seguido também por outras mulheres detribalizadas”<sup>20</sup>. (ROBERTS, 2013, p. 105, tradução nossa). Portanto, o estudo do romance de Betty Louise Bell mostra-se relevante para a compreensão do trauma pós-colonial e aponta para possíveis caminhos para processar as experiências violentas sofridas pelos povos nativo-norte-americanos. Além disso, a narrativa de *Faces in the Moon* demonstra como o processo de colonização e extermínio tem repercussões que perduram indefinidamente; também por este motivo faz-se relevante tratar das maneiras insidiosas pelas quais este trauma coletivo perdura, as micro-agressões que o constituem e as formas como reflete na identidade dos indivíduos.

## Referências

- BELL, B. L. *Faces in the Moon*. Norman: University of Oklahoma Press, 1994.
- BROWN, L. Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma. In: CARUTH, C. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, p. 100-112, 1995.
- CARUTH, C. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- CARUTH, C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- CRAPS, S. *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*. London: Palgrave Macmillan, 2013.

20. No original: “A shared cultural history that reflects a multiplicity of Indigenous women’s experiences, spinning a new web of life and creating a path toward healing for other detribalized women to walk.” (ROBERTS, 2013, p. 105)

- FREUD, S. *Beyond the Pleasure Principle*. Translated by James Strachey. New York: NY, Norton & Company Ltd., 1961.
- HILL, R. A Heart Complete: Earth Knowledge, Native American Literature and Social Justice. In: TORRES, S. *Raízes e Rumos: Perspectivas Interdisciplinares em Estudos Americanos*. Rio de Janeiro, RJ: 7 Letras, p. 29-41, 2001.
- ROBERTS, C. Narrative Healing in Betty Louie Bell's *Faces in the Moon* — A Tribute to Cherokee Continuance. *Studies in American Indian Literatures*, Nebraska, v. 25, n. 3, p. 88-106, 2013.
- SILKO, L. Language and Literature from a Pueblo Indian Perspective. In: BAKER JR, H.; FIEDLER, L. *English Literature: Opening Up the Canon*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, p. 54-72, 1981.
- TASSO, T. *Gerusalemme Liberata*. Scotts Valey: CreateSpace, 2015.
- VISSEER, I. "Decolonizing Trauma Theory: Retrospect and Prospects". In: ANDERMAHR, S. *Decolonizing Trauma Studies: Trauma and Postcolonialism*. Basel: MDPI, p. 7-23, 2016.

## Um diálogo entre *Fantasma*, de Calle e Auster

Gabriela Semensato Ferreira (UFRGS) <sup>1</sup>

### Molduras e reflexos de si

A literatura é povoada de fantasmas, seres que de alguma forma retornam para assombrar, observar ou para se comunicar, que não estão exatamente aqui, no presente, nem totalmente lá, no passado, nem de todo visíveis ou invisíveis. Recebem também diversos nomes: espíritos, aparições, espectros, chegando, ainda, às ideias de alucinação, ilusão, fantasmagoria, fantasia e, por extensão, imaginação e imagem. Por que não, também, sombra, simulacro, ficção, invenção. A literatura é fantasmagórica, em suma, e nos coloca, muitas vezes, em dúvida sobre seus próprios limites, em especial quando surgem trabalhos que fazem relações com a vida, seja a do seu autor ou de outros, e mexem assim com fronteiras que antes pareciam tão fixas, entre ficção e “realidade”, ou “fato”, ou “verdade”, e agora não mais se sustentam facilmente. São obras com traços autobiográficos, por exemplo, ou possivelmente autoficcionais<sup>2</sup>, que vão

1. Graduada em Letras, Mestra em Literatura Comparada e Doutora em Estudos Literários, na linha de Teoria, Crítica e Comparatismo, pela UFRGS.
2. A autoficção, na visão de Serge Doubrovsky, contrapõe-se à autobiografia, entendida como um livro que tenta dar conta de uma vida inteira. Eurídice Figueiredo, em *Mulheres ao espelho* (2013), chama atenção, no entanto, para a problemática aceção do conceito de autoficção se pensado a partir dos dois critérios definidos por Doubrovsky: os nomes do autor, do personagem e do narrador devem ser idênticos e a obra deve ser um romance. Para Figueiredo, apesar de ser difícil fazer a separação clara entre personagem, narrador(a), autor(a), em muitos dos textos autoficcionais de autoria feminina analisados por ela, deve ficar claro que “mesmo a figura da escritora já é uma ficcionalização, porque não há como escrever sem organizar, selecionar dar ênfase, ocultar ou velar, criar um certo suspense de maneira a manter o interesse do leitor” (2013, p. 10-11). Ou seja, a escrita literária exprime, paradoxalmente, a verdade e a mentira. Ao realizar leituras de narrativas como as de Névida Piñon, Conceição Evaristo, Eliane Potiguara e Tatiana Salem Levy, ela nota que, no romance contemporâneo, aparece a imagem do “escritor em sua mesa”, suas crises e suas dificuldades no trabalho de criação. Ou seja, ele envolve não só um relato de sua vida (a escrita de si), mas da produção de seu trabalho (escrita sobre a escrita).

adiante, porque podem colocar o leitor ativamente em dúvida sobre esses mesmos limites, fazê-lo perceber que há uma conexão entre essas distintas dimensões e inclusive ir atrás de pistas para tentar diferenciar o que é história e o que é estória (se essa distinção ainda se sustentar linguisticamente ou operacionalmente).

Neste artigo<sup>3</sup>, trago à discussão e estabelecimento um diálogo entre duas obras desse tipo: *Ghosts* (2004), do escritor norte-americano Paul Auster, e *Ghosts*, ou *Fantômes* (2013), da artista francesa Sophie Calle, traduzidos ambos como *Fantasmagoras*, em nossa língua<sup>4</sup>. Esses são trabalhos bastante diferentes, mas que compartilham alguns traços importantes, como a reflexão sobre o próprio fazer artístico. No caso do texto de Auster, o pensar sobre a escrita, mas também sobre outras artes, como a pintura e o cinema; no de Calle, sobre o que envolve a produção de uma obra de arte, como um quadro ou uma fotografia, ou mesmo um vaso, incluindo seu valor no mercado, como *commodity*, e o impacto que causa nos observadores, naqueles que interagem com esses objetos de alguma forma, seja pelo olhar passageiro, de um visitante no museu, ou mais demorado, de um estudioso ou colecionador. Ela investiga, no entanto, esse “impacto” através das memórias que ficaram dessas obras quando elas estavam ausentes dos lugares que geralmente habitavam, museus em particular. O que fica, descobrimos em *Fantômes*, são justamente lembranças, “imagens”, mas não necessariamente “fiéis” ao que constitui esses objetos, lembranças pessoais que, muitas vezes, partem de algo, na obra, que permanece com as pessoas que as conhecem mesmo quando não mais as encontram ali. Fantasmagoras?

Afinal, o que são nossas memórias se não imagens fragmentadas do passado, um tanto distorcidas ou desfocadas, e que podem envolver certo grau de imaginação, para que uma ideia ou um rastro do que foi possa vir à tona? Como fotografias, que são um recorte

3. Este trabalho é um recorte de minha tese de Doutorado intitulada *Corpos, fantasmas, movimentos: em direção à arte/teoria da articulação* (FERREIRA, 2018).
4. Os títulos das obras de Calle e Auster serão mantidos em francês e inglês para evitar confusões que poderiam decorrer de uma tradução, neste caso. De qualquer forma, ao longo do processo de leitura, houve necessidade constante de traduções suplementares, para dar conta não apenas do que foi lido nesses idiomas, mas também dos duplos sentidos, diferenças culturais, entre outras instâncias que ultrapassam o esforço de tudo decifrar. A tradução, então, conecta-se também ao fantasma (da língua), com sua dimensão intraduzível.

ou uma seleção de um real pré-existente, mas que para existirem partem de um ponto de vista, são por natureza parciais, pessoais, ainda que possam se constituir como arquivos da história. Reflexões similares também povoam a obra de Auster. Ao discutir em entrevista sua escrita da memória, dos diários, admite como estes podem ser inexatos (ainda que isso seja involuntário, segundo ele). Poderíamos pensar o mesmo (porém mais radicalmente) sobre suas obras ficcionais que, não raro, têm elementos autobiográficos ou autoficcionais. Ou seja, em meio à ficção, é ainda mais difícil reconhecer o que pode ter partido da história da sua vida, já que essa parcela do discurso também é tratada literariamente. Auster também já discutiu publicamente sobre sua dificuldade em escrever, em transformar pensamento em palavras, lembrança em registro, e como a realidade pode ser mais incrível, inacreditável, do que a ficção.

O que mais interessa, neste momento, é como os fantasmas aparecem nos trabalhos que estão em foco aqui. Servem, antes de tudo, de título para as obras investigadas, de Paul Auster e de Sophie Calle. Além do trabalho colaborativo realizado por esses artistas em *Gotham Handbook*<sup>5</sup>, e dos contatos, trocas e correspondências entre *Leviathan* (1993), do norte-americano, e *Double game* (2007)<sup>6</sup>, da francesa, esses dois livros, de título “idêntico” quando traduzido, dão aos fantasmas formas e sentidos distintos, mas que conversam entre si. A conexão entre os textos vai adiante: como já citado, envolve autorreflexividade, ou metaliteratura, mas também uma relação entre arte e vida e uma articulação entre as artes, seja literatura, fotografia, pintura, cinema ou performance. Com isso, articulam-se a imagem visual e a palavra escrita, revelando ainda a visualidade da palavra e a poeticidade do visual.

## Um amplo espectro de fantasmas

Logo que se investigam os diversos papéis dos fantasmas na literatura e nas outras artes, ou mesmo na cultura, de forma mais ampla, fica aparente que não adianta procurar por uma simples definição.

5. Esse trabalho é publicado como parte do livro *Double game*, de Sophie Calle.
6. Eu exploro essas trocas e correspondências no artigo “Entre nomes partidos e corpos pro(s)téticos, as regras de um jogo duplo” (FERREIRA, 2019).

Quando se busca uma visão mais ampla do fantasma na cultura ocidental, encontram-se múltiplos sentidos. Em *The ghost, a cultural history* (2017), Susan Owens toma como base a história das ilhas britânicas, em especial. Um dos sentidos que mais a atrai é do fantasma como algo que criamos em nossa imaginação, o que se conecta, é claro, ao contexto em que estamos. Para ela, fantasmas são “espelhos de seus tempos”. Refletem nossas preocupações, movendo-se também conforme tendências culturais e a disposição ou “estado de espírito” de cada época. Nem sempre foram as “presenças insubstanciais” que tendemos a imaginar hoje. Na Idade Média, por exemplo, era mais provável que uma história contasse sobre um fantasma que quebrou uma porta, do que um que flutuou gentilmente através dela. Enquanto na metade do século XVIII, alguns escritores convidavam seus leitores a descer até as criptas e conjuravam espectros macabros para lembrá-los de sua mortalidade. Os românticos pensavam que os fantasmas podiam nos revelar os recônditos da nossa alma.

Para Owens (2017), mesmo após a reforma religiosa na Inglaterra, fantasmas continuaram a ser vistos, sobreviveram, mas sofreram um novo grau de escrutínio para que fossem considerados “reais”. A partir daí, “já que os fantasmas não existiam oficialmente, eles tiveram de ser inventados” (OWENS, 2017, p. 35). É assim que se veem obras, no século XVI e XVII, por exemplo, em que se tentou explicar, literariamente, a surpreendente persistência dos fantasmas. Para Ludwig Lavater, autor do primeiro tratado sobre o assunto a ser publicado na Inglaterra pós-Reforma, em 1572, muitos fantasmas se tratariam, na verdade, de “ilusões ópticas”, ou produtos de “mentes exageradas” e de “imaginações frenéticas” (OWENS, 2017, p. 36). Como se vê, os fantasmas, há séculos, são conectados tanto com nossa percepção de mundo, quanto com a memória. Podem, por isso, ser considerados ‘ilusões’, ou ‘aparições reais’ de seres que deveriam ter ficado no passado, como se este fosse algo sepultado e acabado. São considerados, ainda, imagens, as quais são, ao mesmo tempo, visíveis e invisíveis, ou amarram uma dimensão material a uma dimensão abstrata, uma ausência a uma presença, sem que seja possível distingui-las claramente.

Os fantasmas que aparecem em *Ghosts*, de Paul Auster, e *Fantômes*, de Sophie Calle, são diferentes desses seres espectrais que assombram as pessoas. Porém, também se conectam a uma impossibilidade de capturar algo que já se foi, que escapa assim que olhamos com mais

atenção. São espécies de ausências, até mesmo de “brancos” mentais (quando uma ideia escapa), que apontam para algum tipo de perda, mas também, a partir dela, para a possibilidade de uma nova criação. A obra de Auster é uma história de detetive cujos personagens têm nomes de cores: *White, Black, Brown, Blue*. Pela forma como o livro é introduzido – “Em primeiro lugar, há Azul. Depois há Branco, e então há Preto, e antes do início há Marrom” (AUSTER, 2004, p. 137, tradução minha)<sup>7</sup> – a associação com imagens é inevitável, como se se tratasse da descrição da lembrança de um quadro, ou das cores de um quadro. Auster cria um romance pós-moderno com um enredo simples: é mais uma história de detetive, porém no seu estilo particular. O que quer dizer que não se deve esperar uma resolução do caso ao fim. Se essa for a expectativa, o leitor irá se frustrar. O que importa, então, parece ser a busca em si - o processo da busca do detetive por respostas, de sua procura por pistas, ou pelo próprio personagem evasivo. As buscas são frequentes em sua obra, se repetem com algumas variações. O objeto da busca do detetive, por mais que seja encontrado, apenas deixa em seu lugar outro vazio. Não se conclui nada, ao fim da história, a não ser a impossibilidade de se saber tudo sobre ele, ou sobre qualquer coisa. O fim é incógnita, não resolução. Outra conclusão a que o personagem-detetive chega é de que não há muito o que escrever em seus relatórios. As palavras não bastam. Trata-se de uma transição permanente entre uma ‘tentativa de escrita’ e um constante andar pela cidade (um ‘pensar em movimento’).

É interessante observar que o próprio escritor, Paul Auster, já discutiu esses movimentos em entrevista, no livro *Life in words* (2016), em que conta como na escrita da memória, mas também da ficção, para ele, há o constante perigo de falhar. Ele parte de um espaço em branco entre o mundo e as palavras, de um abismo entre o passado, o presente e o futuro, assim como da impossibilidade de realmente descrever qualquer pessoa ou coisa de forma satisfatória, de “capturá-la” pelo discurso. Esse espaço “entre”, assim, é uma relação, uma mediação, ou tradução, ou transformação, mas também uma fissura, uma lacuna, um *blank space*. Leva à incerteza e à ambiguidade. Não resolve a tensão entre as contradições. É um indecível, ou uma situação liminar. Faz surgirem, justamente, fantasmas.

7. Versão original: “*First of all there is Blue. Later there is White, and then there is Black, and before the beginning there is Brown*”.

A possibilidade de falhar, de não conseguir transformar pensamento em palavras, lembrança em escrita, imagem em discurso, é também a abertura para a liberdade de criação. Ele chama isso de *double bind*. É preciso conviver, entretanto, nesse entrelugar: entre o desejo da escrita, o risco do fracasso e a liberdade. Não conseguir escrever (esse estado de “*wordlessness*”, de estar sem palavras) permanece, do início ao fim de sua carreira, como outro constante fantasma. Para enfrentar a dificuldade e perseguir o desejo, escrever se torna às vezes um transe, sem que haja muito planejamento, enquanto outras vezes, os planos, mapas e nomes surgem como parte da necessidade de um processo de organização mental. É necessário colocar-se em outro espaço, pela imaginação e pela memória, ver a cidade (em especial Nova York), desenhar sem lápis ou caneta, inicialmente, apenas em sua mente, e depois sentar-se em sua sala fechada, imobilizar o corpo, para que continue o movimento do pensamento. É preciso deixar, nesse momento, que as imagens venham, que as ideias apareçam, que os fantasmas voltem. Isso acontece durante o próprio processo da escrita.

Na escrita – da memória e da ficção – o que importa, para Auster, é o processo, portanto, tanto quanto o resultado. É a busca (pela palavra, pela imagem) que se instaura neste tipo de escrita. É ela que ganha o palco, e não o encontro final, a resolução, a síntese de um argumento – o fim do desejo. Em seu trabalho metaficcional e metaliterário está a reflexão sobre a própria escrita, em sentido mais amplo, sobre os processos da escrita, da memória, do pensamento, os quais se inserem no texto porque é no ato do escrever que este pensamento também se desenvolve. Escrever é, assim, também movimento de busca que abre o jogo.

Nos escritos de Auster, mas também nos de Calle, de forma diferente, aparecem frequentemente os diários. Em Auster, diários tanto dos seus personagens, portanto ficcionais, quanto os assinados pelo próprio escritor, como *Diário de inverno* (*Winter journal*, 2012) e *Relatório do interior* (*Report from the Interior*, 2013). Entretanto, admite que, mesmo nessa escrita, existem “imprecisões, inexatidão”, ainda que de forma involuntária, não-intencional. Assim, reconhece mais um dos limites da linguagem para formular esse tipo de discurso e a impossibilidade de se falar em uma simples “verdade fatural” do conteúdo narrado.

Na obra de Calle, o que se vê muitas vezes são os diários de seus

experimentos, incorporados aos livros que resultam desses projetos, como ocorre em *Double game*. Em *Fantôme*, ela vai além da memória particular e investiga fantasmas que assombram outros. Vai em busca de obras retiradas, roubadas, deslocadas de museus, transformando essas ausências em texto visual e verbal, retratos da memória escritos e fotografados.

Na trilogia *L'absence*, em que se insere *Fantômes* (2000/2013), a artista dialoga com o cenário contemporâneo da perda, através das consequências do mercado de obras de arte e da necessidade de lucro, assim como com a transformação geopolítica provocada por mudanças ideológicas, sociais, e pelas alterações que ocorrem no espaço urbano. Investiga o que ficou – na memória, ou no espaço visual com o qual convivemos. Ela visita museus como o de arte moderna de Nova York (MoMa), de Paris, e o Isabella Stewart Gardner, em Boston, nos Estados Unidos, e parte da ausência, ou desaparecimento, de diversos quadros para realizar seus projetos<sup>8</sup>. No primeiro, as obras haviam sido emprestadas. Conversando com funcionários do museu, ela cria novas imagens para sua exposição, que são colagens de memórias que as pessoas entrevistadas têm desses quadros e os desenhos que realizaram a partir deles, procurando lembrar-se de sua aparência, colocando suas próprias impressões no processo de recriação. O que se percebe nesse exercício é que, em diversos casos, a lembrança não é tanto da pintura que está ausente, mas sim de alguma experiência pessoal, que é associada àquela obra. Uma casa que me lembra minha casa, um objeto que me lembra meu avô, uma mulher nua que me lembra a beleza, ou a tristeza, ou não lembra absolutamente nada. São deslocamentos no tempo e no espaço, na memória, na história. Nesses novos quadros, palavras são imagens, texto verbal e visual, intercaladas pelos pequenos desenhos, que funcionam, por sua vez, quase como pontuação desse texto. É preciso chegar muito perto para vê-los em maior detalhe<sup>9</sup>.

8. No artigo de Antonella Huber (2017), podem ser vistas diversas fotos do museu Isabella Stewart Gardner tanto na época do roubo dos objetos como posteriormente, nas exposições realizadas por Sophie Calle, em 1991 e 2012.
9. No mesmo artigo de Antonella Huber (2017), a imagem 6 mostra um exemplo do resultado desse projeto, já em exposição no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, em Paris, 1989. Essa foto mostra o que foi produzido a partir do “Nu dans le Bain”, de Pierre Bonnard.

A segunda parte de *Fantômes/Ghosts* foi desenvolvido em boa parte no *Isabella Stewart Gardner Museum*, em Boston, primeiramente entre 1990 e 1991, logo após o roubo de treze objetos, que desapareceram do olhar público indefinidamente. Sophie vai até o museu e, em frente aos espaços agora vazios, pergunta a curadores, guardas, conservadores e outros funcionários sobre o que lembram das obras ausentes. O corpo textual resultante, um amálgama de diferentes respostas dessas pessoas, foi emoldurado e colocado ao lado de imagens fotográficas, na exposição que depois ocorreu, mostrando os espaços “vazios” onde os trabalhos costumavam ficar. Mais uma vez, o que se veem são quadros formados por palavras e, desta vez, a “evidência” dos fantasmas, que são as fotos dos locais onde os objetos estavam – evidenciando, por exemplo, o papel de parede bastante marcante do museu e a textura das portas de madeira onde ficavam os desenhos desaparecidos de Edgar Degas.

Em 2012, Sophie Calle retorna ao *Isabella Stewart Gardner Museum* e desenvolve um segundo projeto nesse local. Ocorre então uma mudança de perspectiva: da memória para a percepção das molduras vazias, que permaneceram no local e foram restauradas. De “*Last seen*”, ou “vistos por último”, para “*What do you see?*”, ou “o que você vê?”. Se já havia uma mistura entre lembranças e imaginação, no projeto de 1990/1991, nesse de 2012/2013 essa mistura fica ainda mais evidente. Mas a busca, agora, não é tanto pelas molduras vazias, e sim pelo que as pessoas veem nesses espaços, que pode ser inclusive seu próprio reflexo no vidro. Afinal, passado tanto tempo, é mais improvável que a memória dos objetos se sustente. O que já era fragmentado e incerto, torna-se ainda mais distante, e os traços do que partiu que ainda permanecem no presente (como as molduras deixadas para trás no roubo) tornam-se ainda mais interessantes. No resultado desse projeto que foi para exposição, no próprio museu, o que se veem, então, são fotos das pessoas entrevistadas em frente às molduras, os detalhes de suas roupas, seus corpos, que estão de costas para nós, o espectador, e de frente para a “ausência”, ou melhor, para o que ficou, no presente, para o vestígio de uma ausência, um fantasma.

Em 2017, com uma bolsa de doutorado sanduíche concedida pela CAPES, visitei vários dos espaços mencionados explicitamente nessas obras, outros espaços imaginados a partir delas, e também me deixei levar pelo desejo do movimento. Inseri, além disso, memórias

peçoais, povoadas pela ideia de inexatidão ao se falar do próprio passado, e por vezes aproximando-me mais da autoficção. Parti dos mapas desses artistas e produzi fragmentos de cartografia literária. No museu de Boston, conversei também com outros visitantes e funcionários sobre suas experiências dessas perdas e suas memórias e registrei nossos diálogos<sup>10</sup>.

Como eu visitei o museu em 2017 e início de 2018, minha experiência com esse espaço foi muito mais similar à dos visitantes dos últimos anos e das pessoas que participaram do projeto respondendo à pergunta “o que você vê?” (2012/2013). Na primeira visita, tive dificuldade de perceber os “espaços vazios” deixados pelas obras roubadas. Na segunda, decidi seguir o movimento da artista e conversar com visitantes, guardas e guias do museu sobre esses espaços. Como eu não estava na mesma posição que ela – isto é, era totalmente desconhecida das pessoas ali – precisei de uma estratégia diferente da dela. Não quis simplesmente me aproximar e perguntar diretamente o que cada um via naqueles espaços, mas minha intenção era chegar exatamente nesta questão. Logo, como uma visitante curiosa, ao abordar algumas pessoas que viam a exposição, perguntei, por exemplo, por que elas achavam que aquela moldura estava ali, se não havia um quadro para emoldurar. Uma jovem, que estava com amigas, disse, com certa dúvida, achar que servia o propósito de enfatizar o papel de parede. Sua amiga, por outro lado, afirmou que ela estava ali porque a pintura havia sido roubada. Quando eu questioneei por que, ainda assim, deixar a moldura vazia, ela respondeu que era para mostrar que a pintura não estava mais lá – isto é, evidenciar uma ausência –, opinião com a qual eu concordei, antes de nos despedirmos. Uma outra visitante que estava próxima na ocasião resolve intervir, depois disso, e me diz que, para ela, isso pode ser um jeito de protestar sobre o roubo das peças. Isto é, permanece a marca do “vazio”, da perda, como forma de resistência e protesto.

Outras pessoas foram mais adiante, arriscando dizer que essas marcas (como a nota com o nome dos desenhos de Degas ausentes, nas portas onde estes ficavam) seriam formas avisar do ocorrido e tentar impedir que um novo roubo ocorresse. Quando conversei com um dos guardas do museu sobre o crime, obtive mais mistérios,

10. Uma seleção do que foi produzido se encontra em minha tese de Doutorado (2018).

como resposta, já que, segundo ele, não poderia revelar detalhes, pois ainda se tratava de uma investigação federal (com alta recompensa para quem pudesse dar pistas sobre o paradeiro dos objetos de arte)<sup>11</sup>. Mesmo assim, ele me orienta a ir até a sala holandesa, em outra parte do museu, e ver o livro que lá se encontra sobre isso. Para minha surpresa, se tratava de um belo catálogo explicando o que aconteceu, em 1990, e mostrando as exposições de Sophie Calle naqueles espaços nos anos seguintes.

Uma das conversas mais interessantes que tive nessa sala, depois de fotografar as molduras, foi com um senhor que, vindo-me próxima a uma delas, de frente para o vidro que antes protegia a paisagem com obelisco, de Govaert Flinck, pergunta, rindo:

- O que você está vendo aí?
- O que *você* vê?, eu respondo.
- Nada!
- Vazio?, eu insisto.
- Vazio. Talvez o seu reflexo.

Depois de rir mais um pouco, ele vai embora. Por fim, conversando com outro guarda e mais alguns visitantes, a única outra “pista” que consigo obter, naquele momento, é de que há muitas teorias da conspiração na internet, ao que uma senhora, próxima, replica: “claro! Estamos na América!”.

Fazer exercícios como esses, similares ao que a artista desenvolve em seu trabalho, seguindo seus passos, mas também o de Paul Auster e seus personagens, nos movimentos de sua caminhada pela cidade de Nova York e de sua escrita, proporcionou algumas descobertas que transformaram o curso de minha pesquisa. De um lado, o próprio processo de investigação se tornou mais interessante, por estar nos locais em que essas obras foram desenvolvidas, por ver paisagens similares, mas, mais do que isso, por me colocar no lugar de investigadora e também de criadora, o que tornou minha tese mais próxima de um livro de artista. Sentir ausências e o que permaneceu apesar delas, fez com que eu me aproximasse dos meus próprios fantasmas. Por isso, surgiu a necessidade, não apenas de

11. O site do Isabella Stewart Gardner Museum ([2021]) conta a história do roubo e dos objetos, indicando que de fato ainda há uma investigação em curso, depois de 30 anos do evento, e um recompensa de 10 milhões de dólares.

criar mapas dos meus devaneios e deambulações urbanas, mas também do registro de memórias, de infância e da vida adulta, unindo o esforço de lembrar à liberdade de reinventar para compreender uma parcela de seu sentido.

Para poder falar da forma como esses textos são construídos, dos movimentos do corpo e da linguagem, que movem o corpo também do próprio artista, que o coloca no papel de investigador, de detetive, de pesquisador, eu tive de renunciar à pretensa neutralidade e me colocar também em movimento. Para entender processos de criação, por que não fazer meus próprios experimentos? O que descobri, enfim, foi que, ao testar esses procedimentos, tive que quebrar por exemplo barreiras de timidez, de insegurança ou medo, para sair à rua em busca de objetos desaparecidos e personagens invisíveis, para conversar com estranhos, fotografar, me colocar em cena. Com isso, a conexão ou articulação entre corpo e mente, ou “forma e conteúdo”, ficou mais evidente, ou melhor, foi possível ver como o pensamento, nesses trabalhos, se elabora no próprio processo de criação e composição, acontece no próprio movimento, seja no exercício da escrita, da fotografia ou do desenho, seja no olhar para passado e para o futuro, que se cruzam no presente, ou no deslocar-se geograficamente pela cidade, no posicionamento do corpo e o enquadramento que possibilita a foto. Por isso mesmo, surgem os fantasmas, sejam ruínas, rastros, molduras vazias, a memória, as imagens, os diários e mesmo a grande intertextualidade presente nesses trabalhos.

### **Para falar de fantasmas: articulação ou disjunção**

A hibridez visível nas artes contemporâneas, que articula linguagens e línguas, que mistura arte e vida, e conecta profundamente o fazer e o pensar sobre os processos de criação (enquanto estes se fazem), relevando o pensamento intrafilosófico da própria arte, aproxima esta da teoria da arte, da teoria literária, principalmente desde o século XX. A meu ver, esses campos alimentam-se reciprocamente quando escritores como Roland Barthes e Jacques Derrida decidem escrever texto ensaísticos, teóricos, utilizando-se de cartas, usando a primeira pessoa, recordações pessoais, biografemas, e assim comundo textos também híbridos. Não se trata apenas de

discutir, portanto, a interrelação entre as artes, ou entre teoria e arte, ou entre arte e vida, mas é isso que se *faz* também para que se possa discuti-las. Surgem daí termos como junção e disjunção, contato e articulação, que não apontam para uma separação completa, nem uma total indiferenciação. Para Derrida, em *Dissemination* (1981) isso vai contra a ideia de uma neutralidade da crítica, e estaremos nos iludindo “ao querer olhar o texto sem nele tocar, sem pôr as mãos no ‘objeto’, sem se arriscar a lhe acrescentar algum novo fio, única chance de entrar no jogo tomando-o entre as mãos” (1981, p. 7). Seria preciso, portanto, num só gesto desdobrado, ler e escrever. Aquele que se impedisse de pôr algo de si, nessa leitura/escritura, por “prudência metodológica, normas da objetividade e baluartes do saber”, não leria. Por isso, minha entrada no jogo, como investigadora, mas também como escritora de memórias, criadora de cartografias, fotógrafa amadora e, finalmente, como crítica. Colocar-me em cena mostrou faltas, carências, limites, mas foi a possibilidade mais produtiva encontrada, naquele momento, para poder pensar *com*, e não apenas sobre. Para perceber contatos, colocar-me em contato.

Esses são textos, afinal, que partem de aberturas, lacunas, ausências, espaços em branco ou aparentemente “vazios” (mas nem tanto), e fragmentos. Não se encaixam especificamente em uma só categoria, além disso. Não são apenas ficção, nem totalmente não-ficção, nem simplesmente autobiografias ou diários de artista; são obras literárias, mas também visuais. É uma escritura que, como diria Jacques Derrida, em *A farmácia de Platão* (2005), não implica uma verdade ou uma mentira, mas aparências. É o que chama de *phármakon*, colhido na mistura, na *hybris*, justamente, e que envolve *hubris*, prazer desmedido, e desejo, quando nos permitimos participar desse diálogo.

A proposta de se pensar o híbrido como o disjunto, o que se aproxima da ideia de articulação não-dialética a que me refiro, é discutida por Derrida em *The truth in painting [A verdade em pintura]* (1987)<sup>12</sup>, em que usa o termo “*dis-joint*”. O dis-junto, o desarticulado,

12. Nessa obra, Derrida reflete sobre a (des)articulação ou disjunção entre discurso e pintura, a partir do trabalho do artista Valerio Adami, e também sobre o “*parergon*”, outra forma de suplemento. Utiliza lacunas no texto (ao mesmo tempo molduras) para refletir sobre esses espaços, aberturas,

é o que articula a palavra e a pintura, por exemplo, linguagens que, a princípio, não estariam “juntas”, mas também articula o discurso (sobre a arte) na própria arte. Isto é, “juntam-se” linguagem, que, talvez paradoxalmente, permaneçam “dis-juntas”. Assim, não se pode nem traduzir um poema em um quadro, nem um desenho em palavras, porque ambas atividades são intraduzíveis entre si. Com isso, como explica Rita Lenira Bittencourt (2005), o disjunto resiste à compreensão automática e à unicidade do sentido. Quando falo em articulação, estou justamente me referindo à convivência, à relação, de elementos distintos que entram em contato e que podem gerar movimentos. Por isso não parece por acaso que as obras desses artistas misturem linguagens e discursos, vida e arte, e que sejam difíceis de classificar em termos de gênero, ou entre os polos da ficção e do “fato”. Lidar com o híbrido parece ser uma das possibilidades que permite refletir sobre a própria prática e sobre a potência da arte como crítica e como resistência. A articulação, ou disjunção, por isso, é dupla. Coloca em tensão a dupla falar/fazer, ou escrever/fazer. É o falar daquilo que se faz e fazer aquilo sobre o que se fala.

Em *Mil platôs* (1995), Deleuze e Guattari não veem essa dupla operação como uma articulação de conteúdo, de um lado, e uma articulação de expressão, de outro, porque a articulação de conteúdo já é dupla e constitui uma expressão relativa no conteúdo. Da mesma forma, a articulação de expressão é dupla porque constitui um conteúdo relativo na expressão. É por isso que, de acordo com o filósofo e o psicanalista, entre o conteúdo e a expressão, entre a expressão e o conteúdo, há estados intermediários, níveis, trocas, equilíbrios pelos quais passa um sistema estratificado. Essas novas distinções mostram como cada articulação “já é ou ainda é dupla” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 57). É o que chamam de *double binds* dos extractos: “uma multiplicidade de articulações duplas que ora atravessam a expressão, ora o conteúdo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 57). Reforçam, com isso, a importância da relação, do “e”, isto é, a ideia do rizoma<sup>13</sup>.

abismos, mas também sobre ideias como a do hímen (outra forma de barreira). Basicamente, rejeita simplesmente falar, ou construir um discurso, sobre a pintura, ou seja, exterior a ela, como se pudesse daí tirar uma verdade. Por isso, talvez, o título: *verdade em pintura, e não sobre ela*.

13. Eles descrevem a escrita desse livro como um rizoma, composto em platôs.

A noção de suplemento, discutida por Derrida em diversas obras, já nos aproxima também da articulação. Em *Gramatologia* (2013), publicado em 1967, Derrida discute o problema da escritura e do suplemento e propõe pensá-los para além das oposições, dos binarismos, no trabalho na diferença, da escritura, da arte. O conceito de suplemento que, segundo ele, determina o de imagem representativa, abriga em si duas significações diferentes, portanto. A primeira é a de adição, excedente, uma plenitude que enriquece outra plenitude, acumula a presença. “É assim que a arte, a *techné*, a imagem, a representação, a convenção, etc., vêm como suplemento da natureza e são ricas de toda essa função de culminação” (DERRIDA, 2013, p. 177).

Porém, o que coexiste, junto a essa descrição, é sua significação como algo que “supre”. O suplemento se acrescenta para substituir e “intervém ou se insinua em lugar de” (DERRIDA, 2013, p. 178). Se representa uma imagem, é “pela falta anterior de uma presença” (DERRIDA, 2013, p. 178). Como indica a palavra, é um suplente, um adjunto, uma “instância subalterna” que “tem-lugar”, ou toma lugar. Está marcado por um vazio. É exterior, ou “adição exterior”. Para Derrida, a diferença (*différance*) é o que torna possível a oposição presença/ausência e, pode-se entender, a coexistência desses elementos contrastantes. Isso ocorre pois ela produz o que proíbe, torna possível o que torna impossível (DERRIDA, 2013, p. 176). É o que o teórico chama “indecidível”. Os fantasmas, por isso, parecem alinhar-se a essa ideia, já que não operam a partir de uma ideia de oposição, da vida ou da morte, mas sim num entrelugar entre essas dimensões. Uma espécie de vida, talvez, apesar da morte.

Em *A farmácia de Platão* (2013), Derrida afirma que não é suficiente dizer que a escritura é pensada a partir de oposições dispostas em série, pois Platão a pensa, tenta compreendê-la, dominá-la a partir da própria oposição. E para que esses valores contrários (bem/mal, verdadeiro/falso, essência/aparência, dentro/fora, etc.) pudessem se opor, era preciso que cada um dos termos fosse simplesmente exterior ao outro. A oposição dentro/fora é colocada, por

Ele teria, assim, uma forma circular, em que cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro. Para a construção do múltiplo, defendem que é necessário um método que o faça efetivamente, não apenas através de jogos de palavras.

isso, como a “matriz” de toda oposição possível. Mas o *phármakon*, ele defende, ou a escritura (ou o fantasma), ainda que inaugure a possibilidade dessa série de oposições, não se deixa compreender ou apreender nela.

Giorgio Agamben, em *Stanzas: word and phantasm in Western culture* [Estâncias: palavra e fantasma na cultura ocidental] (1993) discute as ideias de articulação e de fantasmas, porém chega a conclusões diferentes, por exemplo, no que diz respeito à questão da origem. Para Agamben, esta é fragmentada, o que supõe ainda um foco na “união”, no “todo”. Derrida, não pensa a origem, mas sim o rastro (remessas, envios, indefinidamente). Enquanto Agamben parece entender a articulação como possibilidade de união, harmonia, Derrida considera o disjunto, fazendo com que o trabalho da escrita, para ele, seja diferente. Este trabalho se torna parte do pensar no/do texto, o que faz do jogo de palavras, da abertura do sentido, crucial. A hesitação em conseguir realmente sair da esfera metafísica é similar, também. Talvez este pensar junto, e em contraposição (ponto, contraponto), auxilie na afirmação de uma possibilidade, ao invés da continuidade dessa hesitação, ainda que não saibamos exatamente como superá-la.

Se Agamben (1993) fala do fantasma como importante componente no enamoramento, exatamente por causa de uma distância do objeto, e talvez do desejo, Derrida fala de uma impossibilidade – e, portanto, também desejo – da proximidade a si e da presença pura. Não surpreende essa vontade de proximidade e presença, quando se pensa que, para ele, a complementariedade é esse jogo da presença e da ausência, levando a uma abertura. A complementariedade, afinal, não é “nada”, “nem uma presença nem uma ausência, não é nem uma substância nem uma essência do homem” (DERRIDA, 2013, p. 297). Como, portanto, entendê-la, compreendê-la?

Outra questão importante levantada na crítica de Agamben é a da duplicação na origem da linguagem (dobra, *plissage, fold*), que a barreira (/) já supõe. O duplo de que fala Derrida não parece limitar-se a dois, entretanto, já que desdobra o que reduplica. O que se pode ver, por isso, não é uno, e “a lei da adição da origem à sua representação, da coisa à sua imagem, é que um mais um fazem pelo menos três” (DERRIDA, 2013, p. 45). Em *Double session* [Dupla sessão] (1981), Derrida fala sobre esse “três”, que parece se referir ao pensamento de Jacques Lacan, a partir dos trabalhos de Sigmund Freud. O três, que

possibilita referir o nome de um dos dois termos ao exterior absoluto da oposição, gera alteridade (*altérité, otherness*). O fantasma poderia ser visto, nesse sentido, como um elemento “fora” da oposição, que não cabe nela, e também como um resto ou rastro. Esse “três” não permite resumir ou decidir, não é o terceiro elemento dialético, o que é negado e reprimido (como o caso do simbólico) ou mantido ao mesmo tempo, como se vê no pensamento de Hegel.

Dessa forma, Derrida identifica um *hímen*, ou casamento, entre Platão, filósofo grego da Antiguidade, e Stéphane Mallarmé, poeta moderno, apesar da distância que os separa. Essa membrana, segundo ele, é o “inter”, e o “antre”, o pivô para jogos de palavras. Ela também deixa ver uma das articulações da filosofia ocidental: as fissuras e desvios produzidos pelo processo de tradução do grego ao latim. O hímen lembra, ainda, que o que está em questão é um “espasmo supremo”, um sinal de fusão. Só que, no momento da fusão, a diferença entre o desejo e a sensação de completude, ou satisfação, é abolida, assim como a diferença entre a diferença e a não-diferença. Nesse momento, a não presença, o espaço lacunar do desejo, e a presença dão no mesmo. Então não há mais diferença textual entre a imagem e a coisa, o significante vazio e o significado cheio, o imitador e o imitado, etc. Mas isso não significa que haja agora apenas um termo, para Derrida. É a diferença entre os dois termos que não é mais funcional. O hímen elimina a heterogeneidade dos dois polos no espasmo, no momento final. O que some são os “diferendos” (*differends*), não as diferenças, a exterioridade decidível de termos diferentes. Por causa do hímen, há agora apenas uma série de diferenças temporais sem presença central.

O hímen, que ilustra a suspensão das diferenças, indica ao mesmo tempo percepção, rememoração e antecipação (desejo), cada um dentro do outro, e, no entanto, não é nenhum desses. Pode-se pensar, a partir disso, na “ficção”, tanto na imagem como no modelo, e, portanto, na imagem sem modelo, nem imagem nem modelo, mas um meio (um nem/nem, o que está entre os extremos). O indecível, ou hímen, está em-meio (no entrelugar). É um tipo de têxtil, ou trama.

Para Derrida, a história da relação entre a literatura e a verdade (o jogo) seria organizada pela interpretação da mimese. Entre Platão e Mallarmé toda uma história toma lugar, governada a partir do valor de verdade. Essa relação seria também inscrita no hímen – entre a

literatura e a verdade. No solilóquio mudo (*Mimique*), Sócrates compara a relação silenciosa entre a alma e ela mesma a um livro. Na história do sentido, o elemento do livro é caracterizado como uma imagem em geral (o ícone ou o fantasma). Como o livro imita a alma e vice-versa, cada um é a imagem ou semelhança do outro. Essas duas semelhanças, entretanto, já eram imitativas, reprodutoras e pictóricas em essência. O livro, então, reproduz o logos; o todo é organizado por esta relação de repetição, onde as coisas (*onta*), a fala e a escritura vêm a repetir e espelhar umas as outras.

Derrida, por fim, acredita que não se pode lutar contra a metafísica com um conceito (já que se permaneceria utilizando o mesmo tipo de estratégia, ou de lógica), mas sim através de um processo de trabalho textual e um tipo diferente de articulação. A *différance* inscreve contradições, marca a perda de presença “produtiva” e o movimento do diferir. Não reduz as contradições à homogeneidade de um modelo único. É claro que há teóricos que criticam justamente a renúncia de Derrida em chamar “ideias” como *différance* de conceitos, por acreditarem que ele falha neste objetivo. Isto é, sua intenção fica clara, a motivação para fugir da criação de mais categorias e oposições, porém, no uso dessas ideias, ao longo dos anos, elas acabam por tornar-se mais próximas a conceitos do que a termos que saiam dessa lógica. O trabalho com a escrita, entretanto, permanece como ferramenta da desconstrução, e procuramos nos apoiar, aqui, neste tipo de estratégia, mas também ir em busca de outras.

Pensando nisso, acredito que devemos, cada vez mais, nas Letras, refletir sobre nossos próprios processos e procedimentos de pesquisa, sobre nossa escrita acadêmica, mas também sobre sua dimensão poética, criativa, que por vezes é deixada de lado, ignorada, como se esse não fosse um espaço para pensar poeticamente, para posicionar-se não apenas como crítico que olha de fora, mas como leitor que participa do diálogo, que entra no jogo. Isso envolve repensar as diversas formas como desenvolvemos o estudo da literatura e das outras artes, na sua relação com a cultura, com outros saberes e com a sociedade. Implica, também, admitir um envolvimento pessoal com o objeto de pesquisa, que não invalida nossa motivação científica e objetiva de análise, mas pode nos fazer problematizar nosso lugar de fala, o ponto de onde partimos, confrontando-o, a seguir, com olhares alternativos, a partir da diferença.

## Referências

- AGAMBEN, G. *Stanzas: word and phantasm in Western culture*. Translated by Ronald L. Martinez. Minneapolis: [s. n.], 1993. Primeira edição publicada em 1977.
- AUSTER, P. *Leviathan*. New York: Penguin Books, 1993. Primeira publicação em 1992.
- AUSTER, P. *Ghosts*. In: AUSTER, P. *The New York trilogy*. London: Faber and Faber Limited, 2004. p. 137.
- AUSTER, P. *Diário de inverno*. Alfradide: ASA II: Leya, 2012. Título original: *Winter Journal*.
- AUSTER, P. *Report from the Interior*. London: Faber and Faber Limited, 2013.
- AUSTER, P.; SIEGUMFELDT, I. B. *A life in words: conversations with I. B. Siegmundfeldt*. New York: Seven Stories Press, 2016.
- BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BITTENCOURT, R. L. F. *Poéticas do presente: limiares*. 2005. 234 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/101948>. Acesso em: 30 jul. 2018.
- CALLE, S. *Double game*. Inglaterra: Violette Editions, 2007. Primeira publicação em 1999.
- CALLE, S. *Ghosts*. Tradução Sophie Calle e Charles Penwarden. Paris: Actes Sud, 2013. Primeira publicação em 2000. Título original: *Fantôme*.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1.
- DERRIDA, J. *Dissemination*. Tradução, introdução e notas de Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- DERRIDA, J. *Double session*. Tradução Barbara Johnson. Chicago: Chicago University Press, 1981.
- DERRIDA, J. *The truth in painting*. Tradução Geoff Bennington e Ian McLeod. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

- DERRIDA, J. *Gramatologia*. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FERREIRA, G. S. *Corpos, fantasmas, movimentos: em direção à arte/teoria da articulação*. 2018. 258 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/189169/001086073.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 14 dez. 2020.
- FERREIRA, G. S. Entre nomes partidos e corpos pro(s)téticos, as regras de um jogo duplo. *Revista Criação & Crítica*, [s. l.], v. 1, n. 25, p. 148-165, 2019. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v1i25p148-165. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/160503>. Acesso em: 14 dez. 2020.
- FIGUEIREDO, E. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- HUBER, A. *Vermeer is back! Il peso dell'assenza misturato in parole. Sophie Calle per Isabella Stewart Gardner*. *Engramma*, out. 2017. Disponível em: [http://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3271#abstract](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3271#abstract). Acesso em: 04 jan. 2021.
- ISABELLA STEWART GARDNER MUSEUM. *Learn about the theft*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, [200--]. Disponível em: <https://www.gardnermuseum.org/about/theft>. Acesso em: 04 jan. 2021.
- OWENS, S. *The ghost, a cultural history*. London: Tate Publishing, 2017.
- PLATÃO. *Fedro, ou da beleza*. Tradução e notas Pinharanda Gomes. 6. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

## **A literatura de cordel em Goiás: um olhar sobre a obra de Paulo Nunes Batista**

Gláucia Mendes da Silva (UFU)<sup>1</sup>

### **Introdução**

Por ser expressão da cultura de um povo, a literatura tem caráter migratório, pois acompanha os movimentos sociais e se a partir das experiências e vivências históricas, políticas e culturais da sociedade. Essa perspectiva que os versos de Cora Coralina: “Irmanadas na poesia / nos encontramos: / Quem vem vindo. / Quem vai indo” expressam esse movimento de ir e vir que marca o encontro promovido pela poesia, em um Traço de União, como o título do poema bem traduz.

O poder de abrangência da arte literária é imensurável quando se considera sua natureza de representação da realidade por meio da palavra, seja a palavra falada, cantada ou escrita, seja em prosa ou em versos, seja no âmbito erudito ou no âmbito popular, ou ainda na junção de todos esses elementos, pois, como afirma Culler: “a obra literária é um evento linguístico que projeta um mundo ficcional que inclui falantes, atores, acontecimentos e um público implícito” (CULLER, 1999, p. 37). Nessa perspectiva de evento linguístico advindo da vivência de um povo, a poesia de cordel constitui-se como forma artística feita pelo povo para o povo, oriunda da tradição oral, com as propriedades de cultura popular configurada em uma linguagem poética de riqueza singular.

Introduzida no Brasil pelos portugueses, a Literatura de Cordel<sup>2</sup>, antes denominada por seus poetas e leitores como versos, folhetos ou romances, possui em suas raízes o caráter migratório, pois fora importada de Portugal para cá, tendo como locus inicial a região Nordeste do Brasil em virtude do processo de colonização e, por essa razão, angariado patamar de elemento tradicional da cultura popular nordestina. A partir do ano de 1920, com o aumento considerável de tipografias no nordeste, os folhetos de cordel começaram a ser comercializados em diversos pontos de venda (feiras,

1. Graduada em Letras (UFG), Mestre em Teoria Literária (UFU).
2. Referindo-se aqui ao gênero literário.

mercados, etc.) e também por meio do envio pelos Correios, em um processo de popularização por todo o país, iniciando uma migração do gênero por meio da abrangência de circulação: os folhetos não só passam a ser lidos em outras regiões, como também produzidos.

Na década de 1970, a Literatura de Cordel passou por um período de ascensão, desencadeado pelo interesse despertado no público leitor e estudiosos, adentrando a academia como objeto de investigação dentro das expressões da cultura popular. A legitimação da Literatura de Cordel como gênero literário que transgrediu da oralidade para a escrita, com propriedades específicas, ocorreu com a sistematização dos estudos da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), a partir dos quais houve um reconhecimento e consolidação de elementos estruturais e poéticos que constituem a literatura de cordel.

A migração da população nordestina para outros estados da federação a partir da década de 1960 também foi fundamental para a disseminação da Literatura de Cordel em outras regiões brasileiras. Em artigo publicado em 2010, Luciany Santos discute essa migração como um tipo de deslocamento cultural, e analisa a Literatura de Cordel produzida na região Sudeste entre as décadas de 1950 a 1980, apontando as relações culturais presentes nas obras de cordelistas envolvidos nesses deslocamentos. Santos considera que compreender esse processo é compreender a Literatura de Cordel como tradição que “desenraizada renasce num novo ambiente” (SANTOS, 2010, p. 89).

Atualmente a Literatura de Cordel é conhecida em todo o Brasil. Introduzida nas escolas como gênero literário, reconta histórias tradicionais do folclore brasileiro e dos clássicos literários, aborda temas do cotidiano histórico, social e político, traduzidos em forma de versos e rimas estruturados geralmente em quadras ou sextilhas, com sete ou oito sílabas poéticas, de maneira muitas vezes lúdica e interativa. O cordel como linguagem poética extrapolou sua forma original oriunda da voz do poeta sertanejo, em seu formato de impressão barata, com ilustrações simples, comercializados nas feiras populares, expostos no chão e lidos ao ar livre pelos cordelistas para quem transitava por esses espaços. Atualmente muitas obras em linguagem de cordel são publicadas pelas diversas editoras, em formatos de impressão sofisticados em material, ilustrações e cores. Nos meios virtuais os cordéis interativos marcam presença, em um movimento de evolução na maneira de produção e de recepção do gênero. Mesmo diante dessas evoluções midiáticas os folhetos

impressos em papéis simples, ilustrados com xilogravuras permanecem como uma forma de resistência de uma tradição ainda cravada em suas origens, conservadas nas características peculiares do cordel. Mark J. Curren assim descreve a resistência do cordel: “é preciso explicar esta evolução da poesia de cordel, porque a sua existência no Brasil, até hoje, em si mesma, é fenômeno extraordinário” (CURREN, 2014, p. 22).

## **A Literatura de Cordel em Goiás**

O Cordel é um gênero literário complexo quando se considera sua origem, sua trajetória de evolução e sua permanência como expressão de uma tradição cultural e poética que permeia as arestas entre o oral e o escrito, o popular e o erudito, tecendo uma espécie de intercâmbio entre essas esferas. No ano de 2018 a Literatura de Cordel foi reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), por ser expressão viva e dinâmica, circulando nos diversos espaços de comunicação, como forma de representação cultural que revela o imaginário coletivo, a memória social e a identidade dos brasileiros. Mesmo tendo ganhado espaço na academia há mais ou menos cinco décadas<sup>3</sup>, o processo de reconhecimento como patrimônio cultural e artístico é de suma importância para o gênero e para a literatura brasileira, uma vez que oficializa um caminho de resistência de uma arte que por muito tempo não fora inserida em determinados espaços de prestígio.

A Academia Brasileira de Literatura de Cordel, fundada em 1988, com sede no Rio de Janeiro, lista em sua página virtual muitos cordelistas consagrados e conhecidos nacional e internacionalmente, porém a maioria destes poetas populares ainda são anônimos no cenário cultural e literário. Muitos escritores renomados

3. Em 2013, foi realizado pela Fundação Joaquim Nabuco um levantamento de obras sobre a literatura de cordel no Brasil, tendo sido listadas 917 referências entre teses, dissertações e artigos. O objetivo era contribuir para o processo de reconhecimento do IPHAN, mostrando a relevância do tema no cenário acadêmico brasileiro. O inventário bibliográfico está disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/images/stories/literatura%20de%20cordel%20final%2023.9.2013%204%201.pdf> Acesso em: 15 out. 2020.

se inspiraram na literatura popular para comporem suas obras, ou mesmo aderiram ao gênero cordel como forma de expressão de sua poética, como Jorge Amado, Ariano Suassuna e Patativa do Assaré. A escritora goiana Cora Coralina publicou *Meu livro de cordel* (2013), obra que dedica aos “anônimos menestréis nordestinos, povo da minha casta, meus irmãos do Nordeste rude, de onde um dia veio meu Pai para que eu nascesse e tivesse vida”. A dedicatória demonstra a ligação da poeta com o nordeste e a questão da migração populacional dos nordestinos para a região Centro-Oeste, da qual ela mesma é originária.

A região Centro-Oeste foi receptora de uma intensa migração da população nordestina a partir dos anos 1950. Motivados pelo potencial agropecuário, pela modernização agrícola e pelos projetos de urbanização que incluem a conclusão arquitetônica da capital federal Brasília e da capital do estado de Goiás, Goiânia, o processo migratório da região do entorno de Brasília e da região metropolitana de Goiás foi bastante elevado entre as décadas de 1960 a 1980, conforme mostra o estudo realizado por José Marcos Pinto da Cunha, publicado no ano de 2002. De acordo com esse estudo, “a maior parte dos fluxos migratórios tinha suas origens em estados do Nordeste, com destaque para Bahia, Piauí, Ceará e Maranhão, nesta ordem” (CUNHA, 2002, p. 32). Diante dessa situação de ocupação demográfica, é incontestável que a cultura da região Centro-Oeste seja permeada por elementos da cultura nordestina, uma vez que com a migração de um povo, migra-se também sua cultura, no processo que Carlo Guinzburg (1987) denomina de “circularidade entre culturas”.

Dentro desse contexto de migração cultural, ou como denomina Santos (2010), nesse “deslocamento cultural” nordestino para o Centro-Oeste, a proposta de realizar um estudo sobre as obras de cordel oriundas do estado de Goiás, tendo como corpus inicial as obras do poeta Paulo Nunes Batista, torna-se relevante em busca de compreender o modo como as nuances regionalistas dessa produção se apresentam e de que maneira a relação intercultural Nordeste – Centro-Oeste é representada pelo sujeito poético, cantada pelo poeta cordelista migrante. A proposta também é relevante para compreender se e como a tradição da cultura nordestina expressa na e através da literatura de cordel resistiu e se consolidou neste novo território, estabelecendo um panorama que poderá ser de extrema relevância para a compreensão da formação da cultura e da literatura goiana.

É importante também destacar que a produção literária da região Centro-Oeste, de forma geral, ainda se mostra carente de estudos e divulgação no cenário brasileiro, tendo ainda muito a se descobrir a respeito de autores e obras.

A Academia de Letras de Goiás possui um rol significativo de autores que conseguiram destaque nacional, tais como José J. Veiga, Gilberto Mendonça Teles, Bernardo Élis, Cora Coralina, dentre outros. No entanto, a mesma academia menciona em seu texto de apresentação o “retardamento da maturidade cultural da região”, advindo de aspectos como o atraso econômico, a distância das grandes metrópoles, a ausência de vantajoso intercâmbio cultural com as metrópoles de avançada estrutura dos meios de veiculação da crítica e da formação cultural, a carência de investimentos públicos no setor e o tardio surgimento de centros de ensino. Destaca-se que fora a partir do ano de 1963, com o lançamento do Grupo de Escritores Novos – GEN, que autores goianos passaram a ser conhecidos e reconhecidos no circuito literário brasileiro.

Tendo em vista esse status juvenil que a literatura goiana possui em termos de espaço no cenário nacional, a literatura de cordel em Goiás também se encontra nesse lugar de reconhecimento ainda restrito, considerando-se o contexto histórico desse gênero integrante da cultura popular que, apesar de seu histórico secular, apenas muito recentemente foi reconhecido como patrimônio cultural brasileiro. Sendo assim, propor um estudo sobre a literatura de cordel escrita em Goiás, buscando compreender as relações interculturais Nordeste – Centro-Oeste presentes nas vozes e nos versos dos poetas goianos é adentrar em um espaço promissor por ter aspectos a serem explorados, em uma investigação que percorrerá caminhos de descobertas, pois poucos registros e estudos existem atualmente sobre o tema.

Como ponto de partida, propõe-se como corpus inicial a obra do poeta cordelista Paulo Nunes Batista. Nascido em 1924, na capital do estado da Paraíba, que hoje se designa João Pessoa, Paulo Nunes Batista migrou para o estado de Goiás no ano de 1947. Ele possui mais de cem<sup>4</sup> folhetos de cordel publicados, além de vinte e oito

4. O número de folhetos publicados pelo poeta Paulo Nunes Batista é incerto. No blog Memórias da Poesia Popular cita-se como quantidade “mais de 130”. Disponível em: <https://memoriasdapoesiapopular.com.br/tag/paulo-nunes-batista/> Acesso em: 12 nov. 2019. Já na página A nova democracia, anuncia-se

livros literários entre contos e poemas. Seu primeiro cordel foi publicado no ano de 1949, em Anápolis, Goiás, e suas obras foram traduzidas para vários idiomas. Paulo Nunes Batista representa bem o intercâmbio entre a cultura popular e a cultura intelectualizada, pois transita entre a poesia de cordel e outros gêneros literários eruditos. Em entrevista concedida ao site *Nova democracia*<sup>5</sup>, o poeta se declarou comunista e se autointitulou um poeta do povo que faz cordel de resistência. Especialista no tipo de cordel denominado ABC, ele conceitua a poesia de cordel como

poesia popular não erudita, não sofisticada, não da elite. É poesia do povo, feita em folhetos baratos, humildes. Essa poesia do povo transmite de geração para geração os conhecimentos, as lutas como a do camponês sem terra. O cordel é um universo que pode abranger todo o conhecimento do povo (BATISTA, 2007).

O nome de Paulo Nunes Batista como poeta popular é listado em vários dicionários e enciclopédias, o que demonstra sua importância nesse meio. A Fundação Casa de Rui Barbosa, em projeto intitulado “Literatura popular em verso”, propõe o resgate e a valorização da literatura de cordel, possuindo grande acervo bibliográfico de folhetos raros; em sua base de dados on-line<sup>6</sup> são listadas diversas referências de folhetos de autoria de Paulo Nunes Batista, muitos deles com títulos relacionados a Goiás, como *A história de Anápolis em versos*, *ABC a Pirenópolis*, *ABC do Doutor Sayão*, *De repente este ABC da Festa da Pecuária*, dentre outros. Títulos esses que permitem levantar a hipótese de que elementos da cultura goiana compõem seus versos, interessando analisar de que maneira são cantados pelo eu lírico cordelista. A seguir, um trecho de cordel de autoria de Paulo Nunes Batista, um ABC<sup>7</sup>:

que “ele tem 319 escritos de cordel, folhetos e ABCs, entre obras publicadas e inéditas”. Disponível em: <https://anovademocracia.com.br/no-33/360-entrevista-paulo-nunes-batista-o-cordel-na-poesia-do-povo>.

Acesso em: 12 nov. 2019.

5. Disponível em <https://anovademocracia.com.br/no-33/360-entrevista-paulo-nunes-batista-o-cordel-na-poesia-do-povo>. Acesso em: 12 dez. 2020.
6. <http://www.casaruibarbosa.gov.br/>
7. Os ABCs são poemas narrativos em cordel nos quais cada estrofe começa com uma letra do alfabeto, percorrendo todo o alfabeto em sua ordem. “Os ABCs

### ABC de cantoria para Soares Feitosa

Por Paulo Nunes Batista  
(que escreve, improvisa e glosa)

Antônios! Santos, Poetas,  
Profetas em Verso & Prosa!  
Dêem-me as palavras certas,  
da Rima e Métrica a entrosa,

pr'eu versar, todo em poesia,  
o ABC DE CANTORIA  
para SOARES FEITOSA.

Batistas... todos: Antônio  
Batista Guedes, meu Tio;  
Louro-Dimas-Otacílio,  
meus Primos – o Grande Trio;  
Ugolino do Teixeira,  
meu Avô... abram a Porteira  
do Verso – pro Desafio!

Cantadores e Coquistas;  
os Poetas do Cordel;

Glosadores, Repentistas  
tragam-me a Imagem fiel  
pr'eu – retratando um Poeta –  
atingir o alvo da meta  
e cumprir bem meu papel!<sup>8</sup>

Nesse ABC, o eu lírico homenageia alguns poetas populares, pedindo a eles inspiração para realizar seu canto. A cultura popular, particularmente os gêneros oriundos da tradição oral como a poesia, há séculos é fonte de inspiração para a arte erudita e tem sido objeto de estudos em diversas áreas das ciências humanas, especialmente a partir do século XIX, como fonte de busca pela identidade nacional. Vivian Catenacci, em artigo publicado em 2001, afirma

dão conta de um assunto de A a Z e neles cabem vários tipos de histórias”  
(MARINHO, 2012, p. 12.)

8. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/pnb.html> Acesso em: 05 out. 2020.

que já no século XIX Sílvio Romero dedicou-se aos estudos da literatura popular com a finalidade de compreender as tradições e a identidade cultural brasileiras:

Esses estudiosos estavam ao mesmo tempo diante da necessidade de salvar o que pertencia ao nosso passado, e o desejo de esquecê-lo – colonização, exploração, escravidão e mestiçagem [...] Sílvio Romero passou a se dedicar, especialmente, ao registro de contos, poesia e cantos tradicionais, e a buscar neles a identidade nacional. (CATENACCI, 2001, p. 30)

### **Paulo Nunes Batista – o poeta do povo em versos**

Discorrer sobre um autor que se autointitula um poeta do povo e que traz em sua obra singularidades e diversidades como Paulo Nunes Batista é um desafio enriquecedor. Dar visibilidade à voz poética de um artista que dedicou a vida aos versos e às letras no interior de Goiás, com todos os obstáculos sociais que teve na vida, acentuados pelo tímido espaço das vozes goianas no cenário literário brasileiro é, ao certo, uma importante contribuição para os estudos literários em geral, pois acentua a preservação da tradição e também a busca pela certificação do novo. A voz poética de Paulo Nunes Batista, originária da Paraíba, migrada e materializada em versos e prosas no Centro-Oeste e enraizada em Goiás, representa, com afinco, uma forte voz poética do cerrado, dotada de elementos temáticos de resistência, como o próprio poeta gostava de enfatizar.

Ser resistência foi uma característica do homem-poeta-cantador, que enfrentou com garra as mudanças que lhe foram impostas pela vida: migração, mudanças profissionais, mudanças de crenças, dentre outras, cheias dos altos e baixos típicos da história de vida do homem comum. No entanto, como ele mesmo frisava, a poesia sempre esteve presente como parte de sua existência, espelhando sua trajetória – que foi semelhante à trajetória de muitos brasileiros, nordestinos, goianos, trabalhadores, cidadãos de lutas, inseridos nos sistemas políticos opressores. A diferença nessa trajetória foi o encontro desse homem comum, migrante, apaixonado pelo povo, com a arte popular, que resultou em uma vasta obra que configura um lugar de expressão peculiar, como o ABC a seguir bem representa:

ANÁPOLIS...  
BRASIL...  
CONSTITUINTE...

Após mais de vinte anos  
sem escolher seu prefeito –  
aceitando os que lhe impunham,  
porque não tinha outro jeito ... –  
nossa Anápolis, agora,  
reconquista esse direito!...

Brasil velho! o teu defeito  
já vem lá desde a raiz:  
teu Povo nunca foi dono  
dos destinos do País...  
O Dinheiro – não o Povo –  
sempre fez tudo o que quis!...

Constituinte – já diz  
respeito à Constituição...  
Mas... que esta se constitua  
sob a Justiça e a Razão –  
na defesa dos maiores  
Interesses da Nação...

Da Nação – que está danada...  
devendo a não poder mais,  
presa nas unhas, nos dentes  
dos donos dos capitais...  
entregue – de mão beijada –  
às multinacionais...

Este é o quadro doloroso –  
sem tirar nem pôr um til –  
que vem sempre se agravando,  
na proporção de um por mil... –  
deste quintal dos Esteites  
conhecido por – Brasil...

Fizeram: Transamazônica...  
Ponte Rio-Niterói...  
num País de Coitadinhos,  
que a Santa Fome destrói...  
Não se fez: Reforma Agrária...  
E ao Povo a Miséria mói!

Grandes obras de fachada  
 num País em que o Cruzeiro  
 do Sul, desceu lá do céu... –  
 virou cruz de um Povo inteiro...  
 E o Povo anda *vendo estrelas*...  
 Deus! Tu não és brasileiro?!...

Há, na verdade, Dinheiro  
 pra banquete e mordomia...  
 Mas... falta – pra Educação...  
 pra Saúde... E o Povo – chia  
 sob o Tacão da Inflação  
 e a Taca da Carestia!...

Indigente, maltrapilho,  
 analfabeto, doente,  
 espancado pela lei,  
 sem Pão, sem Terra, descrente,  
 vai o Povo Brasileiro  
 chutado...: *é bola pra frente!*

Justiça? Quem foi que disse  
 que Rico vai pra cadeia?!...  
 Xadrez – é pra Zé Ninguém...  
 Seja na Seca ou na Cheia,  
 o Nordeste, por exemplo,  
*véve debaixo da peia!*...

Lampião era bandido... –  
 sem a cabeça ficou...  
 Hoje – há Bandido legal  
 que já matou, já roubou,  
 espancou, pisou no Povo...  
 e a *lei* nunca o processou!...

Matar o Povo de Fome –  
 pior crime pode haver?  
 Isso – fazem todo dia!...  
 Quem é besta de prender  
 o Rico – que deixa o Pobre  
 – o Povo – à míngua morrer?!...

Nossa Anápolis precisa  
 de um Prefeito sem temor,  
 que não se deixe (en)colher

nas Garras do Explorador...  
 mas que lute pelo Pobre,  
 defenda o Trabalhador!...

Os bairros mais afastados  
 não têm Água nem Asfalto...  
 lá não vai Limpeza Pública...  
 de tudo o Povo anda falto...  
 desencantado da Terra...  
 desiludido do Alto!...  
 Pobre – dá topada e salto,  
 pra ver se pra frente vai...  
 mas... a pete do Pobre  
 só nas suas mãos não cai...  
 Tá num beco sem saída  
 de onde só morto se sai...

Queremos ter um Prefeito  
 que à Ganância não se dobre...  
 que não tenha compromissos  
 com os detentores do cobre...  
 mas... que se lembre do Povo,  
 da Grande Massa – que é Pobre!...

Rico – é rico: já tem tudo!  
 Pobre – do fim da Jaiara –  
 já tá perdendo a coragem  
 na vida – só tem a cara...  
 Diz à Fome: - Pára, Pedo!  
 Mas... quem diz que a Fome para?!

Senador e Deputado,  
 Governador, Presidente,  
 Vereador e Prefeito –  
 que têm mandato da gente –  
 como é que deixam o Brasil  
 devendo o cabelo e do dente?!...

Trabalhador, Lavrador,  
 Dona-de-Casa, Estudante,  
 Professor: todos unidos  
 no Mutirão mais Possante –  
 vamos eleger quem lute  
 pelo Povo, a cada instante...

Usamos as Mãos, os Votos,  
 no Sertão e na Cidade,  
 pra ver se o Brasil caminha  
 para a frente, de verdade –  
 com: Trabalho para todos!  
 sem: natais de caridade!...

Venha – com a Constituinte –  
 a *Constituição* – que possa –  
 com: Ordem-Trabalho-Progresso –  
 tirar o Brasil da fossa...  
 Dizer ao Rico de fora:  
 Alto! que esta terra é nossa!...

Xadrez – pra quem furta o Povo!  
 Para o doente – Hospital!  
 Escola – para o Estudante!  
 Aumento salarial  
 sem novo aumento de preços!  
 Justiça justa e Geral!...

Zero: à Polícia batendo  
 no Povo! Zero – a quem faz  
 o Brasil virar mendigo,  
 marcar passo, dar pra trás!...  
 Mil: ao Brasil Brasileiro  
 em Anápolis – Goiás!...

(BATISTA, 1986)

Neto de repentistas e filho de cordelistas, Paulo Nunes Batista teve nas raízes familiares a cultura popular e desde cedo fez da poesia um meio de sobrevivência: entre um trabalho e outro, vender folhetos de cordéis nas feiras era uma fonte de renda para a família. Ainda menino, aos doze anos de idade, o fazia com gosto, residindo em Recife na época, perambulava pelas praças, ruas e espaços públicos, atuando como vendedor ambulante de arte popular. Essa vivência está expressa em seus versos: suas andanças pelo Nordeste, mais tarde pelo Sudeste, até se fixar no Centro-Oeste, retratam a experiência do poeta migrante que carrega consigo as vozes do povo e dos lugares por onde passa e que o constituem, o que o permite cantar que “O Nordeste, por exemplo, / véve debaixo da peia!”, por ter vivenciado os desafios sociais da região.

Nascido em um lar no qual versos e rimas eram tradição, versar, recitar e rimar era pouco para aquele a quem a linguagem poética já constituía: o garoto queria estudar, cursar a escola, se formar. E o percurso, nada simples para determinadas classes sociais, não foi fácil para o paraibano. No entanto, com muita luta – palavra muito presente em seus cordéis – Paulo Nunes Batista concluiu as etapas escolares em diferentes locais por onde morou, vindo a se graduar em direito em Anápolis, aos cinquenta e três anos de idade, nesta altura já pai de onze filhos.

Seguiu a vida percorrendo a luta: entre um trabalho e outro, das mãos calejadas de trabalhador braçal na cidade de Ceres a funcionário público em Anápolis até o diploma tão sonhado de bacharel em Direito, a poesia nunca foi deixada de lado. Sua extensa obra é fruto dessa vivência de um homem do povo, batalhador, que nunca largou a caneta – sua ferramenta mais astuta.

Foi com a caneta nas mãos e versos na mente que o poeta do povo colheu frutos financeiros de sua criação poética. Em seus relatos, Paulo Nunes Batista dizia que sustentou a família e chegou a adquirir um imóvel para residir com a venda de seus folhetos e livros, nas décadas de 1970 e 1980. Fenômeno interessante ao se pensar no contexto atual, no qual viver de fontes de renda advindas da escrita literária é privilégio para poucos no Brasil. Muito dessa trajetória de luta em busca do estudo e a gratidão à literatura popular estão presentes em seus cordéis: em vários ABC'S de sua autoria a voz poética saúda e homenageia grandes nomes da literatura brasileira, como Carlos Drummond de Andrade, Gilberto Mendonça Teles, Monteiro Lobato, Câmara Cascudo, Raquel de Queirós, dentre outros. Com certeza a reivindicação “Escola – para o Estudante!” faz jus ao valor que o mundo das letras e os estudos tiveram na vida desse artesão dos versos.

A militância também é uma constante nos cordéis de Paulo Nunes Batista. Homenagear os trabalhadores, os lavradores, as donas de casa, os professores, dentre outras profissões pertencentes à massa é a representação da luta tão presente nos versos do poeta popular. Denunciar a injustiça social e a má administração política praticada pelos governantes eleitos é de praxe nas composições daquele cuja voz é advinda de um militante comunista declarado, que por mais de uma vez foi preso pela polícia por exercer práticas engajadas em prol da classe trabalhadora. E ele se orgulhava de suas origens e

ideologias, cantando com propriedade e em tom de denúncia que “O Dinheiro – não o povo – sempre fez tudo que quis!”

Goiás e o poeta paraibano se acolheram, em uma via de mão dupla. Apesar da sua obra ainda não ter divulgação ampla como merecido, Paulo Nunes Batista é referência na literatura goiana, tendo recebido diversas homenagens ao longo de sua trajetória e merecidamente ocupado uma cadeira na Academia Goiana de Letras. Sua voz poética presenteou Goiás com a literatura em cordel e com a mistura intercultural Nordeste-Goiás. Falecido em 01 de dezembro de 2019, deixou, com certeza, uma obra significativa para o acervo cultural do Estado.

### **Considerações finais**

Propor um estudo sobre a literatura de cordel é, acima de tudo, adentrar em uma viagem histórica da tradição oral, já que a raiz desta poética é a voz do poeta popular, aquele que canta seus versos focado no ritmo e na sonoridade que, para além da escrita (ou até mesmo anterior a ela), contagiava e contagiava aqueles que buscam nesta prática artística entretenimento e conhecimento. Para Paul Zumthor a poesia é “uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (ZUMTHOR, 2007, p. 12). Nessa perspectiva, o olhar para a poesia aqui proposto pretende caminhar sem a pretensão de engessar a literatura de cordel nos padrões analíticos da crítica literária erudita, sempre considerando as nuances que diferenciam o fazer cultural popular do fazer erudito, respeitando os limites das tradições e suas peculiaridades.

Em busca de um conhecimento mais aprofundado destas vozes poéticas do cerrado, pretende-se investigar a presença de outros cordelistas em Goiás, a fim de analisar como a poesia de cordel migrou, se consolidou e/ou se refez no Centro-Oeste, em concomitância com estudos sobre a formação cultural da região por meio de registros históricos e demais arquivos, com foco no fator de migração cultural e suas influências na manutenção das tradições populares.

## Referências

- BATISTA, Paulo Nunes. *Carlos Drummond de Andrade e outros abecês*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- CATENACCI, Vivian. Cultura Popular: entre a tradição e a transformação. *São Paulo em Perspectiva*, 15, 2001, p. 28-35.
- CORALINA, Cora. *Meu livro de Cordel*. 18ª ed. São Paulo: Global, 2013.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- CUNHA, J. M. P. *A migração no Centro-Oeste brasileiro no período 1970-96: esgotamento de um processo de ocupação*. Campinas: Núcleo de Estudos de População. UNICAMP, 2002.
- CURREN, Mark J. *Relembrando: a velha Literatura de Cordel e a voz dos poetas*. Trafford Publishing (USA & Canada), 2014.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. Tradução de Maria Betânia Amoroso e José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- MARINHO, Ana Cristina. *O cordel no cotidiano escolar*. São Paulo: Cortez, 2012. (Coleção Trabalhando com... na escola)
- SANTOS, L. A. A. Literatura de cordel e migração nordestina: tradição e deslocamento. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 35. Brasília, janeiro-junho de 2010, p. 77-91.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007

## Marguerite Duras e a memória reconstruída em *La douleur*

Isabela Magalhães Bosi (PUC-SP)<sup>1</sup>

### Diário de uma espera

A narrativa começa em abril de 1945. Uma mulher, sentada na sala, perto da porta de casa, imagina o marido tocar a campainha. *Quem é?*, perguntaria. *Sou eu*, ele diria. Essa é uma possibilidade, ela pensa, é possível que ele volte<sup>2</sup>. Trata-se do início de *La douleur*, livro de Marguerite Duras, publicado em 1985, mas parcialmente escrito 40 anos antes, no fim da Segunda Guerra Mundial, em seu diário - no qual ela relata a espera de seu marido, Robert Antelme, preso político no campo de concentração Buchenwald.

Em 1984, ela reencontrou esses cadernos, dos quais já tinha se esquecido. No texto de apresentação da primeira edição francesa, ela diz que lhe parece impensável ter escrito esse texto durante a espera de Robert: “Como eu pude escrever essa coisa que eu não sei ainda nomear e que me assusta quando eu a releio?” (DURAS, 1985, p. 12, tradução nossa)<sup>3</sup>. Duras surpreendeu-se ao encontrar uma escrita extraordinariamente calma e, ao mesmo tempo, com uma desordem fenomenal: “Eu me encontrei diante de páginas regularmente cheias de uma pequena escrita extraordinariamente regular e calma. Eu me encontrei diante de uma desordem fenomenal do pensamento e do sentimento que eu não ousei tocar” (DURAS, 1985, p. 12, tradução nossa)<sup>4</sup>.

O livro contém tudo o que estava em seu diário, com poucas e pequenas alterações, porém significativas, como a mudança do

1. Graduada em Jornalismo (UFC), mestra em Memória Social (UNIRIO), doutoranda em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP) e autora dos livros *Bar do Anísio: casa de liberdades* (2013), *Quase* (2019) e *Sobre viver* (2019).
2. No original: “*Il pourrait revenir directement, il sonnerait à la porte d’entrée: ‘Qui est là. – C’est moi.’ [...] Ce sont des choses qui sont possibles. [...] Il est possible qu’il revienne*”.
3. No original: “*Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m’épouvante quand je la relis*”.
4. No original: “*Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d’une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n’ai pas osé toucher*”.

sobrenome do marido, de Antelme para L., o que indica não só uma preocupação em preservar sua imagem – ainda que pouco considerável, já que o primeiro nome se mantém –, mas também, e sobretudo, um elemento de ficcionalização, contorcendo a leitura daqueles que desejariam encontrar, ali, *uma* verdade. Além disso, Duras acrescentou também a segunda metade do texto, que ela não havia escrito à época, no diário. Um romance, portanto, que mistura, em parte, a narrativa de um presente, escrita no passado, em 1945, com a narrativa memória de um passado, escrita no presente, em 1985, estirando a anacronia de um texto que fala, profundamente, do tempo de uma espera, que não se sustenta em um *chronos*.

Maurice Blanchot, no capítulo “O diário íntimo e a narrativa”, em *O livro por vir*, diz que o diário íntimo “é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário” e, segundo ele,

Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-se à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar. [...] Os pensamentos mais remotos, mais aberrantes, são mantidos no círculo da vida cotidiana e não devem faltar com a verdade. (BLANCHOT, 2018, p. 270)

Ainda que a escrita de Duras siga uma aparente cronologia – ao indicar a data de cada trecho, por exemplo –, ela joga com esse *chronos*, não só em uma vertiginosa narrativa, que salta ao passado e ao futuro, mas por, em muitos momentos, pôr a data completa – 20 *avril* – e, no trecho seguinte, dizer apenas o mês – *avril, mai*. Assim, mesmo de maneira sutil, ela acaba por desrespeitar esse calendário, não se submetendo inteiramente a essa cláusula de ter de escrever todos os dias ou mesmo seguir alguma ordem rígida.

Blanchot, referindo-se à Virginia Woolf, diz ainda que “o diário aparece aqui como uma proteção contra a loucura, contra o perigo da escrita” (2018, p. 273). Essa escrita como fuga da loucura é também o que “faz do diário uma empresa de salvação: escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu [...] ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar, e então se escreve para não se perder na pobreza dos dias” (BLANCHOT, 2018, p. 274). Ou mesmo como ele recupera de Charles du Bos, ao dizer que o diário, na origem, representa “o supremo

recurso para escapar ao desespero total diante do ato de escrever” (2018, p. 273).

Além disso, para Blanchot, mantém-se o hábito de escrita de um diário também como forma de se conhecer, de buscar aproximar-se de si. No entanto, há aqueles que percebem,

e reconhecem pouco a pouco que não podem conhecer-se, mas somente transformar-se e destruir-se, e que prosseguem nesse estranho combate que os atrai para fora deles mesmos, num lugar ao qual não têm acesso, deixaram-nos, segundo suas forças, fragmentos, aliás por vezes impessoais, que podemos preferir à qualquer obra. (BLANCHOT, 2018, p. 275-276)

São esses fragmentos, que escapam à pretensão de um *conhecer-se* e admitem um *destruir-se*, que apontam para uma obra, numa visão blanchotiana, como algo que é, antes, um devir, um possível e nunca algo já pronto, concluído, inteiro em si. E o escritor, segundo ele, “só pode escrever o diário da obra que ele não escreve” (BLANCHOT, 2018, p. 276). É nessa chave que compreendemos a obra de Duras, 40 anos antes de ser publicada como livro, já em seu diário de guerra, evidenciando uma escrita como instrumento possível contra a loucura, contra o desespero total diante do ato de escrever, como destruição e transformação de um eu que nada tem a fazer senão esperar uma espera que não cabe no tempo, que escapa a todo calendário e ao próprio diário.

*La douleur*, ou *A dor* – na ausência de outra palavra – é, sobretudo, testemunho dessa espera. Duras escreve *na, com e sobre* a espera de Robert, suspensa por um fio, como quem tenta, de alguma forma, manter-se viva. Na década de 1980, ao retomar esse texto esquecido, ela se reencontra com a própria memória, que é também memória da França, de Paris, da vitória dos aliados, da tomada da Alemanha, das primeiras imagens divulgadas dos campos de concentração, dos corpos nus amontoados em valas, essas imagens que ainda não se conhecia. Ela é, então, tomada pelo pavor ao imaginar o corpo do marido morto em uma dessas valas, esquecido embaixo de chuva, fuzilado por um soldado alemão. Em seu relato, ela oscila entre a esperança de tê-lo ainda vivo, em algum lugar, e a certeza de já estar morto, abandonado em Buchenwald.

David Lapoujade, em *Potências do tempo* (2012), pensando a partir do pensamento de Henri Bergson, defende que a duração seria, em

nós, seres humanos, a emoção, e que é, através das emoções, que duramos. “Do mesmo modo”, ele diz, “a espera se define, primeiramente, como um afeto que se produz no tempo” (2012, p. 15). Aludindo ao que chama de “grandes narrativas sobre a espera”, presente em autores de James Joyce a Samuel Beckett, Lapoujade vai dizer que a moral, nessas obras, estaria justamente no fato de que

nunca acontece nada àqueles que esperam; nada, a não ser o fato de terem esperado em vão. [...] A espera nada mais é do que uma melancolia invertida, outra figura da infelicidade do homem. De qualquer modo, nos dois casos, é através de um afeto ou de um complexo de afetos que se constitui essa nova ordem do tempo. (2012, p. 15)

A partir do pensamento de Lapoujade, podemos incluir, no que seriam essas narrativas sobre a espera, *La douleur*. Ainda que de modos distintos de Joyce ou Beckett, na obra de Duras evidencia-se também a presença dessa *outra figura da infelicidade do homem*, que ganha corpo nessa espera insuportável – que coincide com a própria emoção. A autora ocupa, assim, uma *nova ordem do tempo*.

Para Lapoujade, o tempo, nessas narrativas, não passa ou “passa por fora, de maneira abstrata”, como se isso já não dissesse respeito aos personagens, que permanecem “fechados no lamento ou na espera” (2012, p. 15). Dessa forma, o escoamento do tempo se submete a “uma ordem imperiosa que os priva de qualquer presente” (LAPOUJADE, 2012, p. 15). No entanto, se, por um lado, essa espera, que aponta sempre para um futuro, possa nos distanciar do presente, para Duras parece ser precisamente o contrário. Diante das incertezas, do medo, da possível morte do marido, torturado, com fome, com frio, nu, o que lhe sobra, na busca por manter-se ainda sã, é apenas o presente.

Mme Bordes e eu estamos no presente. Nós podemos prever mais um dia de vida. Nós não podemos planejar três dias, comprar manteiga ou pão para três dias seria um insulto à boa vontade de Deus. Estamos seladas a Deus, apegadas a alguma coisa como Deus. (DURAS, 1985, p. 47, tradução nossa)<sup>5</sup>

5. No original: “Mme Bordes et moi nous en somme au présent. Nous pouvons prévoir un jour de plus à vivre. Nous ne pouvons plus prévoir trois jours, acheter du beurre ou du pain pour dans trois jours serait quant à nous faire injure au bon plaisir de Dieu. Nous sommes scellées à Dieu, accrochées à quelque chose comme Dieu”.

Duras já não é capaz de pensar três dias à frente. Seu futuro se restringe a um amanhã, esse *mais um dia de vida*. Cada *hoje* é uma luta, um desafio diante da morte. Blanchot, ao falar da experiência de Marcel Proust na literatura, intitula uma parte *d'O livro por vir* de “O segredo da escrita”, na qual ele fala do tempo na narrativa proustiana, reforçando o gesto de se

colocar o presente fora do presente, e o passado fora de sua realidade determinada – arrastando-nos, por essa relação aberta, cada vez mais longe, em todas as direções, entregando-nos ao longínquo e entregando-nos o longínquo onde tudo é dado e tudo é retirado, incessantemente. (BLANCHOT, 20018 p. 24)

Esse seria, portanto, o tempo em *La douleur*, de um presente que se coloca fora de si, carregando narradora – e nós, leitores – para muitas direções, em um movimento onde tudo nos pode ser dado e retirado. Uma espera que dura não numa cronologia, esse calendário, mas num emaranhado de emoções que são, em si, a própria duração.

### **Outras memórias (im)possíveis**

Com a divulgação das imagens do holocausto, a guerra vai chegando ao fim, em abril de 1945. Os dias passam e não há notícia de Robert. Outras mulheres vão recebendo notícias de seus filhos e maridos. Não importa se vivos ou mortos, elas já têm o que Duras não consegue ter: o fim dessa espera. Berlim queima enquanto seu corpo se desfaz, ardendo lentamente em “uma febre fixa que não iria mais embora” (DURAS, 1985, p. 33, tradução nossa)<sup>6</sup>. As pessoas comemoram a chegada dos aliados à Alemanha, lotam restaurantes, bares. Paris está iluminada. Charles de Gaulle fala da paz, não dos campos ou das mortes, muito menos dessa espera. Para o espanto de Duras, um general relutante em incluir a dor do povo à vitória:

De Gaulle não fala dos campos de concentração, é estrondoso o quanto não fala deles, até que ponto ele obviamente reluta em integrar a dor do povo à vitória [...] De Gaulle decretou luto nacional pela morte de Roosevelt. Nenhum luto nacional pelos deportados

6. No original: “*j'ai comme une fièvre fixe qui ne partirait plus*”.

mortos. A América deve ser poupada. A França ficará de luto por Roosevelt. O luto do povo não é lamentado. (DURAS, 1985, p. 45, p. 46, tradução nossa)<sup>7</sup>

Não interessa à Duras a memória dessa paz, que governo e militares se esforçaram para construir. Interessa-lhe, ao contrário, desfazer essa memória, organizada e institucionalizada, que, como diz Michael Pollak, em *Memória, esquecimento, silêncio*, resume a imagem que o Estado deseja passar e impor à população (1989, p. 8). Em oposição a isso, como forma de preservação das memórias subterrâneas, Pollak propõe a ideia de um “trabalho de gestão de memória”, a partir do qual seja possível estabelecer uma noção de pertencimento, de integridade da memória dos sujeitos (1989, p. 13).

Podemos observar esse trabalho na escrita de Duras, ao reconstruir a memória de uma dor que não é somente sua. Para isso, ela incorpora a seu relato, na confusão mental dessa espera, de seu corpo febril, magro, sua dificuldade de comer, de viver, de rir, a tudo isso, tão íntimo, sua própria experiência, ela incorpora imagens de outras mulheres, como da jovem grávida, de uns vinte anos, desesperada, na entrada da estação de trem d’Orsay, em Paris, onde desembarcavam os presos, lendo em voz alta a última carta do marido, morto na guerra. Ou a vizinha de Duras, madame Bordes, que já não se levanta da cama, completamente desfigurada pelas lágrimas, na espera intolerável de seus filhos, prisioneiros em campos de concentração. Ou mesmo as milhares de mulheres que Duras traz em seus textos, que vão cada dia à d’Orsay, e lá ficam, de sete horas da manhã às três da manhã do dia seguinte, esperando, entregues, a gritar: “As mulheres estão gritando [...] Durante o dia, as mulheres berram assim que veem os caminhões sendo desbloqueados da ponte Solférino. À noite, elas gritam assim que diminuem a velocidade, pouco antes do centro” (DURAS, 1985, p. 26, tradução nossa)<sup>8</sup>.

7. No original: “*De Gaulle ne parle pas des camps de concentration, c’est éclatant à quel point il n’en parle pas, à quel point il répugne manifestement à intégrer la douleur du peuple dans la victoire [...] De Gaulle a décrété le deuil national pour la mort de Roosevelt. Pas de deuil national pour les déportés morts. Il faut ménager l’Amérique. La France va être en deuil pour Roosevelt. Le deuil du peuple ne se porte pas*”.
8. No original: “*Les femmes hurlent [...] Dans la journée, les femmes crient dès qu’elles voient déboucher les camions du pont de Solférino. Dans la nuit, elles crient dès qu’ils ralentissent, peu avant le centre*”.

Desse modo, Duras reconstrói a memória de um período, trazendo para seu texto outras mulheres que também vivam seus lutos e suas esperas – essa guerra – enquanto uma imagem de paz e de triunfo era reforçada pelo Estado. Importante destacar que a questão que se impõe em *La douleur*, e que buscamos reforçar aqui, não é em negar a importância da derrota do nazismo alemão, mas, sim, propor um olhar crítico sobre como a memória desse período foi elaborada e edificada pelos países aliados, em especial, o Estado Francês. Duras faz duras críticas à postura dos oficiais franceses, sobretudo De Gaulle, que não fala dos mortos dos campos por “por medo de enfraquecer sua imagem” e “de diminuir seu alcance” (DURAS, 1985, p. 45, tradução nossa)<sup>9</sup>.

É ele quem exige que as eleições municipais sejam realizadas agora. Ele é um oficial empenhado. Ao meu redor, depois de três meses, o julgam, o rejeitam para sempre. Nós também o odiamos, as mulheres. Mais tarde, ele dirá: “A ditadura da soberania popular envolve riscos que devem moderar a responsabilidade de uma pessoa.” Ele alguma vez já falou do perigo incalculável da responsabilidade do chefe? (DURAS, 1985, p. 45, tradução nossa)<sup>10</sup>.

A importância política e social da memória, que Duras evoca em *La douleur*, aparece em diversos estudos da segunda metade do século XX. Dentre os quais, destacamos o livro *História e memória* (1990), do historiador Jacques Le Goff, em especial o capítulo intitulado “Memória”, em que nos traz uma historiografia da memória, desde a chamada *memória étnica*, referente às sociedades ditas ‘selvagens’, da pré-história à atualidade. Le Goff avalia que os “fenômenos da memória”, biológicos ou psicológicos, são sempre “resultados de sistemas dinâmicos de organização”, existindo apenas “na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui” (1990, p. 424). Dito de outro modo, a memória está sempre submetida a uma ordem, essa *organização*, responsável por manter ou reconstituir a

9. No original: “*cela de peur d'affaiblir son rôle à lui, De Gaulle, d'en diminuer la portée*”.

10. No original: “*C'est lui qui exige que les élections municipales se fassent maintenant. C'est un officier d'active. Autour de moi au bout de trois mois on le juge, on le rejette pour toujours. On le hait aussi, les femmes. Plus tard il dira: 'La dictature de la souveraineté populaire comporte des risques que doit tempérer la responsabilité d'un seul.' Est-ce qu'il a jamais parlé du danger incalculable de la responsabilité du chef?*”.

memória coletiva<sup>11</sup>. E, para Le Goff, o que evidencia esses “mecanismos de manipulação da memória coletiva” são os esquecimentos e os silêncios (1990, p. 426). Ou seja, é no não dito, mais do que no dito, que essa memória oficial, organizada, se constrói, e o movimento de Duras, em *La douleur*, surge precisamente como uma forma de expor esses esquecimentos na escrita da sua dor, e de tantas mulheres, silenciada por um discurso gaullista de uma vitória que não inclui a dor do povo. Celebrar uma paz enquanto tantos ainda estavam morrendo, ou esperando, aponta ainda para um comportamento comum de governos nacionalistas, “para quem a memória é um objetivo e um instrumento de governo” (LE GOFF, 1990, p. 463).

O panorama geral da memória ao longo da história, sobretudo ocidental, que Le Goff elabora nos mostra que, se, nas culturas mais antigas, a memória oral pertencia à comunidade e aos mais velhos, no século XX cabe ao Estado criar e difundir narrativas para a sociedade. A memória coletiva se torna, assim, um aparato do governo. Ele termina o capítulo dizendo que “a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (1990, p. 477). Talvez seja essa não uma função – visto que essa palavra jamais caberia aqui –, mas sempre uma potência da literatura, presente de forma intensa na obra de Duras.

## Memória-devir

Para Pollak (1989), a memória da guerra, e de outros eventos traumáticos de grandes proporções, remete sempre ao presente – esse tempo que pode deformar ou reinterpretar o passado – e a escrita de

11. Não iremos nos aprofundar, aqui, no conceito de *memória coletiva*, mas consideramos importante destacar que esta categoria foi cunhada e elaborada pelo sociólogo Maurice Halbwachs (1877-1945), em seu livro póstumo *La mémoire collective* (1950), publicado posteriormente no Brasil como *A memória coletiva* (1990). Halbwachs – judeu, morto em um campo de concentração – foi aluno de Henri Bergson, cuja teoria inspirou seu pensamento. Para Halbwachs, a memória não seria apenas um fenômeno individual, ligado à psique, mas também coletivo, na medida em que o contexto social interfere e contribui para a formação das memórias individuais.

Duras assinala precisamente esse gesto, ao propor outro olhar para o passado desse fim de guerra, a fragilidade dessa vitória – quem saiu ganhando? –, de uma paz fragmentária. Assim, ela acaba por reconstruir uma memória desse período a partir do próprio testemunho. Essa memória reconstruída, como afirma Pollak, volta-se ao presente, apontando para um futuro.

A pesquisadora Myriem el Maïzi, no livro *Marguerite Duras et l'écriture du devenir* (2009), reforça esse pensamento, ao defender que a escrita do passado, em Duras, é a escrita de um movimento, de uma passagem orientada para um *devenir*, esse *tornar-se*, que cria uma dinâmica temporal capaz de desenvolver o que ela chama de *métaphysique du devenir* (*metafísica do devir*). Em outras palavras: não há presente sem passado ou futuro sem presente e passado, sendo o passado também presente e futuro.

Henri Bergson, em *Memória e vida* – livro póstumo, organizado por Deleuze –, diz não discordar do pensamento de que o tempo implica sucessão, mas, com o que ele *não pode* concordar “é com a ideia de que a sucessão se apresenta à nossa consciência primeiro como distinção entre um ‘antes’ e um ‘depois’ justapostos” (2006, p. 16). O passado, para Bergson, “se conserva por si mesmo, automaticamente” e, inteiro, “nos segue a todo instante”, mas esse passado, porém, só retorna à consciência quando pode “ajudar a compreender o presente e a prever o porvir” (BERGSON, 2006, p. 47, p. 61).

Logo, todo devir pressupõe uma relação com a memória – esse somatório de tempos, como diz Gilles Deleuze, em *Bergsonismo* (1999), pensando a partir de Henri Bergson. Essa memória, que é também duração, se diferencia de uma “série descontínua de instantes que se repetiram idênticos a si mesmos”, já que o momento presente contém o precedente, e a lembrança deste, e ambos os momentos – anterior e atual – “se condensam um no outro, pois um não desapareceu enquanto o outro aparece” (DELEUZE, 1999, p. 39). Assim, o que entendemos como *presente*, em um processo contínuo, divide-se em dois sentidos: um, orientado ao passado; e outro, em direção ao futuro.

Se temos tanta dificuldade em pensar uma sobrevivência em si do passado, é porque acreditamos que o passado já não é, que ele deixou de ser. Confundimos, então, o Ser com o ser-presente. Todavia, o presente *não é*; ele seria sobretudo puro devir, sempre

fora de si. Ele não é, mas age. Seu elemento próprio não é o ser, mas o ativo ou útil. Do passado, ao contrário, é preciso dizer que ele deixou de agir ou de ser-útil. Mas ele não deixou de ser. Inútil e inativo, impassível, ele *É*, no sentido pleno da palavra: ele se confunde com o ser em si. (DELEUZE, 1999, p. 42)

Se o passado *é*, eternamente, misturando-se ao próprio sujeito, mas é no presente que há alguma possibilidade de ação, em direção a um devir, não seria justamente no presente que devemos agir, se quisermos reconstruir memórias silenciadas e apontar para outros futuros? A literatura de Duras – aqui, em especial, *La douleur*, mas podemos estender esse pensamento para toda sua obra – assume esse lugar, de uma escrita-passado que faz uso da escrita-presente que é, sobretudo, *puro devir*. Deleuze reforça essa ideia em *O que é a filosofia?* – livro escrito com Félix Guattari e igualmente inspirado pela teoria bergsoniana – ao defender que devemos

Agir contra o passado, e assim sobre o presente, em favor (eu espero) de um porvir – mas o porvir não é um futuro da história, mesmo utópico, é o infinito Agora, o Nûn que Platão já distinguia de todo presente, o Intensivo ou o Intempetivo, não um instante, mas um devir. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 8-9)

O atual, portanto, não é aquilo que *somos*, mas, antes, aquilo no que nos *tornamos*, “o que estamos nos tornando, isto é, o Outro, nosso devir-outro. O presente, ao contrário, é o que somos, e por isso mesmo, o que já deixamos de ser” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 9). Ao falar de sua dor, insuportável, na espera sem tempo pelo retorno de Robert, que é também uma espera pelo retorno de todos os presos de campos de concentração, Duras age *contra o passado*, *sobre o presente* e, sobretudo, *em favor de um porvir*. Seu gesto político e poético – sua escrita – afirma o pensamento deleuziano, assumindo uma presentificação desse passado e o ato de deformar, transformar, reconstruir uma memória oficial, que não integrou a dor do povo, no presente-devir – esse *infinito agora*.

Jeanne Marie Gagnebin, em *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, ao falar de santo Agostinho – cuja escrita não trata do tempo *de fora*, mas o descreve “ladeando com o pensar o próprio pensamento” –, afirma que a experiência temporal não deveria ser dita em termos espaciais (1997, p. 77). Se costumamos representar o tempo utilizando, por exemplo, a uma linha mensurável ou os ponteiros de

um relógio, deveríamos – de um modo agostiniano e bergsoniano – dizer dessa experiência “em termos ativos de esticamento, de dilatação, de tensão entre o lembrar e o esperar” (GAGNEBIN, 1997 p. 77). A escrita de Duras evidencia essa *tensão*, ao evocar o passado-sempre-presente de sua dor e propor uma reconstrução de outras memórias (im)possíveis.

### **Testemunha ou fazer uma verdade**

As imagens dos judeus, mortos e amontoados, não abandona Duras, que já não come, porque cada pão lhe lembra o pão que ele não comeu, Robert, morto de fome. Ao contrário do general De Gaulle, para ela, quem espera a paz não espera mais nada, pois é nessa paz, institucionalizada, que está o início do esquecimento. Assim, seu esforço, em *La douleur*, ao recuperar todas essas memórias, quarenta anos depois, é também uma tentativa de dizer que a guerra nunca acaba, não há paz na memória de quem viveu o horror. Sua escrita reforça a presença constante desse passado, essa memória que constitui o estofado da realidade, como diz Bergson (2006). É por meio da escrita de seu testemunho que Duras reivindica que a dor não seja esquecida.

Jacques Derrida, no livro *Morada: Maurice Blanchot*, diz que todo testemunho deve ser entendido como uma promessa de *fazer* a verdade (2004, p. 22). Em consonância com seu pensamento, não pretendemos, aqui, discernir verdadeiro de falso, essa distinção frágil entre ficção e realidade, no texto-testemunho de Duras, mas perceber esse *fazer* de uma verdade, como processo de reconstrução de outras memórias. Para Derrida, qualquer testemunho pode ser entendido como ficção, simulação de toda seriedade e, também, apropriação literária, pois “a literatura pode dizer tudo, aceitar tudo, receber tudo, oferecer tudo e simular tudo” (2004, p. 24).

De forma análoga, Márcio Seligmann-Silva, em seu artigo “Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes”, destaca que todo testemunho carrega a “marca de uma passagem constante, necessária e impossível, entre o ‘real’ e o simbólico, entre o ‘passado’ e o ‘presente’”, e a literatura buscaria justamente esse *encontro impossível* (2005, p. 82). No entanto, o real, que fala Seligmann-Silva, não corresponde a uma realidade do ponto de

vista naturalista, mas deve ser compreendido “na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 85). O testemunho de Duras, portanto, não traz *uma* verdade ou *uma* memória unificada desse período, mas fragmentos, vazios, ficções e realidades que, juntos, compõem uma *memória já ficção*, no encontro do real – que resiste à representação – com o simbólico de sua dor.

Raul Antelo, no texto “Subjetividade, extimidade”, de forma próxima à Seligmann-Silva, diz que

o horizonte do testemunho nunca é o da completude do uno, senão o da hiância, onde a disparidade de um real está alojada sem estar integrada, transmitindo-se sem ser captada. Assim, não há que se esperar do testemunho uma informação completa, uma vez que aquilo que nele se transmite são sempre modalidades da perda. Porém, não obstante essa perda, às vezes, surge, nesses enunciados, a centelha da satisfação, que ocorre justamente quando, no próprio texto – sempre insuficiente por definição –, o Outro chega a entender o que está mais além, chega a compreender justamente o oco no fracasso do dizer. (ANTELO, 2009, p. 56)

Dito de outro modo, e recuperando de Giorgio Agamben, em seu texto *O que resta de Auschwitz* (2008), o testemunho vale por aquilo que lhe falta, pelo que se constrói entre o possível e o impossível do dizer. Agamben diz que “os poetas – as testemunhas – fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade – de falar” (2008, p. 160). Assim, testemunha e poeta ocupam um mesmo lugar – poeta como testemunha e testemunha como poeta. Algo como o que diz Seligmann-Silva, em outro artigo seu, “Narrar o trauma: a questão dos testemunhos em catástrofes históricas”, ao defender que seria por meio da imaginação que vítimas de catástrofes, como a Segunda Guerra Mundial, podem “enfrentar o buraco negro do real do trauma”: “O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço” (2008, p. 70).

Agamben e Seligmann-Silva se referem, sobretudo, aos sobreviventes da Shoah, mas podemos estender seu pensamento para a escrita dessa mulher à espera, em *La douleur*, esse testemunho que se constitui, justamente, no intervalo entre o que existe e o que ainda pode vir a existir. Um testemunho, portanto, que não dá conta

de tudo, do todo, de *uma* verdade, mas se arma como estofado de *realidades*, sempre ficcionalizadas, como projeto de desmonte de uma memória coletiva organizada.

### **O não fim de uma espera**

Em 1945, os prisioneiros dos campos voltam para casa, se sobrevivem, desfigurados. Já não são homens. A guerra permanece em seus corpos, seus silêncios, naquilo que jamais conseguirão contar, como os combatentes de Walter Benjamin, em seu célebre texto “O narrador” (2012), pobres em experiência comunicável, mudos no retorno dos campos de batalha. A população de que fala Benjamin, desabrigada ao final da Primeira Guerra, em que nada havia restado, exceto as nuvens e o frágil e minúsculo corpo humano, chega ao extremo da pobreza de experiência, no final da Segunda Guerra – que Benjamin, judeu, não pôde presenciar. Essa incapacidade de contar impulsiona Duras a escrever, precisamente, *no impossível* da linguagem, na intenção de não deixar que prevaleça uma vitória que não inclui a dor do povo, reconstruindo a memória dessa dor, quarenta anos depois de uma guerra que segue viva em seu corpo.

Em maio de 1945, Robert finalmente retorna, irreconhecível: trinta e dois quilos para um metro e oitenta de altura – “uma forma que ainda não estava morta, que flutuava entre a vida e a morte” (DURAS, 1985, p. 70, tradução nossa)<sup>12</sup>. Impedido de comer, pois

se tivesse comido assim que voltou do campo, seu estômago teria sido dilacerado com o peso da comida, ou então esse peso teria pressionado o coração que, por outro lado, na caverna de sua magreza havia se tornado enorme: batia tão rápido que não se poderia dizer que estava batendo propriamente, mas que tremia como se estivesse sob o efeito do terror. Não, ele não podia comer sem morrer. No entanto, ele não poderia continuar sem comer sem morrer. Essa era a dificuldade. (DURAS, 1985, p. 71, tradução nossa)<sup>13</sup>

12. No original: “*cette forme n’était pas encore morte, elle flottait entre la vie et la mort*”.

13. No original: “*s’il avait mangé dès le retour du camp, son estomac se serait déchiré sous le poids de la nourriture, ou bien le poids de celle-ci aurait appuyé sur le coeur qui lui, au contraire, dans la caverne de sa maigreur était devenu énorme: il battait si vite qu’on n’aurait pas pu dire qu’il battait à proprement parler mais qu’il*

Começa, assim, rapidamente uma nova luta contra a morte. A guerra não acabou. Não há paz. Marguerite Duras, que espera Robert retornar do campo de concentração ao longo de todo o livro, de todo um ano, de todo um mês insuportável, segue esperando-o, mesmo depois de sua volta. Robert nunca voltaria. No final de *La douleur*, Duras escreve: “desse nome, Robert L., eu choro. Choro ainda. Chorarei toda a minha vida” (1985, p. 84, tradução nossa)<sup>14</sup>.

## Referências

- AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANTELO, R. Subjetividade, extimidade. *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 9, n. 14, p. 54-65, 2009.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERGSON, H. *Memória e vida*. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DERRIDA, J. *Morada: Maurice Blanchot*. Tradução de Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Edições Vendaval, 2004.

*tremblait comme sous l'effet de l'épouvante. Non, il ne pouvait pas manger sans mourir. Or il ne pouvait plus rester encore sans manger sans en mourir. C'était là la difficulté*”.

14. No original: “Dès ce nom, Robert L., je pleure. Je pleure encore. Je pleurerai toute ma vie”.

- DURAS, M. *La douleur*. Paris: Éditions Gallimard, 1985.
- EL MAÏZI, M. *Marguerite Duras et l'écriture du devenir*. Berna: Peter Lang AG, 2009.
- GAGNEBIN, J. M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- LAPOUJADE, D. *Potências do tempo*. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 Edições, 2012.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora Unicamp, 1990.
- POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- SELIGMANN-SILVA, M. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História*, São Paulo, n. 30, p. 71-98, jun. 2005.
- SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos em catástrofes históricas. *Revista Psicanálise Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

## **Grafismo Indígena: do conhecimento imaterial para pensar a poética do traduzir**

João Paulo Ribeiro (UFSCAR)<sup>1</sup>

O grafismo indígena é patrimônio imaterial dos povos indígenas. O intuito aqui não é o uso indevido de grafismos indígenas. Isso porque mesmo pensar o grafismo indígena enquanto literatura requer que pensemos a literatura — o estatuto da literatura.

Pensemos a literatura e não pensemos a literatura diferente porque a literatura é também o caráter do sagrado. Isto é, não é nossa intenção agregar outros valores ao termo *literatura*, e menos ainda resgatar uma essência.

Nossa intenção é, antes, pensar o imaterial que seria trabalhado na literatura naquela transversalidade que se assemelha ao que se entende pelo que se chamou mito. O mito não estático. Hoje a palavra mito está desgastada e negativa porque também se perdeu um envolvimento ao sagrado.

A transversalidade construída pelo sagrado em que a própria transversalidade é o sagrado. O sagrado confirma a transversalidade pelo encontro: a confirmação que torna elevada a vida. É quando se percebe que já se sabia. Um saber que não se sabia que sabia, como diz Henri Meschonnic (2016).

A perda de uma identidade da literatura como abrangente neste sentido de não se separar do religioso naquilo que implica a ficção e transforma o posicionamento, limitando a *poiesis* do sujeito. O posicionamento diante da literatura de não crer antes de conhecer.

Nisto, a literatura é diferente da religião. E, realmente, a religião de doutrinas sem a experimentação é o que pode ter limitado e repetido que a literatura não abrange o sagrado. Isto em diferentes esferas de produção do conhecimento. Essa separação entre religião e ciência —ambas renegam um estudo do sagrado, quando já sabem. É grosso modo que falamos de religião e ciência. E ao sagrado deve-se um posicionamento.

É sobre este posicionamento que pairava um método e que, no entanto, requer a espera, o encontro e o imprevisível. Por isso,

1. Doutorando PPG Linguística, Bolsista CAPES.

posicionamento. A negativa quanto ao método — não que não haja método — é quando se apressa e todo o caráter da subjetividade *versus* objetividade.

A objetividade do método menos a subjetividade apaga a subjetividade e objetividade do outro. Esse outro é o encontro do sujeito na linguagem. No caso de uma amizade cosmológica, tendo o poema do mundo subjetividade de um “é quase tudo vivo”. É neste sentido que o posicionamento é ética, estética e poética.

O conhecimento imaterial do grafismo quando da literatura que não abrange somente a escrita no papel. Em que temos uma poética ameríndia no grafismo indígena, e nas entidades geográficas, nas escritas nas pedras e encantados. São escritura e disse.

Tendo que também grafismos são comumente escritos no corpo e podem ter alguns dos princípios para que se execute a cura pelo uso de aspectos da linguagem que surgem nos cantos. Entre os Wayana-Aparai, os grafismos são

uma captura das criaturas do tempo primordial, uma transposição de sua presença. Através desses desenhos — complementados por narrativas orais — essas criaturas são trazidas ao tempo presente. Essa é uma distinção muito importante para entender a arte desse grupo indígena que não se limita ao seu significado, mas à sua eficácia visual. São desenhos concebidos de forma que permitam “ver” esses seres. São desenhos que fabricam, trazem de volta o mundo das origens [...]. Sua principal função é de estabelecer uma comunicação com os seres primordiais e permitir uma interação com eles. (GALLOIS, 2011, p. 43)

O que sabemos de cosmovisão de diversidade de povos indígenas, mas a cosmovisão do diverso pode ser entendida pelo poema do mundo. As terras indígenas, os rios, as montanhas, as árvores, que é tudo vivo. São poemas. Entendê-los como poemas. E o caminho é poema. O poema do mundo é uma poética. Para poética entenda-se *agentivo*, ou melhor, *interpelativo* (MARTINS, 2020, p. 123).

## Poema do mundo

Poema do mundo é uma forma de entender o cosmológico, a linguagem do cosmológico para que linguagem e cosmológico não sejam dissociados. E para que tanto o poder da linguagem quanto o poder

cosmológico aconteçam algo. E um algo que estivesse ao instante em que o poema do mundo é.

Um posicionamento. Poética do traduzir, que significa, não propriamente um método em que este interpreta, é mais um posicionamento. Posicionamento ao adiante, ao que está na frente, e que principia. É uma outra ideia para o começo, quando o começo estaria atrás. No caso, neste posicionamento, o da poética do traduzir, o começo está na frente. É uma tradução que sentimos para *Tenondé*, da língua *mbya-guarani*, em suas narrativas.

O tempo cosmológico que relata a cosmogonia, o começo das coisas, mas que isto não está distante. Se deveria encontrar a cosmogonia nas coisas, não como explicação do porquê de elas serem assim. Se deveria encontrar com o criativo da criação: o disse. Esse, o começo sempre presente estando à frente, para que não nos aceitemos na certeza, a identidade.

O caráter da alteridade é o (re)encontro com o cosmológico, poema do mundo. No processo de destruição da alteridade, encontra-se o encobrimento do poema do mundo. Disto o desvendar-se, o colocar do cosmológico no futuro do presente. *Tenondé*.

### **Poética do traduzir**

A poética do traduzir desde a tradução e não colocando que tudo é traduzir. Em *A Poética é a Política do Traduzir*, considerando o estatuto do sujeito na tradução, Henri Meschonnic (2010 [1999], p. 17), alerta para o desvio e para que se desvie do consolidado:

Traduzir é, pois, diluído analogicamente na história da interpretação. O que tem por efeito instalar esta banalidade especiosa ou ao menos insuficiente de que para compreender é preciso interpretar e para traduzir é preciso antes de tudo ter compreendido. Logo, a tradução é necessariamente uma interpretação. Há que sacudir esta verdade muito bem estabelecida, não para esperar fazê-la cair, mas ao menos fazê-la entregar o que ela contém e não mostra.

Não mostra que é uma interpretação, e esconde o sujeito. É consolidado este envolvimento de que não há sujeito e contra isso, então, um sujeito que apareceria: o tradutor. Não é isso também que defende Meschonnic.

Para que não se seja um sujeito distanciado do poema, do mundo do poema, e diante da árvore do bem e do mal, já com a barriga cheia, em um mundo sem o poema. Seria que a trava no olho é o que lhe atrapalha para perceber que as andorinhas, as gaivotas, os sabiás não têm se preocupado com as vestimentas? O que impede a cosmologia no sujeito como vestimenta?

E a poética do traduzir é uma política, é a poética da amizade cosmológica, sua política que não é sem poética, e justamente a poética sendo sua política, por isso a amizade. Em um viés de pesquisa em que a poética do traduzir se assemelha à política das narrativas cosmológicas, o criativo destas narrativas agindo, isto é sua poética.

De uma poética das narrativas cosmológicas, dizendo poética ao caráter do contínuo. “O contínuo saindo indefinidamente da tomada do descontínuo. Que não pode ser da interpretação. Eis porque também traduzir deve extravasar a interpretação” (MESCHONNIC, 2010 [1999], p. 20). Narrativas cosmológicas que são postas em poemas, e falam sobre poema, e interpelam, do sujeito a linguagem, de um sujeito no poema do mundo. O contínuo quando encontrado é que se está. Instantâneo. Espraia sobre o fazer-se-á, o fazer se há.

Um procedimento de poética do traduzir: se espriar pelo contínuo. O primeiro passo é encontrar o diverso pelo descontínuo, as partes formadoras do cosmos. Disto a linguagem dos cantos xamanísticos, sopros, onomatopeias, interjeições, preposições trocadas, sintaxes cortadas, repetições como querendo variar e acessar um outro ponto de vista. Uma experiência que descontinua os envoltórios.

Tornar o diverso visível. O diverso em espíritos, com a vivacidade diferente, dos corpos diferentes. O diverso é o contínuo. Não tem o caráter de totalidade de um todo, mas de uma totalidade em cada parte, que se faz presente em intercalações do nomear, do tornar-se palavras, e do tornar-se no mundo. E a relação? O contínuo é esta relação. E ela já existe? Não. O sujeito é valor neste poema do mundo, faltava ele.

## **Disse, a escritura**

O aspecto da escuta. O canto do poema do mundo, aprender a escutá-lo. O disse das abelhas que dá vida ao escutar do sujeito e em poema do mundo. Apresenta Davi Kopenawa, sobre conhecimentos

e de como eles ensinam, os cantos do *xapiri* — que os de fora chamam de espíritos.

Eles vão colhê-los nas árvores de cantos que chamamos *amoa hi*. *Omama* criou essas árvores de línguas sábias no primeiro tempo, para que os *xapiri* possam ir lá buscar suas palavras. Param ali para coletar o coração dje suas melodias, antes de fazerem sua dança de apresentação para os xamãs. Os espíritos dos sabiás *yōri-xiama* e os espíritos japim *ayokora* — e também os dos pássaros *sitipari si* e *taritari axi* — são os primeiros a acumular esses cantos em grandes cestos *sakosi*. (KOPENAWA; ALBERT 2015 [2010], p. 113)

Os cantares dos pássaros, sapos, cigarras — aprender a escutá-los quando já se constituindo deles. Os pássaros têm seus cantos melódicos, as árvores estão plenas de cantos, de dia e de noite. É preciso saber escutá-los. E quando se escuta é se constituindo. O aspecto corpo torna-se, pois, o aspecto canto dos espíritos, em espíritos-nós. Nos cantos, o aspecto galhos das árvores, os galhos de uma árvore, carregados de cantos. É a árvore-eu.

As considerações sobre os cantos dos *xapiri* — o possível de escutá-los? Pelo que transmite Davi Kopenawa:

Esses *xapiri* são as imagens dos pássaros cujo canto melódico ouvimos pela manhã e à noite na floresta. Assim é. Cada *xapiri* possui seus próprios cantos: os espíritos tucano e araçari, os espíritos do papagaio. [...] Os cantos dos *xapiri* são tão numerosos quanto as folhas de palmeiras *paa hana* que coletamos para cobrir o teto de nossas casas, até mais que todos os brancos reunidos. Por isso suas palavras são inesgotáveis. (KOPENAWA; ALBERT 2015 [2010], p. 113)

Uma coisa seria escutar os pássaros cantarem e outra coisa seria escutar o som dos cantares dos espíritos dos pássaros? O que se escuta são os espíritos. O espírito estaria contido nos cantos ou os cantos são espíritos. É preciso o poema do mundo. O poema do mundo estando em escritura e oralidade. O disse dos cantos, disse melódico do fazer-se-á, fazer-se há.

O poema do mundo estando em escritura e oralidade: o disse contido nos cantos e os cantos encontrados nas escrituras. Para encontrar a escritura enquanto poema do mundo, então o disse que se escuta dos espíritos tornando-nos. É o tempo anterior, e na frente. *Tenondé*. Poema do mundo. Nos construindo no poema do mundo,

e o poema do mundo já estava ali. Escritura. Canta-se não somente para acessar o disse, e pelo disse que se constrói o canto.

Sobre o canto, o que parece sem significado em signo é o que está significando, tentando significar. O aspecto do disse do canto que completa o canto — aquele mesmo disse no constituindo do todo vivo. Este aspecto do disse no canto, cantos *dos* espíritos animais. O que se escuta é um pássaro, e onde ele está, onde eles estão? O deslocamento de não encontrar o corpo que enuncia o canto, que canta. Os espíritos nos animais estão em seus cantos. Escutamos. E estamos na escritura. O saber-ser-que-há, *Mbae'ekuaá* (em língua *mbya-guarani*, conforme nossa tradução).

Sem a escritura não haveria disse, e sem disse não haveria escritura. No princípio, o disse estava com a escritura e a escritura era disse. Não é o um, nem a diversidade. É o diverso. Futuro do presente. O poema do mundo.

A floresta e os *xapiri*. Aspecto da escritura e aspecto da oralidade. Ver ou não os *xapiri*, porque é preciso para “vê-los de verdade, é preciso beber o pó de yãkoana durante muito tempo e que os nossos xamãs mais velhos abram os caminhos deles até nós” (KOPENAWA; ALBERT 2015 [2010], p. 111). A floresta é repleta de árvores, uma árvore é repleta de cantos. Ainda é possível ver algumas árvores. E se esqueceram de escutá-las.

## Escuta, festa

E há diversas maneiras de se escutar. Pode-se escutar onça, pode-se escutar anta. E para encontrar mel, como é melhor escutar? Sendo um animal que gosta de mel. E é preciso escutar as abelhas. É preciso apurar a escuta e a visão. Congelar a visão como no começo do tempo, em *Popol Vuh* (BROTHERSTON; MEDEIROS, 2018, p. 45):

Aqui está a narração  
 Dessas coisas:  
 Na verdade, ainda estava quieto,  
 Na verdade, ainda estava silencioso.  
 Estava quieto.  
 Na verdade estava calmo.  
 Na verdade estava solitário  
 E também estava vazio ainda, o útero do Céu

Para ser sempre visitado, do que havia antes e depois que como a imagem visual que feito no sujeito o coloca como duplo. O espírito que vê a imagem. Técnicas de apreender a imagem em movimento e movimentar-se na imagem.

Sobre a imagem, em *ABC da literatura*, Ezra Pound (1973[1934]) diz assim: “E no entanto o máximo de fanopeia (a projeção de uma imagem visual sobre a mente) é provavelmente alcançado pelos chineses, em parte devido à particular espécie de sua linguagem escrita” (POUND, 1973 [1934], p. 45). Para os povos na Ameríndia como seria? Da fanopeia pela Ameríndia — e melopeia, a imagem no olho ouvindo. Entre os Tikmũ’ün, o canto da ave zabelê (TUGNY, 2013, p. 17):

o oo e oo  
 o oooo  
 o oo e o  
 guegueguegue  
 a cauda do peixe pequeno fez  
 guegueguegue  
 o a oo a o  
 o oooo a o  
 minha imagem no olho  
 minha imagem no olho ouvindo

Considerar uma teoria da linguagem na Ameríndia. E que viria pela amizade cosmológica, ou mesmo aprofundar estudos já construídos, colocando um estudo da literatura em parâmetros dos estudos ameríndios. Entretanto, a teoria do poema pela Ameríndia; da poética quando *do poema* que diminui o poder de decisão do sujeito, do sujeito que carregará um peso e; *pela Ameríndia* no sentido que se faça pelos espaços em um território que batalha para que não seja destruído. Poética, estética, ética e política: nesta graduação. Uma política que não venha primeiro, como projeto de um partido. E sim, a poética como política. Tomando todo cuidado de fazê-la não uma política de finalidade. E ainda que para a “Ameríndia”, ao contrário de um mundo desencantado, o que há são os encantados, em paisagens, nas festas, em sonhos. É um mundo de relações, de diferenças e igualdades. Quando se potencializa as relações, a diferença é aceita como uma ordem a ser respeitada. Se uma apreensão do mundo é constituída de pontos de vista, daquele do perspectivismo ameríndio, então, sendo o mundo repleto e constituído de poemas e

mesmo o poema sendo um método para aprendê-lo, como o canto, então como se organiza esta sintaxe? A sintaxe do poema.

## Sintaxe do poema

Em *Os caminhos das palavras levadas: Estudo dos processos de tradução das artes verbais amazônicas* (2018), Morgane Alida Avery realiza um levantamento bibliográfico a respeito da nomeação dos termos para os textos que se traduz, quanto à conceituação que parece exprimir certas nomeações pelos tradutores. E literatura é um destes conceitos que não são de entendimento dos gêneros internos às comunidades nativas. Segundo Avery (2018, p. 36), corre-se um risco nesta nomeação:

Assim como celebrar uma literatura não compõe necessariamente traduções menos etnocentradas, chamar poesia os cantos tupinambá não captura o que eles fazem. Da mesma forma, nomear ‘canto’ as palavras emitidas Tikmũ’ün não faz com que se saiba como escutá-las, e isto particularmente quando os ‘cantos’ são comida e, a sua escuta, comensabilidade.

Um outro termo: “*arte verbal*” — o que vem sendo mais usado. “Ainda que seja frequentemente reconhecida a necessidade de justificá-la [...] a expressão ‘arte verbal’ parece muitas vezes escolhida por conta das formas e da expressão que ela denota” (AVERY, 2018, p. 23). A questão que se coloca é: Como dar conta de uma série de pressupostos ameríndios, e como os termos não expressam principalmente o carácter da agentividade e dos agentes. E até quando isto entraria em ação em práticas da tradução?

O poema do mundo diz respeito à maneira de tentar perceber o mundo, e quando isto já se está em. A atualização do mundo. O mundo das narrativas cosmológicas que narra os acontecimentos de um tempo — o “há muito tempo” — e que exercem a agentividade não somente das palavras, mas pelo encontro com a agentividade do poema do mundo. Executa algo assim no sujeito, o fazendo sujeito quando do encontro. A estética e a ética enquanto encontro é essa poética. Disso, a agentividade seria a poética para ambos e diferentes agentes que se encontram. O poema do mundo abrange não o estar distanciado, mas o estar em.

Entre o povo Tikmũ'ün, habitantes da Mata Atlântica — resquícios desta mata — pelo sul da Bahia, norte de Espírito Santo e nordeste de Minas Gerais, visita-se sempre estes territórios em resistência. E encontram o que dizem os cantos, as narrativas. Há conhecimentos muitos. Encontram as abelhas que resistem por entre suas aldeias escondidas em árvores. Os Tikmũ'ün, também conhecidos como Maxakali — ainda conservam as diferenças originais entre eles: Malali, Maconi, Pataxó, Cumanaxó, Cutakó, Paname, Copoxó, Pirichus e outros (TUGNY, 2013, p. 45). Conservam, pois os seus cantos, “cantos para percorrer o mundo” (TUGNY, 2013, p. 31). Seus cantos são elementos fundamentais. Entre estes cantos, cantos para “mudar de lugar para ver o mundo de várias formas”:

Os Tikmũ'ün gostam de imaginar como é ver o mundo, as coisas, as pessoas, as paisagens, a partir de vários pontos de vista [...] Olhem como um objeto é visto de diferentes formas: um pássaro sobrevoa uma folha na água e a observa de cima; um peixe passa por baixo da folha, e consegue ver o seu outro lado; uma lagarta repousa sobre a folha e sente sua textura. São diferentes maneiras de experimentar a folha, de conhecer as coisas. Por isso, para aperfeiçoarem seus conhecimentos sobre o mundo, os Tikmũ'ün acham importante observar e estar próximos de muitos animais. (TUGNY, 2013, p. 19)

O mundo é repleto de poemas, e, ou, o mundo é constituído de poemas. E como o poema, a teoria do poema, a que pertence ao poema, tem na ambiguidade produtiva da sintaxe, o convite sempre presente ao foco narrativo ou libertação das amarras do corpo fechado. A alma adentra o poema — técnica de deslocamento do poema.

### **Privilégio do tradutor**

E como fazer para escutar? Um não entender das palavras sussurradas é um passo importante, colocando o sussurro como forma de aprender como no caso dos benzimentos, na cura, e no derivando as palavras e assim se derivando também na forma de escutar, em de ver e assim pelo poema do mundo. Abrindo o poema do mundo é já neste manejo pelo disse, do fazer-se-á antes e contido assim nos caminhos do sujeito, das partes do sujeito pelo espaço e pelo tempo,

o corpo do sujeito em linguagem. A poética do traduzir neste sentido. O futuro do presente (e Henri Meschonnic traz isto) é como se estivesse à frente, não tanto, mas um pouquinho, desestabilizando ou melhor como um passo, conduzindo o movimento, o vivo.

Dos aspectos no canto daquele disse de um tempo cosmológico em que o corpo-era sem o envoltório. É esse vivo que o diverso em poema do mundo em futuro do presente. O há muito tempo. O disse na palavra sendo oralidade, e que apresenta a escritura das coisas, a escritura-palavra. Uma escritura-palavra que aponta para não somente a estrutura do envoltório, mas para a vida, e para a possibilidade do encontro, para a voz das coisas e de seu disse, disse por todos. Henri Meschonnic (2006 [1989], p. 9) falará do ritmo:

Se a escritura é o que acontece quando alguma coisa é feita na linguagem por um sujeito e que jamais havia sido feito assim até aquele momento, então a escritura participa do desconhecido. Ou seja, do ritmo. Ela começa onde cessa o saber. E como o saber é o presente do passado, poderíamos dizer que a escritura é o presente do futuro, o futuro no presente, no momento em que ela tem lugar. Por conseguinte, em certos casos, talvez para sempre, ela é um passado que continua a ter futuro.

## **Abelhas, beija-flor**

A floresta e os polinizadores, as abelhas. E as abelhas portadoras de cantos. A voz das abelhas é o disse. A poética do traduzir em privilégio para escutar este disse, a voz das abelhas também. Diz Davi Kopenawa (2015 [2010], p. 97) “O mel é o alimento preferido dos espíritos e, quando as crianças tomam muito mel, os xapiri aparecem muito em seus sonhos, mesmo que elas ainda não sejam capazes de reconhecê-los”. O doce da fala que é sustento dos lábios do Beija-Flor para Nhamandui – em “Ayvu Rapyta” conhecimentos de sabedoria dos Xeramoí nas comunidades Mbya-Guarani.

E as flautas, os maracás como sagrados e acessos a um virtual que não estaria tão distante, ou fora ou no passado, mas nesse presente do futuro, futuro do presente, em que o recuperar do disse pelos padrões musicais, pelos assopros de palavras ainda-não, palavras de um antes-sempre, de resquícios de um corpo no sagrado que não é o céu (ou só somente) e nem mesmo o divino extra-mundo (ou só extramundo).

O futuro do presente como uma marca de futuro no nome? A marca de futuro no nome significando que algo já é – ainda não sendo. Em língua *mbya guarani*: *guyrá rã* (pássaro será), *yva rã* (ceú será), *yvy rã* (terra terá). Em “*Ayvu Rapyta*”, narrativas presenteadas para a publicação por Léon Cadogan (1959):

*Ñande Ru Pa-pa Tenonde*  
*guete rã ombo-jera*  
*pytũ yma gui*

*Nande Ru último pai-principia*  
*seu corpo será embogerá*  
*de há muito tempo noite*

*Yvára pypyte*  
*apyka apu'a i,*  
*pytũ yma mbyte re*  
*oguero-jera*

*Yvára, entre o pé*  
*redonduzindo assento*  
*entre há muito tempo noite*  
*guerogerá*

*Yvára jechaka mba'ekuaá,*  
*yvára rendupa,*  
*yvára popyte, yvyra'i,*  
*yvára popyte rakã poty,*  
*oguero-jera Ñamanduĩ*  
*pytũ yma mbyte re*

*Yvára saber-que-há luzindo olho*  
*yvára o ainda escutado*  
*yvára entre a mão, coluna-taquara*  
*yvára entre a mão florilhando pontas*  
*guerogerá Namanduĩ*  
*entre há muito tempo noite*

*Yvára apyre katu*  
*jeguaka poty*  
*ychapy recha*  
*Yvára jeguaka poty mbyte rupi*  
*guyra yma, Maino i,*  
*oveve oikovy*

*Yvára ponta instante*  
*cocar das flores*  
*orvalho vendo*  
*Yvára por entre o cocar das flores*  
*o há muito tempo pássaro, Beija-Flor,*  
*voa havendo*

*Ñande Ru tenonde gua*  
*o yvára rete oguero-jera i*  
*jave oikovy,*  
*yvytu yma i re oiko oikovy:*  
*o yvy rupa rã i oikuaá eỹ*  
*mboyve ojeupe*  
*o yva rã, o yvy rã*  
*oiko ypy i va'eku*  
*oikuaá eỹ mbove i ojeupe,*  
*Maino i ombo-jejurei;*  
*Namanduĩ yvaraka a Maino*

*Ñande Ru desde principia*  
*Yvára corpo seu guerogerá*  
*há havendo,*  
*vento há muito tempo está havendo:*  
*altar terra será sem saber*  
*antes de para ser de si*  
*céu será, terra terá*  
*estando começo que era*  
*sem saber antes para ser de si*  
*disse doce Beija-Flor*  
*Beija-Flor yvaraka a Ñamanduĩ*

(CADOGAN, 1959, p. 13-4; uma proposta de tradução nossa)

Falamos sobre a marca de futuro que em língua *mbya-guarani*, se liga ao nome, ao substantivo. O passado também, neste jogo de

linguagem, *yma* — o “há muito tempo”: *yvytu yma* (vento há muito tempo), conforme nossa proposta. Voltando ao passado... E qual passado seria este? É acerca de um passado tão remoto que é encontrável ao instantâneo — usemos o “instantâneo” e não o “momento”, pois o “momento” fixa, e o instantâneo é sem o saber; *oikuaá eý mbove i ojeupe* (“sem saber antes para ser de si”).

A narrativa cosmológica nos coloca diante do poema do mundo na frente. O diverso que descontinua um contínuo anterior que se queria continuar. A ausência do diverso é o mal, caminho para a totalidade sem o diverso. Um mundo desumanizado, e só com humanos.

E o sujeito político (físico e concreto)? Ao aspecto da dança, que faz com que a dança das palavras não seja uma metáfora, mas uma experiência de manejo de mundo, na poética do xamanismo. O aspecto do diverso na linguagem que é diverso na representação, como em imagem em suspenso, como que visitando outros lugares que não ali fisicamente, deste poder de viagem no espaço tendo o vértice de se colocar entre as danças das palavras, esse movimento que o canto executa em uma espécie de repetição, e diferença, a diferença repetindo, e a repetição diferente em outra parte que ainda não surgiu. Este “não surgiu” é o que coloca em atento aquele que escuta, junto ao que canta. E onde estaria o que falta? O que falta era o que faltava, que ao doente curou. E aquele escutar das danças que faz do sujeito uma palavra. Um sujeito cosmológico. Um sujeito no poema do mundo.

### **Yvára: che ra'e**

O mundo, poema do mundo, é um grande grafismo, repleto de grafismo. O grafismo no corpo uma forma de estar. *Teko*. Encontrar-se no poema do mundo. Cantando também para se encontrar no poema do mundo.

*Ano'arako orojeroky Pa'i Kuara roka rehe* (7x)

*Ano'arako orojerure Yvára che ra'e* (2x)

*Angatu ore orojeroky Pa'i Kuara roka rehe* (2x)

*Haaaa!!!*

(MONTARDO, 2009, p. 80, adaptado)

Continuando o cantar do sol ao nascer do sol, o canto está em

*Através do Mbaraká: música, dança e xamanismo guarani*, pesquisa em etnomusicologia da antropóloga Deise Oliveira Montardo (2009) que esteve entre os Kaiowá (grupo Guarani).

*Ano'arako orojeroky* (agora certamente nós louvamos dançando) *Pa'i Kuara roka rehe* (pela casa do Pai do Sol). *Ano'arako orojerure* (agora certamente pedimos-orando/rezando) o *Yvára che ra'e*. Significado de [*ra'e*]: “partícula de aspecto, indica um descobrimento, isto é, indica que um fato é constatado apenas no instante relatado” (DOOLEY, 2006, p. 167). O que é constatado? O aspecto do *yvára-eu*. Então, [*angatu*] “agora mesmo” traz uma diferença a [*ano'arako*] “agora certamente” dos versos anteriores. Na passagem, o que era uma vontade/desejo/possibilidade se torna uma ocorrência constatada: o [*che ra'e*] que foi “encontrado”, se está *yvára che ra'e*, em dançando aqui. Onde? *Pa'i Kuara roka rehe*, pela casa do Pai Sol.

Para traduzir o canto, parece isso mais difícil. Escutar o canto muitas vezes. Cantando. Alterando a voz quando se percebia. Com o maracá, aprendendo os movimentos de começar-se no mundo.

O *mbaraká* nas mãos, essa geografia pelo pensamento, cantando até que por entre as mãos das palavras, o *mbaraká*. Subindo ao alto da montanha, com o *mbaraká*, pela geografia do pensamento. Experimentando esse instrumento, refletindo que se está fazendo o disse.

Agora por aí, *orojeroky*, pelo sol a casa do pai'é ... *pa'i kuara roka rehe yvára che ra'e* ... agora por aí, *orojeruré* eis m'eu eis me'aqui  
Agora mesmo aqui *orojeroky* o sol a casa do pai'é ... *pa'i kuara roka rehe*

O som do *mbaraká*, o disse que interpela à escritura. Por isso a geografia do pensamento, de subir a um monte e poder segurar uma bomba que possa cair, destruir uma parte dos caminhos na América que existem por todo o planeta Terra. Na literatura, o poeta que tenta paralisar o tempo, voltar e segurar a bomba atômica:

A bomba atômica é triste  
Coisa mais triste não há  
Quando cai, cai sem vontade  
Vem caindo devagar  
Tão devagar vem caindo  
Que dá tempo a um passarinho  
De pousar nela e voar.

(Vinícius de Moraes, 2002 [1992], p. 225-226)

## Nascer do sol, canto

E os caminhos da Ameríndia acontecem a cada nascer de sol. O canto que acontece ao quando o sol nascendo. Que as gentes-humanidade cantam. Os galos conhecem o poema do mundo. O galo cantador, o que canta? O disse e nasce ao sol, mais um poema do mundo.

1

Um galo sozinho não tece uma manhã:  
 ele precisará sempre de outros galos.  
 De um que apanhe esse grito que ele  
 e o lance a outro; de um outro galo  
 que apanhe o grito de um galo antes  
 e o lance a outro; e de outros galos  
 que com muitos outros galos se cruzem  
 os fios de sol de seus gritos de galo,  
 para que a manhã, desde uma teia tênue,  
 se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,  
 se erguendo tenda, onde entrem todos,  
 se entretendendo para todos, no toldo  
 (a manhã) que plana livre de armação.  
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo  
 que, tecido, se eleva por si: luz balão.

(João Cabral de Melo Neto, 1975 [1965], p. 17-18)

Por isso nós viveremos mais tempo que o império da morte — como foi profetizado. Nós, que os pés se enraízam à terra, como água do poema do mundo, a cabeça, o céu-árvore. A literatura indígena:

No caminho de volta  
 no pé da Serra do Mar  
 vislumbro uma árvore curvada pelo tempo  
 suas raízes abraçam a terra  
 e seguem o curso natural das águas  
 onde mil pássaros alimentam  
 seu eterno canto

(Graça Graúna, 2001)

Tentar trazer para o fazer de antologias as narrativas e cantos, na perspectiva do poema. E que tenha uma teoria do poema — teoria na Ameríndia. Caminhos da Ameríndia onde as narrativas mostram “demarcações” e os cantos propiciam o encontro com o poema do mundo, encantado.

Refletir a literatura e a literatura brasileira a partir de teorias na Ameríndia. Se isso com atenção para não se desviar, não se desviar fazendo um projeto para frente e antes ou sem seguir o na *frente*. E pela poética do traduzir, que não interpreta — ou assim não pretende, porque se desvia já estando pela voz esforço, cantando — e sendo escrito pelos cantos, o grafismo para o sujeito — e encontrando-se pelas narrativas, futuro do presente, poema do mundo.

## Referências

- AVERY, M. A. *Os caminhos das palavras levadas: Estudo dos processos de tradução das artes verbais amazônicas*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP/FFLCH/Departamento de Antropologia, 2018.
- BROTHERSTON, G.; MEDEIROS, S. *Popol Vuh*. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- CADOGAN, L. *Ayvu Rapyta: Textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá*. FFLCH/USP, Boletim N.227, Antropologia n. 5. São Paulo, 1959.
- DOOLEY, R. *Léxico Guarani, dialeto Mbyá com informações úteis para o ensino médio, a aprendizagem e a pesquisa linguística*. Sociedade Internacional de Linguística, 2006.
- GALLOIS, D. T. (org.) *Patrimônio Cultural Imaterial e Povos Indígenas*. Macapá, São Paulo: IEPÉ 2011 [2006].
- GRAÚNA, G. *Tessitura da Terra*. Belo Horizonte: Alternativas, 2001.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A Queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, [2005] 2010.
- MARTINS, M. S. C. *O Poder das Palavras*. Em sua força poética, xamânica e tradutória. Campinas: Mercado de Letras, 2020.
- MELO NETO, J. C. *Antologia Poética*. José Olympio. Rio de Janeiro, 1975 [1965].
- MESCHONNIC, H. *Le Sacré, Le Divin, Le Religieux*. Paris: Arfuyen, 2016.

- MESCHONNIC, H. *Poética do Traduzir*. São Paulo. Perspectiva, 2010 [1990].
- MESCHONNIC, H. *Linguagem, ritmo e vida*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006 [1989].
- MONTARDO, D. L. O. *Através do Mbaraka: música, dança e xamanismo guarani*. São Paulo: EdUSP, 2009.
- MORAES, V. *Antologia Poética*. Companhia das Letras, 2002 [1992].
- POUND, E. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1973 [1934].
- TUGNY, R. P. (org.). *Cantos Tikmũ'ũn para abrir o mundo*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

## **A violência traduzida em palavras: *La vie sans fards* [A vida sem maquiagem] (2012), uma autobiografia de Maryse Condé**

Kelley B. Duarte (FURG)<sup>1</sup>

### **Introdução e contextualização teórica**

No espaço contemporâneo das escritas de si, poderíamos pensar que não há mais um lugar a ser ocupado pelo gênero autobiográfico. A utopia da verdade, associada à rigidez da identidade narrativa homônima, entre autor, narrador e personagem principal, fragilizou a prevalência de um modelo outrora edificado para exaltar o homem moderno.

O reconhecimento lacunar da memória, em seu conjunto de esquecimentos preenchidos pela imaginação, permitiu colocar lado a lado autobiografia e romance para forjar uma nova estratégia narrativa híbrida, voltada para a literariedade do texto e menos preocupada com seu caráter factual. Distanciando-se das precisões conceituais do clássico modelo lejeuniano, acompanhamos, nas últimas duas décadas, a consolidação da autoficção enquanto gênero que reconhece a heterogeneidade discursiva e exalta a mobilidade cultural de identidades configuradas na era pós-moderna.

Partindo dessa assertiva, busco apontar o que impulsiona Maryse Condé (1937-) a escrever uma autobiografia ao sabor das *Confissões* de J.-J. Rousseau. Sem a pretensão de desenvolver uma análise conceitual, a leitura que apresento pretende dar mais atenção ao que nos oferece o gênero, na escrita de M. Condé, do que delimitar seus contornos.

*La vie sans fards* [A vida sem maquiagem] é publicada em 2012, ano em que M. Condé completou setenta e cinco anos. Na apresentação da contracapa, o leitor é convidado a “pactuar”<sup>2</sup> com uma narrativa

1. Doutora em Estudos Francófonos. Professora do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande – FURG.
2. Um dos elementos que define a estrutura da autobiografia, nos pressupostos de Philippe Lejeune, está centrado na “natureza do pacto firmado pelo autor” com seu leitor quando apresenta a homonímia nas três instâncias narrativas, atestando seu compromisso em “dizer a verdade” (cf. LEJEUNE, 2014, p. 37 e 43).

da verdade, anunciada sem a pretensão de recompor a vida embelezada por artifícios que, para a escritora, definem muitas das produções autobiográficas: “Com bastante frequência as autobiografias se tornam construções de fantasia”<sup>3</sup> (CONDÉ, 2012, p. 11). É assim que M. Condé aponta a principal fragilidade do gênero e se coloca na contramão da falsificação de um modelo narrativo que pode ser encarado como estratégia para enaltecer a identidade de uma personalidade consagrada: “Por que é necessário que toda tentativa de se contar acabe na confusão de meias verdades?”<sup>4</sup> (CONDÉ, 2012, p. 11).

Mas por que escrever uma autobiografia? Respeitando o sentido mais profundo da “confissão”, parafraseando Rousseau nas primeiras páginas de seu livro, ela escreve e responde a esse possível questionamento do(a) leitor(a): “Declaro hoje que quero mostrar a meus semelhantes uma mulher em toda verdade de sua natureza e essa mulher serei eu.”(2012, p. 11)<sup>5</sup> Com essa declaração, M. Condé apresenta sua narrativa, por vezes metatextual e muito próxima do “romance memorial” de Régine Robin<sup>6</sup> para desvelar a mulher por trás da escritora. Nesse itinerário, M. Condé percorre as influências que a moveram em direção à (re)construção de uma identidade negra da América pós-colonial, visto que ela, proveniente de uma família que exaltava as origens dos “*Les Grands Nègres*” [Os Grandes Negros], ignorou por muitos anos todo o contexto sociocultural das Antilhas. No atravessamento dessa trajetória intelectual estão os bastidores de uma vida marcada pela violência em diferentes expressões.

## **Apresentação da obra**

A obra se constitui a partir de uma curta introdução e três grandes divisões em capítulos. Cada capítulo é subdividido a partir de epígrafes apresentadas como título que introduz, simbolicamente, o

3. “*Trop souvent les autobiographies deviennent des constructions de fantasie.*” Todas as traduções referentes à obra *La vie sans fards* são minhas.
4. “*Pourquoi faut-il que toute tentative de se raconter aboutisse à un fatras de demi-vérités?*”
5. “*Je declare aujourd’hui que je veux montrer à mes semblables une femme dans tout ela vérité de la nature et cette femme sera moi.*” Itálico do original.
6. Escritora franco-canadense que inaugura a escrita autoficcional no modelo de itinerário intelectual.

teor do que será narrado. Reunidos, esses fragmentos citados, associados ao teor da narrativa, formam um *mashup*<sup>7</sup> entre a vida pessoal e o universo cultural e intelectual de M. Condé.

A introdução denuncia a farsa que envolve a autobiografia – apontada, por ela, como construção idealizada, pouco condizente com o vivido. Na sequência, temos uma breve retrospectiva que apresenta o contexto familiar privilegiado e um fragmento de lembrança da infância, aos dez anos – para relacionar a idolatria pela mãe e o nascimento de sua vocação de escritora que, ela explica, só se concretizou aos quarenta e dois anos.

São muitos os anos que separam a descoberta de um talento e sua consolidação. A explicação para o adiamento da escrita profissional é antecipadamente anunciada na epígrafe escolhida para a abertura de sua autobiografia. Recorrendo, desta vez, a J.-P. Sartre, ela cita: “Viver ou escrever, é preciso escolher”<sup>8</sup> (CONDÉ, 2012, p. 9). O(A) leitor(a), informado(a) sobre a carreira tardia, logo deduz a ação que prevaleceu na vida de Condé. Entretanto, procuro apontar no decorrer deste artigo, que “viver” talvez não seja o verbo mais adequado para definir um árduo percurso.

## **A narrativa da violência**

Em seu ensaio crítico sobre a violência, Walter Benjamin (2011) esboça uma definição para essa palavra, colocando-a na intrínseca relação com o poder. Em seu pressuposto, entende-se que uma causa só se transforma em violência quando interfere em relações éticas (BENJAMIN, 2011, p. 121). Com essa exposição, W. Benjamin alarga a noção de “violência” e colabora na reflexão que busco estreitar entre esse termo e a sequência de acontecimentos na vida da autobiógrafa.

Na introdução de sua *Vida passada a limpo*, M. Condé faz uma declaração que aponta caminhos para o que proponho discorrer,

7. A técnica do *mashup* é muito comum no universo da música. Ela pode ser entendida como a mistura de duas ou mais canções originais, feita através da transposição do vocal de uma canção em cima do instrumental de outra, de forma a se combinarem e resultarem em uma nova canção.
8. “Vivre ou écrire, il faut choisir.”

nesta leitura crítica: “eu estava tão ocupada em viver dolorosamente que eu não tinha tempo para mais nada. Na verdade, comecei a escrever quando passei a ter menos problemas e quando pude substituir os verdadeiros dramas pelos de papel”<sup>9</sup> (CONDÉ, 2012, p. 14). Essa passagem nos mostra que, subjacente à narrativa do desencanto com a África dos poetas antilhanos, está a “sobrevivência” frente a inúmeras tragédias pessoais que recaem sobre sua condição feminina de mãe solteira e de mulher negra estrangeira em países africanos.

Mais da metade de sua obra é, no primeiro plano da leitura, dedicada ao relato de experiências relacionadas à descoberta de uma África ambivalente. Uma construção que tenta ser fiel ao que enunciara na introdução: “Não falarei de minha vida atual, sem grandes dramas [...]. Tentarei preferencialmente compreender o lugar considerável que a África ocupou em minha existência e em meu imaginário. O que eu procurava lá?”<sup>10</sup> (CONDÉ, 2012, p. 16).

O questionamento da autora nos conduz a percorrer uma obra que se constitui como totalidade da resposta para diferentes inquietações existenciais. Ao partir em busca de seus rastros culturais, para entender sua identidade reconfigurada em território americano, M. Condé depara-se com o desafio de ser mulher negra (ou mulata – como é vista pelos africanos) em uma África hostil e preconceituosa. Exemplar da primeira expressão de violência, que aponto na obra, seguindo o sentido alargado do termo, proposto por W. Benjamin, está a **violência étnica** causada pela condição de não-pertencimento. Para tanto, Maryse Condé relembra a ocasião em que residia com o marido, Mamadou Condé, em Conakry, e que recebera a primeira visita da sogra, Moussokoro Condé, uma legítima guineense muçulmana:

Assim que desceu do taxi, Moussokoro mal me beijou e evitou me olhar nos olhos. [...] Nos dias seguintes, ela me ignorou com arrogância, rindo, falando em malenque com a multidão de parentes que vieram cumprimentá-la. De que me recriminava? De não ser

9. *“J’étais si occupée à vivre douloureusement que je n’avais de loisir pour rien d’autre. En fait, je n’ai commencé à écrire que lorsque j’ai eu moins de problèmes et que j’ai pu troquer des drames de papier contre de vrais drames.”*
10. *“Je ne parlerai pas de ma vie actuelle [...]. Je tenterai plutôt de cerner la place considérable qu’a occupée l’Afrique dans mon existence et dans mon imaginaire. Qu’est-ce que j’y cherchais?”*

muçulmana? De não falar malenquês? Eu sentia que era por uma razão bem mais profunda. [...] Tratava-se de uma diferença de ordem ontológica. Eu não pertencia à etnia, à sacrossanta etnia. Não importa o que eu fizesse, eu continuaria sendo um não-ser, um excluído da espécie humana.<sup>11</sup> (CONDÉ, 2012, p. 114)

Sendo assim, sua obra é permeada por uma escrita que não só confia, mas também denuncia diferentes expressões da violência em seu percurso de vida. Não por acaso, M. Condé centraliza a violência em sua narrativa em retrospectiva e traz, no primeiro capítulo da obra, um episódio que determinaria sua vida. Enviada à Paris, aos dezesseis anos, para concluir os estudos e ingressar na Faculdade, ela interrompe o curso de um destino promissor por conta de uma gravidez indesejada. M. Condé tenta relembrar as circunstâncias do encontro com o haitiano, pai desse primeiro filho, e cujo comportamento, como ela mesma diz, causaria tamanhas consequências em sua vida (Cf. CONDÉ, 2012, p. 21). O dano (ou a descoberta), causado por esse homem, ela resume com o verbo “*déniaiser*”, entendido por “perder a inocência” e que, na narrativa, assume um duplo sentido. Jean Dominique, com quem ela diz também ter tido um amor intelectual, foi seu mentor na descoberta de um território, o Haiti, e de uma identidade que ela até então ignorava. Ao mesmo tempo, sabendo que ele era, ideologicamente, um grande defensor da cultura mestiça nas Antilhas e o primeiro a se colocar contra a soberania “*noiriste*<sup>12</sup>”, ela se vê abandonada, grávida – atitude que ela liga a uma postura hipócrita: “Eu recusava aceitar a única explicação possível: minha cor. Mulata, Jean Dominique me tratou com o mesmo desprezo e inconsciência daqueles que estupidamente se instituíram enquanto casta privilegiada”<sup>13</sup> (CONDÉ,

11. “*Dès sa descente de taxi, Moussokoro m’embrassa à peine et évite de me regarder dans les yeux. [...] Les jours que suivirent, elle m’ignore superbement, riant, bavardant en malenke avec la foule de parents qui venaient la saluer. Que me reprochait-elle ? De ne pas être musulmane ? De ne pas parler malenké ? Je sentais que cela allait bien plus profond. [...] Il s’agissait d’une différence d’ordre ontologique. Je n’appartenais pas à l’ethnie, à la sacro-sainte ethnie. Quoi que je fasse, je demeurerais un non-être, un exclue de l’espèce humaine.*”

12. François Duvalier (Papa Doc), um dos promotores dessa ideologia, é indicado à presidência do Haiti e ganha as eleições em 1957.

13. “*Je refusais d’accepter la seule explication possible: ma couleur. Mulâtre, Jean Dominique m’avait traitée avec le mépris et l’inconscience de ceux qui stupidement*

2012, p. 23). Esse episódio de abandono, portanto, é entendido como a primeira situação de violência vivida por M. Condé, a qual classifico de **violência moral**, uma vez que dela também resultam decisões e escolhas indesejadas para acobertar uma situação vista, aos olhos da sociedade da época, como imoral.

Sendo assim, como efeitos de causa, desse abandono e dessa gravidez, impõe-se um casamento forçado e um filho a meio termo rejeitado. Trata-se da descrição de um homem e de sociedades moralistas (Guadalupe, terra natal, e França, país onde residia) sobrepondo seu poder a uma estrangeira, mestiça, solteira e grávida. É assim que M. Condé desconstrói sua biografia pública que, em versões já divulgadas, também tratou de “embelezar” seu encontro com Mamadou Condé. As razões desse casamento, ela antecipa na epígrafe escolhida para intitular o subcapítulo. A referência é de um provérbio de Guadalupe: “antes mal casada que solteira”<sup>14</sup> (CONDÉ, 2012, p. 19). No teor do subcapítulo, ela duramente confessa: “Em outros tempos, eu não lhe teria dirigido nem a palavra. Mas, pra mim, a vida tinha radicalmente mudado. Aquela que eu tinha sido, já não era mais”<sup>15</sup> (CONDÉ, 2012, p. 20).

O casamento, para a narradora, não antecede nenhum traço de memória. Uma falha aparentemente voluntária, que denota a indiferença pelo vivido. Apenas a lembrança da conveniência, a desesperadora necessidade de abafar os rumores em torno da “mãe-solteira” (CONDÉ, 2012, p. 28) e a necessidade de encontrar um amparo financeiro, acima de tudo. Mas o casamento só acontece alicerçado em outra violência, ou melhor, violação ética – para recorrer a W. Benjamin. M. Condé admite nunca ter falado da existência de seu filho: “Eu nem fui tentada a dizer, pois eu sabia que essa revelação tornaria o projeto de casamento impossível. Aquela época em nada se parecia com a que vivemos hoje. [...] A lei Simone Veil só seria votada 15 anos mais tarde”<sup>16</sup> (CONDÉ, 2012, p. 32).

*s'érigeaient alors en caste privilégiée.”*

14. “*Mieux vaut mal mariée que fille.*”
15. “*En d'autres temps, je lui aurais à peine adressé la parole. Mais, pour moi, la vie avait radicalement basculé. Celle que j'avais été n'était plus.*”
16. “*Je ne fus même pas tentée de l'avouer, car je savais que cette révélation rendrait tout projet de mariage impossible. Cette époque-là ne ressemblait nullement à celle que nous vivons aujourd'hui. [...] La loi Simone Veil ne devait être votée qu'environ 15 ans plus tard.*”

Esconder o filho não pareceu ser difícil. Foram muitos os períodos de abandono. Abrigos para crianças, creches e cuidadoras. O sentimento de culpa é sobreposto por aquele da incapacidade de administrar a própria vida com um filho: “Os leitores com frequência me perguntam por que meus romances são repletos de mães que consideram seus filhos como um fardo a carregar, crianças que sofrem por serem mal-amadas e que se fecham nelas mesmas. É porque falo por experiência”<sup>17</sup> (CONDÉ, 2012, p. 29-30). Nessa difícil e dolorosa relação entre mãe e filho, identifico mais uma das violências vividas pela autobiógrafa, a **violência psicológica**<sup>18</sup> que se instaura permanentemente sobre ela pois influencia diretamente na relação entre ambos, confundindo amor, culpa e rejeição.

Para o pesquisador brasileiro Jaime Ginzburg (2013) a violência é um elemento constante no campo da experiência humana e sua recorrência se mantém a partir de uma percepção pautada no estranhamento (CONDÉ, 2012, p. 11). É a partir da óptica da estranheza, do olhar da sociedade e da família tradicional voltado à adolescente grávida, posterior mãe solteira, que se constroem diferentes configurações da violência contra a protagonista.

Mas por que narrar a tragédia íntima e presumidamente tão vergonhosa em uma autobiografia? Por que não manter velados seus infortúnios apenas em suas histórias de ficção?

17. *“Les lecteurs me demandent souvent pourquoi mes romans sont remplis de mères qui considèrent leurs enfants comme des poids trop lourds à porter, d’enfants qui souffrent d’êtres mal aimés et se replient sur eux-mêmes. C’est parce que je parle d’expérience”.*
18. A identificação da violência psicológica é vista, aqui, na perspectiva da mulher Maryse Condé, e não do filho/da criança que também é vítima. Aqui, nas considerações da violência contra a mulher e de M. Condé enquanto vítima, aponto a violência psicológica para caracterizar esses acontecimentos narrados por entender que a gravidez indesejada e o filho (por vezes abandonado e negligenciado) precedem um dano ou violência moral causado(a) pelo parceiro. Ou seja, a conduta ou abandono por parte do pai de seu filho (o agressor) é o que lhe causa os danos apontados na definição dessa violência, sendo eles: dano emocional e diminuição da autoestima; prejuízo e perturbação do pleno desenvolvimento da mulher (e da mulher que é mãe, na situação de M. Condé); controle das ações, do comportamento e decisões (mesmo que de forma indireta, como ocorre com a escritora). Ressalto que a condição de vítima do filho não está, de forma alguma, sendo minimizada se comparada à da mulher, mas a ele e à sua condição caberia outro estudo.

Questionar a não utilização de estratégias híbridas da escrita pessoal provoca uma visão mais crítica sobre o funcionamento desse gênero clássico. Lejeune (2014) apresenta um subcapítulo, na obra organizada por Jovita Noronha (UFMG), dedicado ao estudo da “Autobiografia dos que não escrevem”. O renomado pesquisador do gênero é enfático ao dizer que a autobiografia não faz parte da cultura dos pobres e permanece um privilégio reservado aos membros das classes dominantes (Cf. CONDÉ, 2012, p. 131). Nesse caso, seu estudo é específico sobre narrativas pertencentes a um movimento baseado em métodos etnográficos, aplicado por sociólogos às classes dominadas de uma determinada sociedade. Entretanto, essa reflexão nos serve para traçar a linha que une o presente da narrativa, o da escritora renomada e o passado reminiscente da jovem abandonada, mãe solteira, condenada e excluída, como tantas outras mulheres, da sociedade.

Mesmo pertencente a uma classe privilegiada de família burguesa de Guadalupe, a condição do abandono, ainda grávida, coloca a protagonista dessa história na esfera da subalternidade. Para G. Spivak (2010), o subalterno representa o excluído, o impossibilitado de ocupar um lugar no estrato social dominante. E por estar nessa condição, muitas vezes sua fala acaba por sofrer um outro processo de sobreposição de poder, ou seja, a postura daquele que quer representá-lo no discurso, falar por ele. A esse aspecto, G. Spivak desenvolve uma extensa crítica que, de certa forma, não se confirma na narrativa de M. Condé, pois além de representar o grupo subalterno feminino, ela viveu a condição de exclusão.

A postura submissa a qual a mulher muitas vezes é condicionada está, para M. Condé, fortemente relacionada à maternidade. A primeira condição de submissão é imposta pela sociedade que reprime e exclui a mãe solteira; a segunda é pelo homem que domina a esfera familiar por ser o “provedor” financeiro de seus filhos; e a terceira é aquela imposta pela instituição de saúde quando assume e controla o parto, desnaturalizando o processo de nascimento. Sobre esse terceiro, M. Condé é enfática na escrita-denúncia de mais uma violência sofrida: a **violência obstétrica**<sup>19</sup>. Referenciando

19. Embora não esteja tipificada na lei Maria da Penha (BRASIL, 2006), a violência obstétrica é uma conduta reconhecida pela OMS - Organização Mundial da Saúde, que a caracteriza por “qualquer ato ofensivo, humilhante e

a passagem Bíblica do livro do Gênesis: “Parirá na dor”, ela abre o subcapítulo dedicado à narrativa do nascimento de uma de suas filhas para denunciar todas as condições insalubres e desumanas a que foi condicionada na ocasião do parto. Em um trecho, ela narra:

Imagine uma grande sala fétida e violentamente iluminada, cheia de mulheres seminuas, se contorcendo – sempre em silêncio – em suas macas. Estas perdiam sangue, aquelas defecavam, outras vomitavam em meio aos berros ferozes de parteiras negras ou brancas que lhes arrancavam seus recém-nascidos do meio das pernas e cortavam estupidamente os cordões umbilicais.<sup>20</sup> (CONDÉ, 2012, p. 94-95)

Nessa composição trágica da escrita da violência, não poderia faltar a **violência sexual**. Para a descrição dessa violação, a escrita-denúncia recai sobre o perfil de agressão mais difícil de ser identificada como tal, seja pelos olhos da vítima, seja pelo olhar da lei e da sociedade. Trata-se de uma violência sexual sem agressão física e que envolve, na relação de poder, a coação e persuasão por parte de quem violenta. Para melhor entender esse perfil, recorro à passagem da obra na qual M. Condé narra o episódio em que foi socorrida por um conhecido que, casualmente, foi até sua casa e a surpreendeu caída ao chão, em desespero, após saber que ficaria desabrigada e perderia o emprego em Acra, na Gana, onde estava residindo com os filhos:

agressivo, de violência física ou verbal, praticado contra a mulher gestante, em trabalho de parto, no pós-parto e em situações de abortamento”. No projeto de extensão “Biografias do trauma” que coordenei na Universidade Federal do Rio Grande – FURG, de 2015 a 2019 (DUARTE, 2019), essa definição foi ampliada para que essa violência ganhasse visibilidade. Sendo assim, entendemos que a violência obstétrica, por estabelecer uma relação de poder, só ocorre em locais de assistência e amparo à mulher – ou seja, em hospitais, unidades de saúde, clínicas e consultórios médicos – e é praticada por qualquer profissional ou funcionário (homem ou mulher) vinculado a esses estabelecimentos.

20. *“Imaginez une vaste salle puante et violente éclairée, pleine de femmes demi-nues, se tordant – toujours en silence – sur leurs couches. Celles-ci perdaient du sang, celles-là déféquaient, d’autres vomissaient au milieu des aboiement féroces de sages-femmes noires ou blanches qui leur arrachaient leurs nouveau-nés d’entre ses cuisses et coupaient sauvagement les cordons ombilicaux.”*

Ele [El Duce] me cobria com tantos beijos que deles não podia me defender. De repente, ele me virou de costas e, me pressionando contra as almofadas, me possuiu literalmente. [...] Sempre imaginamos que o estupro é acompanhado de violência. Pensamos no estuprador como um bruto ameaçador, armado com um revólver ou uma perigosa arma branca. Nem sempre é o caso. [...] El Duce sempre se defendeu do ocorrido, afirmando que em momento algum eu tentei pará-lo (eu estava incapacitada de fazer isso) e que ele simplesmente me ofereceu os consolos de que eu tanto precisava naquele momento.<sup>21</sup> (CONDÉ, 2012, p. 183-184)

No fechamento de um ciclo de violências, a obra registra, em suas últimas páginas, o nascimento da escritora M. Condé e, junto desse ofício, as novas possibilidades para uma vida que se reconstrói através da escrita. Dessa forma, a epígrafe escolhida pela autora, para intitular o último capítulo, recorre a Paul Valéry: “É preciso tentar viver”<sup>22</sup> (CONDÉ, 2012, p. 307).

### Considerações finais

A preocupação em representar, na narrativa, a posição subalterna do feminino, vítima de diferentes expressões da violência, estreita-se com uma postura testemunhal. Márcio Seligmann-Silva (2003), no estudo sobre essa modalidade narrativa, destaca o testemunho como o gênero capaz de abranger o real da forma mais literal possível, buscando, com isso, um espaço nos conceitos de literatura, visto que o testemunho estabelece uma relação entre o literário (texto) e o extraliterário (o fato) (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373). Entretanto, o que permite aproximar autobiografia e testemunho, ambas categorias que classificariam a obra de M. Condé, é a percepção que

21. *“Il me couvrait aussi de baisers contre lesquels je ne me défendais pas. Soudain, il me renversa en arrière et, me plaquant les coussins, me posséda proprement. [...] On imagine toujours que le viol s’accompagne de violence. On se représente le violeur comme une brute menaçante, armée d’un revolver ou d’une dangereuse arme blanche. Ce n’est pas toujours le cas. [...] El Duce s’en défendit toujours, affirmant que je n’avais aucunement tenté de l’arrêter (j’en étais bien incapable) et qu’il m’avait simplement offert la consolation dont j’avais grandement besoin en un moment pareil.”*
22. *“Il faut tenter de vivre.”*

M. Seligmann-Silva tem sobre a ficcionalização enquanto elemento estratégico para narrar a vivência traumática: “A linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

No fechamento dessa leitura, volto ao ponto inicial que sublinha a escolha ou predileção pelo gênero eleito. O recurso de parafrasear Rousseau possibilita a leitura de uma produção comprometida com a sinceridade no processo de autoanálise ou exame de consciência, se quisermos remontar aos primeiros modelos das escritas “Confessionais”. Tornar públicas as tragédias pessoais e a violência sob um efeito cascata em sua vida é a expressão mais oblíqua de um longo processo de resiliência.

Podemos dizer que, sob o ponto de vista das relações, voluntárias ou não, com o texto de Rousseau, a obra de M. Condé cumpre a mesma função anunciada no prefácio de *As confissões* do escritor francês, ou seja, estamos diante da “força performática do texto como *ato* (confissão) em relação ao que seria simplesmente uma compilação de memórias” e nele se expressa “a busca de identidade que não se esgota no texto mesmo, uma pugna irresoluta com a sociedade de sua época que a escrita manifesta como rebeldia e não como apaziguamento” (J. B. PONTALIS Apud. ARFUCH, 2010, p. 49).

## Referências

- ARFUCH, L. *O espaço biográfico*. Dilemas da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2010.
- BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. Organização de Jeanne-Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34: Duas Cidades, 2011.
- CONDÉ, M. *La vie sans fards*. Paris: Ed. JCLattès, 2012.
- DUARTE, K B. *Biografias do trauma: um olhar literário e interdisciplinar para a experiência da violência obstétrica*. Rio Grande: FURG, 2019. Projeto de extensão Universitária EPEC/FURG 2015-2019.
- GINZBURG, J. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Ed. Associados, 2012. (Coleção Ensaios e Letras).
- BRASIL. *Lei n. 11.340, de 7 de agosto de 2006*. Lei Maria da Penha. Cria

mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher. Brasília, DF: Presidência da República, 2006. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2004-2006/2006/Lei/L11340.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Lei/L11340.htm). Acesso em: 04 nov. 2020.

- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à internet. Organização de Jovita Maria G. Noronha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.
- ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE – OMS. *Prevenção e eliminação de abusos, desrespeito e maus-tratos durante o parto em instituições de saúde*. [S. l.]: OMS, 2014. Disponível em: [http://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/134588/WHO\\_RHR\\_14.23\\_por.pdf;jsessionid=677A5E45226C3D001F763EEC04932381?sequence=3](http://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/134588/WHO_RHR_14.23_por.pdf;jsessionid=677A5E45226C3D001F763EEC04932381?sequence=3). Acesso em: 17 jun. 2016.
- SELIGMANN-SILVA, M. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, M. “Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=pt&nrm=iso). Acesso em 04 nov. 2020.
- SPIVAK, G C. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Almeida *et al.* Belo Horizonte: Ed UFMG, 2010.

## Memória e Política na tradução brasileira de *Animal farm*, de George Orwell

Lara Giselle Guardiano (Unesp/Ibilce) <sup>1</sup>

### Introdução

O viés essencialmente político por trás da escrita orwelliana foi, em diversas ocasiões, expressamente declarado pelo próprio autor, que, munido da acidez que lhe era característica, nunca fez questão de esconder a insatisfação que sentia em relação à configuração geopolítica de sua época. As pistas mais evidentes desse intento moram, literalmente, ao lado de suas narrativas: nos prefácios autorais, que no caso de Orwell possuem, em sua maioria, caráter essencialmente autobiográfico. Tais textos, por se tratarem de “escritas de si”, registram os acontecimentos individuais e sociais que motivaram o autor a escrever suas mais célebres obras, além de demonstrar sua perspectiva política e de esclarecer suas intenções literárias.

Ocorre que as obras ficcionais de Orwell foram e ainda são alvo de intensa subversão ideológica, fato que colide com os objetivos intentados pelo escritor. Nesse aspecto, a análise de suas traduções ganha interessante relevo quando se leva em consideração a possibilidade de um trabalho tradutório moldar o sentido textual de acordo com a conveniência do tradutor, da editora e do público que se pretende atingir. É o que se nota na tradução original de *Animal farm* para o português brasileiro.

Sob essa ótica, o objetivo do presente trabalho é confrontar a primeira tradução brasileira da referida narrativa com as pistas deixadas pelos prefácios autorais de Orwell, apontando as divergências entre elas. Dessa forma, será possível evidenciar aspectos semânticos que indiquem subversões ideológicas intentadas pelo tradutor, rememorando o percurso da obra orwelliana no Brasil.

1. Mestranda em Letras (Unesp/São José do Rio Preto); bolsista CAPES; graduada em Direito (Centro Universitário de Rio Preto) e em Licenciatura em Letras (Unesp/São José do Rio Preto).

## A tradução original e a memória política do Brasil

A fábula satírica de Orwell teria chegado ao Brasil na década de sessenta, especificamente em 1964. Coincidentemente - ou não, o ano de impressão da primeira edição em território nacional, intitulada como *A revolução dos bichos*, é compatível com o do golpe militar. A iniciativa da tradução, por si só, já revela muita coisa: foi patrocinada pelo grupo Ipês (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais), que era formado por civis e militares e utilizado para divulgar notícias, promover os apoiadores de direita e propagar ideias anticomunistas.

De acordo com os estudos realizados por Christian Carvalho (2002), *A revolução dos bichos* foi vista pelos orquestradores do golpe como uma potente arma anticomunista, tendo em vista que seu enredo “acabava por ridicularizar todos aqueles que diziam lutar por uma sociedade igualitária” (p. 10). Dessa forma, o objetivo dos militares era implementar, por meio da divulgação da obra, o temor em relação à corrente política de esquerda movida pelos ideais populares de liberdade e igualdade.

Evidentemente, existe uma forte influência ideológica que a história de Orwell teria sofrido durante o processo de tradução. O título original da obra, *Animal farm*, se traduzido ao pé-da-letra, formaria algo como “A fazenda dos animais”<sup>2</sup>. Todavia, o tradutor da referida edição preferiu usar o termo “Revolução”, dando ensejo à construção da perspectiva política que se pretendia instituir no país naquele momento. E um dado interessante é que o texto original em inglês não fala em momento algum em revolução (*revolution*) e sim em rebelião (*rebellion*). O termo, aqui, teria um peso semântico direcionado, um endereço certo, com a intenção de atacar justamente os ideais revolucionários da época.

Por sua vez, a palavra “animal” ganhou conotação pejorativa ao ser substituída por “bichos” – existe um teor pejorativo nessa palavra, cujo significado estende-se à adjetivação de pessoas consideradas

- Até a data da apresentação deste trabalho no XVII Congresso Internacional da ABRALIC, a editora Companhia das Letras ainda não havia lançado a nova tradução da obra, feita por Paulo Henriques Britto, que recuperou o sentido original do título, traduzindo-o como *A fazenda dos animais*. O posfácio de Marcelo Pen, que acompanha a edição, esclarece as razões pelas quais a mudança foi feita, confirmando as hipóteses desta pesquisa.

intratáveis. Carvalho ainda faz questão de rememorar o uso que o termo “bicho” possuía na década de 60, consistente em uma gíria comumente empregada entre jovens estudantes. Para ele, a escolha do vocábulo foi feita de maneira premeditada para que se associassem os bichos de Orwell à figura dos universitários revolucionários, de forma a construir uma imagem negativa daqueles que simpatizavam com os ideais revolucionários de esquerda.

Ainda em relação à influência ideológica na tradução da obra, Feitosa e Freitas (2017) afirmam que o hino entoado pelos bichos da Granja também sofreu modificações semânticas consideráveis ao ser traduzido pela primeira vez para o português. Note-se:

Ao longo de todo o poema em português, a significação foi um tanto vaga em comparação com o texto original, como por exemplo, quando o hino descreve que haverá o fim dos objetos de tortura usados para domesticar os animais, o texto original expressa diretamente que “*Cruel whips no more shall crack*” (os cruéis chicotes não vão mais estralar), enquanto o tradutor tenta expressar tal ideia fazendo uso de uma metáfora, obtendo o seguinte resultado: “E o relho em cantos alheios” (p. 6).

O que se pode perceber é que o processo de tradução de *Animal farm*, apesar de todos os seus méritos, esteve intimamente relacionado aos interesses ideológicos da época. Havia uma necessidade de se aproveitar a crítica de Orwell ao regime stalinista para enfatizar os vieses anticomunistas que se pretendia propagar. Todavia, essa subversão foi de encontro aos intentos do próprio Orwell, insinuando um caminho tortuoso em relação à recepção literária da história em território nacional. Os prefácios autorais à obra comprovam essa ideia.

### **Os prefácios autorais à obra e a intenção de Orwell**

Para que a análise prefacial seja devidamente feita, é preciso que se resgate o conceito de *prefácio* articulado por Gérard Genette (2009, p. 145), segundo o qual “[o prefácio] é toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede”. Dessa maneira, é perfeitamente possível que se discuta os meandros de *Animal farm* com base nos prefácios escritos por Orwell,

absorvendo, deles, pistas que nos levem a uma interpretação mais adequada da obra - se é que se pode falar em certo e errado em termos de interpretação literária.

Para uma primeira discussão, dispensa-se a ordem cronológica dos escritos a fim de privilegiar seu conteúdo. Assim, analisar-se-á, por ora, o prefácio do autor à edição ucraniana, datada de 1947, isto é, dois anos após a primeira publicação da obra e três antes de sua morte. Uma nota de rodapé, disposta na edição utilizada para a presente análise (ORWELL, 2007), nos esclarece que a edição ucraniana de *Animal farm* foi especialmente destinada a ucranianos alojados em campos de refugiados da Alemanha, depois da Segunda Guerra Mundial. O prefácio, por sua vez, foi feito pelo próprio autor a pedido de Ihor Sevchenko, organizador da tradução e responsável por distribuir a obra a esses leitores.

Orwell, com a intenção de se apresentar a seus interlocutores, começa a dissertar sobre suas experiências de vida e sobre sua visão política acerca da União Soviética, construindo o que Genette chama de Gênese, isto é, uma serventia que o prefácio tem de informar o leitor sobre a origem da obra e as circunstâncias de sua redação, sendo essa é uma das principais funções do prefácio, na medida em que há um genuíno propósito de colocar o leitor de posse de informações que o autor julga imprescindíveis à boa leitura do texto (GENETTE, 2009, p. 186).

Os aspectos biográficos que o escritor traz ao texto são, nesse sentido, fundamentais para a compreensão das chaves narrativas de sua obra, uma vez que as situações vivenciadas por ele embasaram, significativamente, a formulação de posicionamentos éticos na construção de situações e de personagens da trama.

No prefácio, ao narrar, por exemplo, sua experiência nas caçadas humanas ocorridas na Guerra Espanhola, da qual participou ativamente, Orwell (2007, p. 143) afirma que aprendeu “como é fácil para a propaganda totalitária controlar a opinião de pessoas educadas em países democráticos” o que o teria feito compreender a influência negativa do mito soviético sobre o movimento socialista ocidental.

Evidentemente, não há razões para não associar essa compreensão à construção da personagem Squealer, e.g., figura de extrema importância para o desenrolar de *Animal farm*, e cujo papel muito se assemelha à função convincente e controladora encarnada pelas propagandas totalitárias. Isso porque a personagem é caracterizada

como porta-voz dos líderes da fazenda, encarregando-se de transmitir aos demais animais, de maneira persuasiva, as determinações de Napoleon, além de justificar suas arbitrariedades.

Relações como essa podem ser feitas ao longo de toda a obra, mas não é preciso despende tamanho esforço se levarmos em consideração a literalidade com que Orwell assume que sua intenção ao escrever *Animal farm* era justamente denunciar o mito soviético:

Era da maior importância para mim que as pessoas na Europa Ocidental pudessem ver o regime soviético como de fato era. Desde 1930, eu vira poucos indícios de que a URSS estivesse avançando na direção de algo que se pudesse chamar de socialismo [...]. Ao voltar da Espanha, pensei em denunciar o mito soviético numa história que fosse fácil de compreender por qualquer pessoa e fácil de traduzir para outras línguas (ORWELL, 2007, p. 144-145).

Há, nesse ponto, o que Genette chama de Declaração de Intenção. É por meio dela que o autor interpreta o próprio texto, demonstrando sua real intencionalidade. Há um contraste, aqui, com a “vulgata” (nas palavras de Genette) implementada por Valéry, segundo a qual não é possível que o autor exerça qualquer controle sobre o verdadeiro sentido de seu texto. Todavia, no caso em comento, levando-se em consideração as obviedades dos paralelos traçados entre a trama e o contexto de sua redação, e levando-se em conta também a forma indiscriminada como a obra foi utilizada para manipular ideologicamente a população, é até perigoso que se interprete o texto de maneira diversa da que o próprio autor sugere.

Ainda no prefácio à edição ucraniana, Orwell, mais uma vez recorrendo à função de Gênese, conta aos leitores que a escolha de personagens animalizadas se deu a partir de uma cena observada por ele numa cidadezinha em que morou anos depois de seu retorno da Guerra. Na passagem, o escritor afirma que viu “um menino de uns dez anos guiando por um caminho estreito um imenso cavalo de tiro que cobria de chicotadas cada vez que o animal tentava se desviar”. E continua:

Percebi então que, se aqueles animais adquirissem consciência de sua força, não teríamos o menor poder sobre eles, e que os animais são explorados pelos homens de modo **muito semelhante à maneira como o proletariado é explorado pelos ricos**. A partir

daí, **decidi analisar a teoria de Marx do ponto de vista dos animais** [...]. A partir desse ponto, não foi difícil elaborar o enredo. (ORWELL, 2007, p. 145-146, grifo meu).

Assim, diante das expressas declarações do próprio autor, não há terreno para negar a efetiva vinculação da obra à questão soviética. O que não se deve fazer, contudo, é interpretar a narrativa sob um viés antissocialista, como ocorrido em alguns países anos após sua publicação, incluindo o Brasil.

A subversão da obra, como se vê, pode ocorrer pelos dois lados: i) seja pelo entendimento, por parte de um grupo de esquerda, de que Orwell era um “traidor do socialismo”; ii) seja pela associação de seu enredo, pela direita, à propaganda anticomunista. Antonio Ozaí da Silva (2006) destaca, em texto publicado eletronicamente, que o “exército orwelliano” possuiu caráter significativamente heterogêneo, sendo composto por ex-comunistas, socialistas, anarquistas de esquerda, libertários de direita, conservadores e liberais: “cada grupo com um uniforme diferente, mas com o mesmo *button* na lapela – Orwell tinha razão”.

É justamente esse cabo-de-guerra que, não só pode, como deve ser derrubado pela análise dos prefácios de Orwell. A primeira hipótese, como já visto, não encontra quaisquer razões para subsistir, já que o próprio autor é categórico ao afirmar sua intenção em denunciar o mito soviético. A segunda possibilidade, por sua vez, também não encontra fundamento, uma vez que o autor assume, ainda no prefácio à edição ucraniana, que se considerava pró-socialista:

Até 1930, eu não me considerava totalmente socialista. Na verdade, nunca tive opiniões políticas claramente definidas. Tornei-me pró-socialista mais por desgosto com a maneira como os setores mais pobres dos trabalhadores industriais eram oprimidos e negligenciados do que devido a qualquer admiração teórica por uma sociedade planificada. (ORWELL, 2007, p. 142).

A dificuldade, acredito, reside em diferenciar o posicionamento político da postura crítica de Orwell de suas escolhas ideológicas. A sátira feita em *Animal farm* critica justamente a subversão do ideário socialista promovida por Stalin - e não o socialismo em si. Essa era precisamente a indignação do autor. Tal percepção fica ainda mais nítida no prefácio original da obra, intitulado “A liberdade de imprensa”.

Em nota, o editor da tiragem utilizada para este estudo (ORWELL, 2007) informa que, na primeira edição de *Animal farm*, havia um espaço destinado ao prefácio do próprio Orwell, que acabou não sendo preenchido. O escrito foi encontrado após a morte do autor, tendo sido publicado somente em 1972, no *The Times Literary Supplement*.

O texto, que mais parece um desabafo, sintetiza a opinião de Orwell acerca da censura velada que ocorria na Inglaterra quando o assunto era o regime de Stalin. Nele, o autor desaprova severamente a “admiração acrítica” que os ingleses faziam da União Soviética, utilizando-se dessa percepção para justificar a dificuldade que teve em publicar a obra.

Nesse ponto, Orwell traz à tona o que Genette batiza de “temas do porquê”, na medida em que há um esforço autoral para mostrar ao leitor a importância do assunto tratado na narrativa, independentemente da forma como a crítica literária viria a receptionar a obra. A acidez com que ele aborda essa temática demonstra seu desapontamento com a classe intelectual britânica da época:

Mas voltando a este livro. A reação a ele por parte da maioria dos intelectuais ingleses será muito simples: “Não devia ter sido publicado”. Naturalmente, os autores de resenhas que entendem da arte de denegrir não irão atacá-lo com base na política, mas usarão argumentos literários. Dirão que é um livro tedioso e bobo [...]. [Na realidade] a intelligentsia britânica, em sua maioria, irá reclamar deste livro porque calunia seu Líder e (na opinião deles) prejudica a causa do progresso. Se fosse o contrário, nada teriam a dizer contra a obra, mesmo que seus defeitos literários fossem dez vezes mais flagrantes do que são. (ORWELL, 2007, p. 132-133).

O que se nota, aqui, além da tentativa de valorização do assunto, é a diligência do autor para, de certa forma, prevenir possíveis críticas ou neutralizá-las. Genette batiza essa função prefacial de “para-raios”, afirmando que é possível utilizá-la para impedir possíveis julgamentos negativos, o que é materializado quando o autor toma a dianteira daquilo que acredita que será dito sobre seu texto (GENETTE, 2009, p. 185). É justamente esse o caso do prefácio analisado. Orwell, sabendo que sua obra seria duramente reprovada, antecipa os motivos pelos quais as críticas literárias não deveriam ser validadas pelos leitores ordinários do livro, justificando, de certa forma, o incômodo que sua temática causaria na *intelligentsia* britânica.

Não obstante, o autor finaliza seu prefácio original sem qualquer tentativa de esconder o descontentamento que nutria pela subversão dos ideais socialistas que a União Soviética estaria, no seu ponto de vista, promovendo e que a camada intelectual britânica estaria acobertando de maneira velada:

Já faz praticamente uma década que acredito que o regime russo é basicamente maligno, e reivindico o direito de dizê-lo, apesar da nossa aliança com a URSS numa guerra que desejo que vençamos. [...] Aceitaram o princípio de que um livro deva ser publicado ou suprimido, louvado ou condenado, não com base em seus méritos, mas de acordo com sua conveniência política. [...]. Neste nosso país [...] são os liberais que temem a liberdade e os intelectuais que querem jogar lama no intelecto: foi para chamar atenção para esse fato que escrevi este prefácio. (ORWELL, 2007, p. 137-139).

O que se nota, destarte, é que, tanto no prefácio original de *Animal farm*, quanto no prefácio à edição ucraniana, o autor não entra propriamente no mérito da narrativa, mas apenas situa seus leitores acerca do seu contexto de produção e possível recepção, fazendo com que a instância prefacial cumpra um dos propósitos elencados por Genette, qual seja, a justificativa da obra pela importância de seu assunto.

Dessa maneira, os prefácios autorais de George Orwell à obra estudada desempenham significativo papel em sua interpretação. Com base na teoria de Gérard Genette, é possível notar que os paratextos estudados cumprem certos propósitos da instância prefacial, atuando ora como Para-raios, ora como Gênese, ora como Declaração de intenção e assim por diante.

Ademais, a pluralidade de interpretações relativas a Orwell culmina na impossibilidade de análise de sua obra em dissociação com o contexto histórico, ideológico e social que amparou sua escrita. É certo que o escritor se posicionava genuinamente contra quaisquer espécies de totalitarismo, mas esse fato não torna *Animal farm* uma obra apartidária, apesar de atemporal.

## Considerações finais

O prefácio à edição ucraniana da obra deixa nítida a intenção do autor em denunciar o mito soviético e nos mostra os caminhos

biográficos e ideológicos que levaram Orwell a formular essa narrativa. Nesse ponto, é relevante considerar que a crítica ao regime de Stalin não representa, necessariamente, uma aversão do escritor ao Socialismo em si, como fez crer alguns aspectos da tradução financiada pelo Instituto Ipês.

Assumidamente antitotalitário, Orwell decide, com base em suas experiências de vida, revelar a manipulação e a usurpação que habitualmente ocorrem dentro de um regime ditatorial. Inevitavelmente, o stalinismo era aquele que mais estava em voga nas experiências vivenciadas pelo autor, motivo pelo qual provavelmente foi escolhido para estrelar a sátira.

Ainda, o prefácio original da obra ratifica o descontentamento que Orwell nutria pela subversão dos ideais socialistas que a União Soviética estaria, no seu ponto de vista, promovendo, de forma a evidenciar a insatisfação do autor com o posicionamento assumido pela classe intelectual britânica quanto ao regime stalinista. Ao expor sua opinião sobre o assunto, Orwell justifica ao leitor os motivos pelos quais seu livro provavelmente não seria bem recebido, tomando a dianteira daquilo que entendia ser uma censura velada.

Dessa forma, ambos os prefácios, embora não discorram especificamente sobre a obra em si, amparam a interpretação que se pode fazer dela, cumprindo determinados objetivos da instância paratextual e revelando a sua importância para os estudos literários. Além disso, mostram que, de fato, a tradução original da obra foi tendenciosa, evidenciando uma tentativa de manipulação da população na época. Assim, as memórias autobiográficas de Orwell contestam as tentativas de subversão promovidas pela tradução original brasileira.

## Referências

- CARVALHO, C. H. *A revolução dos bichos, de George Orwell: tradução e manipulação durante a ditadura militar no Brasil*. 2002. 112 f. Monografia (Bacharelado em Letras) – Instituto de Ciências Humanas e de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2002.
- FEITOSA, R. L. S.; FREITAS, O. R. As modificações do livro *A*

*revolução dos bichos* em suas traduções. *Caderno Virtual IDP*, v. 1, n. 40, 2017.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. p. 145-257.

ORWELL, G. Apêndices. In: ORWELL, G. *A Revolução dos Bichos*: um conto de fadas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 125-147.

SILVA, A. O. da. Centenário de George Orwell: os dilemas do intelectual militante de esquerda. *Núcleo Piratininga de Comunicação*, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://nucleopiratininga.org.br/centenario-de-george-orwell-os-dilemas-do-intelectual-militante-de-esquerda/>. Acesso em: 10 dez. 2019.

**Poéticas olfativas na geopoesia de Goiás: imagens *gourmandes* em O prato azul-pombinho, de Cora Coralina**

Lemuel da Cruz Gandara (IFG/Formosa)<sup>1</sup>

*Era um prato original,  
muito grande, fora de tamanho,  
um tanto oval.*

*Prato de centro, de antigas mesas senhoriais  
de família numerosa.*

*De faustos casamentos e dias de batizado.*

CORA CORALINA. *O prato azul-pombinho.*

No início do romance *O perfume*, escrito pelo alemão Patrick Süskind e lançado em 1985, o narrador nos alerta que o reino dos perfumes “não deixa rastro na história” (1985, p. 05). É uma afirmação fundamental para abrirmos este artigo, visto que, diferente da pintura, da literatura, do cinema, do teatro e outras manifestações artísticas, a perfumaria acontece no plano do etéreo. As notas olfativas de determinada fragrância são percebidas através de sua dissipação no ar e de sua definitiva penetração na cavidade nasal. Dessa maneira, as moléculas cumprem sua travessia: matéria-prima, ingrediente, perfume, ar, corpo, cérebro.

Esse percurso nos encanta e provoca a desvelar encontros entre literatura e perfumaria, ou melhor, entre literatura e olfato. A partir disso, nos últimos anos, lançamos a ideia prática e teórica, em progresso, nomeada de “poéticas olfativas”. Elas congregam uma série de visadas mediadas, direta ou indiretamente, pelo olfato. O ato de cheirar, nesse caso, evoca sentimentos, leituras de mundo, experiências, abstrações, sentimentos, empatias, memórias. Podemos considerar, por exemplo, a relação da natureza (plantas, árvores, frutos, animais etc.) com o cotidiano no lar (limpeza, lixo, roupas,

1. Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB), Mestre em Literatura pela mesma instituição. Licenciado em Língua portuguesa e Bacharel em Estudos literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG). É professor efetivo no Instituto Federal de Goiás, campus Formosa (IFG/Formosa). É artista visual e cineasta.

ambientes), com a gastronomia (alimentos, cocção, prazos de validade) ou com a palavra (textos, imagens e sons que traduzem ou recordam aromas).

Esse pontual painel torna contundente que, apesar de não deixar rastros físicos na história, os perfumes, os aromas, as fragrâncias, as notas e as moléculas sobrevivam na memória e na experiência sensorial medida pelo “nariz”. Aqui, não nos deteremos à parte anatômica olfativa, apesar de a considerarmos importante; nosso interesse principal se desdobra em três frentes: prática, teórica e crítica. Sobre a primeira, mapearemos os cursos e as oficinas que ministramos sobre as poéticas em tela; em relação à segunda, faremos uma exposição de autores que contribuíram para nossa perspectiva teórica; já a terceira está vinculada com o exercício crítico em que analisamos a obra *O prato azul-pombinho*, escrito pela autora goiana Cora Coralina.

O texto de Coralina foi originalmente publicado em 1965 como parte de seu primeiro livro lançado pela Editora José Olympio, *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. Para nosso estudo, optamos pela edição lançada em 2011. Nesta versão, a obra ganha destaque, pois sai do contexto de um livro de poemas e ganha uma edição ilustrada pela artista visual Lúcia Hiratsuka, ou seja, se torna uma obra autônoma. Esse movimento de *O prato azul-pombinho* é singular no horizonte dos escritos da autora e reforça a potência imagética do texto coralinano.

Para ampliarmos a orientação crítico-analítico, também faremos um diálogo com a geopoesia. Nesse sentido, as poéticas olfativas acionadas na obra da autora goiana convocam um encontro com a terra, uma reflexão sobre a poesia que está no mundo à espera de ser palavrada. Assim, o texto ganha sabor e cheiro de doces, muitos doces. São iguarias tradicionais da culinária goiana que dão atmosfera *gourmande* (aromas geralmente exalados por sobremesas e doces) ao texto literário.

Antes de adentrarmos nos tópicos do artigo, é coerente ressaltarmos que o panorama teórico e crítico que expomos ao leitor está em processo de desenvolvimento e consolidação. Ademais, ele demonstra um pensamento intelectual vivo em profusão no Centro-Oeste brasileiro, principalmente o conduzido pelo grupo de pesquisa “Crítica Polifônica: poéticas da tanatografia” (liderado pelo prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior), que, ao longo dos últimos anos, lançou proposições provocadoras e inovadoras (poéticas do desassossego, tradução coletiva, cinema literário, geopoesia, entre

outras) e realizou diversos experimentos textuais e imagéticos (o livro *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás*, e o filme *MollyBloomsMovie* são exemplos disso).

Entre 2019 e 2020, realizamos três oficinas práticas que envolviam as poéticas olfativas. Elas ocorreram no Instituto Federal de Goiás, campus Formosa, em momentos de recepção dos novos estudantes e semanas científicas. A primeira, intitulada “Poéticas olfativas e aromas”, aconteceu dia 17 de junho de 2019, na ocasião do III Encontro Regional Socioambiental do Cerrado (III ERESKER). A segunda, por sua vez, fez parte da semana de integração e recepção e foi realizada no dia 20 de fevereiro de 2020, com o nome de “Perfumaria, cinema e literatura”. A terceira, cujo nome era “Poéticas sensoriais e linguagens: escrita criativa, leitura e perfumaria”, se desenvolveu durante a comemoração do Mês das Mulheres 2020, no dia 12 de março de 2020, último evento na instituição antes do cancelamento do calendário em decorrência da pandemia do COVID-19.

Nas oficinas, os participantes foram convidados a uma reflexão teórica e imersiva no universo dos aromas, das matérias-primas e dos perfumes. As dinâmicas tinham a ver com as respostas criativas em que esses indivíduos acrescentavam seus excedentes de visão – a partir de Bakhtin (2003) – a livros, filmes e pinturas a partir de elementos abstraídos de experiências sensoriais vinculadas diretamente ao olfato e/ou intermediadas por ele. O objetivo principal foi levar o envolvido à produção de um texto (seja escrito ou imagem) que traduz seu contato com as fragrâncias (levamos óleos essenciais, perfumes, entre outros) e o conhecimento projetados durante a prática.

As três oficinas ficaram lotadas de inscritos. Na primeira, apresentamos uma contextualização sobre o aparelho olfativo e moléculas. Para segunda parte, fizemos uma experimentação de aromas, leitura de textos e apreciação de cenas de filmes e propagandas. Na terceira parte, os participantes escreveram um poema ou tiraram uma fotografia a partir da experimentação. Essa prática é fundamental para o envolvimento do participante com a teoria e também com a produção de conhecimento vinculado à sensorialidade. Além dessa vertente, as poéticas olfativas vêm construindo uma fundamentação teórica, conforme lemos a partir do próximo parágrafo.

A memória que temos constitui uma herança da experiência vivida e pode ser acionada por diversos meios sensoriais. Aqui, nosso objetivo é estudar as memórias olfativas na poesia goiana;

essas memórias surgem nos textos através da gastronomia, da fauna, da flora, dos perfumes e aromas traduzidos enquanto palavras nos textos. Dessa maneira, as poéticas olfativas surgem na obra a partir da memória. É justamente esta que monta um panorama de aromas goianos, da experiência de sujeitos líricos imersos nesse ambiente.

Nossa fundamentação teórica busca sua base de pensamento literária na obra *O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro (heterônimo de Fernando Pessoa):

Sou um guardador de rebanhos.  
 O rebanho é os meus pensamentos  
 E os meus pensamentos são todos sensações.  
 Penso com os olhos e com os ouvidos  
 E com as mãos e os pés  
 E com o nariz e a boca.  
 Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la  
 E comer um fruto é saber-lhe o sentido.  
 (2013, p. 48)

O sujeito lírico do poema define seus pensamentos como sensações e estas são filtradas pelos sentidos que nos abrem para o mundo. Pensar a flor implica em cheirar, logo o cheiro é também parte do pensamento sobre a flor, que só existe enquanto pensamento. Essa concepção nos lembra os estudos de Bakhtin (2002) e Auerbach (2013) sobre Pantagruel, da narrativa *Gargântua e Pantagruel* (2009), escrita por François Rabelais no século XVI. Os dois teóricos dissertam sobre como o personagem devora o mundo e o processa em seu interior físico (que também é outro mundo).

Os fenômenos sensoriais nos abrem para o mundo ao mesmo tempo que revelam nossa experiência (fictícia ou não) a ele vinculada. Sobre isso, trazemos Walter Benjamin (2012). O ensaísta conceitua experiência como a tradição de pessoas comuns, suas leituras do mundo através das coisas (que pode ser um poema ou um aroma) que chegam até elas e como são transformadas para as gerações seguintes. A experiência, assim, vem prenhe de fenomenologias e memórias, visto que o indivíduo elabora seu universo interior a partir de vivências exteriores.

Ao tratarmos de memória, Bergson (1990) se torna fundamental. Para o autor, em *Matéria e memória*, a “memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa

também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós” (1990, p. 55). Também trazemos esta citação:

A percepção refletida (é) um circuito, onde todos os elementos, inclusive o próprio objeto percebido, mantêm-se em estado de tensão mútua como num circuito elétrico, de sorte que nenhum estímulo partindo do objeto é capaz de deter sua marcha nas profundezas do espírito: deve sempre retornar ao próprio objeto. (BERGSON, 1990, p. 83)

Os dois trechos propõem a memória como uma construção fundada em tensões entre o sujeito e o objeto (ou fato) que marca seu espírito. Passado e presente são projetados e habitam o mesmo lugar no tempo e espaço do ser. Ao serem estimuladas pela percepção, as imagens se bifurcam em muitos tempos e constroem a memória. Gostamos do pensamento de Merleau-Ponty sobre ela. Para o filósofo, a percepção está no plano volitivo-emocional:

os outros homens nunca são puro espírito para mim: só os conheço através de seus olhares, de seus gestos, de suas palavras, em suma, através de seus corpos. Certamente, para mim, *um outro* está bem longe de reduzir-se a seu corpo. Um outro é esse corpo animado de todos os tipos de intenções, sujeito de ações e afirmações das quais me lembro e que contribuem para o esboço da sua figura moral para mim. (2004, p. 43, *grifos do autor*)

Quando estamos diante de um fato estético (um poema, um perfume, um aroma), nossa percepção conclama os elementos tratados pelo autor. A pureza de espírito da citação diz respeito ao homem em relação a si mesmo e seu conhecimento; o *outro*, em oposição não é conhecido, mas percebido. Essa percepção só pode ser alcançada perante elementos sensoriais (olhares, gestos, cheiros, o corpo físico em si), verbais (a palavra), intencionais e ações que o *eu* interpreta a partir da lembrança de suas ações, sua frequência no mundo. Essa construção do *outro* no *eu* é um retorno a *si*. Com base nisso, entendemos que as memórias olfativas dinamizam um retorno do vivido com determinados aromas, perfumes, fragrâncias, cheiros, que, por sua vez, estão inseridos em um contexto tanto individual (da experiência íntima) quanto coletivo (dos aromas que fazem parte de um povo, lugar ou tempo compartilhado).

Quando adentramos a senda das poéticas olfativas, é fundamental trazer Malnic (2008). Consoante a autora,

no homem, dentre todos os sentidos, o olfato sempre foi considerado o menos importante, e até mesmo supérfluo. No entanto, ele está presente em nossas vidas de maneira muito mais intensa do que pode parecer. Em geral, negligenciamos nosso sentido do olfato e, muitas vezes, não prestamos atenção ao que nosso nariz está nos “dizendo”. Os cheiros que nos cercam induzem emoções e comportamentos que muitas vezes não são conscientemente percebidos. (MALNIC, 2008)

A ideia de que os cheiros induzem as emoções é pertinente para nossa pesquisa, pois ela possibilita entender que o olfato é um mediador de emoção e, com isso, a memória do que cheiramos do mundo é acionada quando lemos um texto, assistimos a um filme ou apreciamos uma pintura. Um signo (linguístico, visual, sonoro) que representa um cheiro, um aroma, uma fragrância ou um perfume não está “só” quando acionado pela memória, parece-nos que ele surge acompanhado pelas moléculas olfativas (no sentido químico) e pelas reações que elas despertam no nível emocional ou no sistema límbico (CARNEVALI, 2016; GOMES, 2009; CARLES, 1961).

Malnic também nos ajuda a compreender questões químicas sobre o olfato:

Para que possamos sentir o cheiro de qualquer coisa, é necessário que moléculas provenientes dessa coisa cheguem ao nariz. Tudo o que cheiramos, portanto, são pequenas moléculas voláteis liberadas, seja do pão, de uma flor, de uma cebola ou de uma fruta. Essas moléculas – chamadas odorantes – flutuam pelo ar e entram em nosso nariz. Um pedaço de metal como o aço, por exemplo, não tem cheiro, porque nada evapora dele – o aço é um sólido não volátil. Quando você cheira flores e frutas, está na realidade cheirando ésteres, que são pequenas moléculas orgânicas (moléculas que contêm átomos de carbono e são derivadas de fontes naturais, como plantas e animais).

Estima-se que humanos possam discriminar mais de 400 mil odorantes. Isto significa que temos a capacidade de assimilar uma grande quantidade de informação química presente no ambiente que nos circunda. (2008, p. 21-22)

Consoante a autora, cheiramos pequenas moléculas (odorantes) que são voláteis e recepcionadas por neurônios olfativos. Existe uma dinâmica química que envolve corpo, ar e o objeto cheirado, que pode ser uma rosa, um doce ou mesmo o esgoto. A relação entre sujeito e aromas é íntima e exige um contato com o objeto, uma vivência, um ir até ele ou recepcioná-lo em um flagrante da vida, por exemplo, através das fumaças nas grandes cidades ou mesmo nas matas.

Além dessa dimensão, também temos questões culturais relacionadas à transmissão de bens sensoriais entre gerações, o que inclui a presença de aromas a serem cheirados através da culinária ou de composições de perfumistas. Além disso, algumas religiões conectam o cheiro como meio de conexão com o divino. No *Novo Testamento*, por exemplo, lemos:

Graças sejam dadas a Deus, que nos faz participar de seu triunfo em Cristo e que, através de nós, espalha o perfume do seu conhecimento ao mundo.

De fato, diante de Deus, nós somos o bom perfume de Cristo entre aqueles que se salvam e entre aqueles que se perdem: para uns, perfume de morte para a morte; para outros, perfume de vida para a vida. (BÍBLIA, 2 Coríntios, 2, 14-16, 1991, p. 1482)

Na citação, o perfume é visto através de três prismas: o conhecimento, a vida e a morte. Em todos eles, há a conexão com a divindade, seja para ir ao encontro ou para se afastar. Morte e vida cheiram, seja como as flores (que não são de plástico) ou como corpos em decomposição. Acrescentamos a isso a ideia de Burnet (2018, p. 107, tradução nossa) de que “homens e deuses, por natureza tão diferentes, partilham um mundo comum: o dos cheiros. Por conseguinte, não é surpreendente que o cheiro seja o elo privilegiado de uma certa forma de comunicação entre eles<sup>2</sup>”. Além da prece e da fé, o ato de cheirar também é um meio de conexão com Deus.

O cheiro de que trata o texto de 2 Coríntios tem a ver, em uma leitura possível, com a memória que o coletivo judaico-cristão tem

2. “Hommes et dieux, par nature si différents, partagent donc un monde commun : celui des odeurs . Dès lors, il ne faut pas s'étonner de ce que l'odeur soit le vecteur privilégié d'une certaine forme de communication entre eux”.

de Deus e com as emoções que ele desperta. Ela também pode ser ativada através da fruição estética. Nesse sentido, adentramos no horizonte da literatura, especificamente a poesia produzida por autores goianos. É complexo delimitarmos uma literatura, seus aspectos, estilos, orientações estéticas, gêneros, entre outros (CANDIDO, 1976), no entanto, para este estudo, contextualizamos a literatura goiana como uma dinâmica artística literária que contempla autores, obras, espaços, personagens, reminiscências históricas e memórias erigidas e produzidas sobre e dentro do território geográfico definido como Goiás (incluindo suas antigas demarcações representadas na literatura, que hoje são o Distrito Federal e Tocantins). É válido ressaltar que nomes importantes da crítica goiana já elaboraram esboços complexos sobre a literatura do estado, caso de Gomes (1979), Teles (1972; 1964), Peres (2017), Silva Jr. (2018) e Gandara (2018). Esses autores nos apresentam uma visão política, estética e contemporânea que aprofundaremos no avançar da pesquisa.

Entramos nesse espaço criativo com nossa lupa concentrada nas poéticas olfativas, com foco nas memórias acionadas pela poesia. O ambiente olfativo na obra de José Godoy Garcia é marcado por corpos em decomposição, rios poluídos, fumaça e frutas (principalmente a laranja). A tensão política aparece em metáforas de aromas e odores, como nestes dois poemas:

*O tempo de colheita dos cajus*

Outubro é o tempo da colheita dos cajus do campo.  
mas como? como se há de ir ao campo para a colheita?  
como? se o coronel e o general estão tocando  
o tanque de reunir de seu rebanho  
para rondar as casas e as ruas e os campos?  
(1999, p. 325)

*Medo*

A terra tem cor de sangue.  
A terra não é feliz.  
A terra tem cheiro de pântano.  
A terra não é feliz.  
[...]  
(1999, p. 352)

O caju silvestre do campo interdito pelo coronelismo patriarcal dos fazendeiros goianos é o tema do poema *O tempo de colheita*

*dos cajus*. O cajuzinho-do-cerrado não brota mais, em seu lugar surgem pastos que matam o bioma cerrado. Além disso, o homem do campo (não o fazendeiro) é perseguido e tem sua liberdade condicionada ao coronel, ao general. O aroma adocicado do fruto contrasta com o amargor da cena, é um cheiro interrompido e evanescente. O poema *Medo* parece continuar a triste cena. Nele, a terra tem cor de sangue e cheiro de pântano (decomposições) traduzindo sua infelicidade.

Os aromas da terra em perspectiva temporal também são retomados por Niemar:

Plantar café, grão, no quintal  
 Perto do rio, aguar, aguar, cas  
 Própria mão e ver deixar crescer  
 Quando vermelhinho de madurar  
 Deixar madurecer e colher café  
 Na sustentabilidade de ser.  
 (2019, p. 12)

O café plantado, cuidado e maduro delimita o espaço temporal do ser. O sujeito do poema acompanha o fruto aromático e estimulante, bem como um dos cheiros que fazem parte da mesa do brasileiro. Deprendemos um ambiente olfativo fundamentado no café recém-colhido, semeado com afeto e traduzido enquanto poema. Coralina também apresenta uma visão mais nostálgica, principalmente se levarmos em conta sua biografia:

É meio-dia; a sombra está marcando.  
 O sol num desafio de luz  
 fustiga a poeira da estrada.  
 Silêncio no sítio.  
 Um galo canta longe.  
 Distante, um corno de ponteiro.  
 Boiadeiro vem vindo devagar...  
 Os homens lá no eito  
 relanceiam enxadas.  
 O milharal chama Dorva.  
 O cheiro da terra chama.  
 [...]  
 (CORALINA, 2013, p. 57)

O poema tem uma marcação temporal fundamentada na natureza e no ritmo da vida das pessoas que trabalham no campo. O sol, o galo, o boiadeiro e dona Dorva traduzem em seus atos ao meio-dia a passagem do tempo. Não é o tempo do relógio, é o tempo do existir. Ao final do trecho, lemos que “o cheiro da terra chama”, é uma imagem que alude a algumas possibilidades, sendo a mais contundente a do trabalho, pois cada um dos personagens é alocado em um fazer pós-almoço. Depois desse momento, o silêncio toma o sítio, pois as enxadas voltam a furar a terra, Dorva colhe o milho, o galo canta e o sol inicia seu caminho para a madrugada. O cheiro da terra é o cheiro do fazer campesino.

Os textos dos três poetas caminham para o lugar do afeto com os frutos da terra. Nesse sentido, o caju e o café são cheiros encontrados no cerrado do povo, no cerrado dos humildes, longe das plantações e das queimadas. A terra e seus aromas se confundem com os sujeitos dos poemas ou mesmo se fundem entre si. Assim, chegamos à geopoesia.

A geopoesia, ou “escrita da terra” (SILVA JR.; MARQUES, 2016, p. 237), tem a ver com o que está no mundo à espera do entendimento, ou mesmo de sua tradução e transformação em capital simbólico, para ficarmos com Bourdieu (2007). Com isso em vista, “a geopoesia é tudo aquilo que não existe e que espera ser palavrado. No cerne da literatura de campo está o gesto etnoflânerie: deslocar-se para sentir no corpo, ouvir as pessoas, anotar e voltar para contar, escrever, comunicar” (SILVA JR., 2019, p. 253). Em síntese, o indivíduo vai a campo (que é o mundo) e é atravessado por ele, que, em determinado momento, se coloca em um papel ativo de manifestação desse contato enquanto material inteligível agregador de leituras e leitores. É justamente isso que encontramos nos poemas que trouxemos nas páginas anteriores.

Neste artigo, pretendemos avançar essas questões no texto *O prato azul-pombinho*. Nosso fito é mapear como perfumes, aromas, odores (ou *fedores*) e fragrâncias são poeticamente enformados no texto para criarem um ambiente olfativo repleto de símbolos próprios do território goiano e das práticas sociais do povo que nele vive e trabalha, nesse caso, os doces da Cidade de Goiás, antiga capital do estado.

Nesse contexto, trazemos algumas citações extraídas de *O prato azul-pombinho*:

Era um prato original,  
 muito grande, fora de tamanho,  
 um tanto oval.  
 Prato de centro, de antigas mesas senhoriais  
 de família numerosa.  
 De faustos casamentos e dias de batizado.  
 Pesado. Com duas asas por onde segurar.  
 Prato de bom-bocado e de mães-bentas.  
 De fios de ovos.  
 De receita dobrada  
 de grandes pudins,  
 recendendo a cravo,  
 nadando em calda.

(CORALINA, 2011, p. 06-07)

Do meu tempo só foi mesmo  
 aquele último  
 que, em raros dias de cerimônia  
 ou festas do Divino  
 figurava na mesa em grande pompa,  
 carregado de doces secos, variados,  
 muito finos,  
 encimados por uma coroa  
 alvacentas e macias  
 de cocadas-de-fita.

(CORALINA, 2011, p. 21)

O prato familiar era histórico. A narrativa poética se concentra em contar tanto a história do utensílio quanto da imagem em seu interior. Para nossa ideia, o primeiro é o foco principal. Nos dois fragmentos, temos acesso a uma série de doces típicos da confeitaria da Cidade de Goiás (mas não exclusivos): bom-bocado, mãe-benta, fio de ovos, pudim com calda de cravo, doces secos e cocadas de fita. A combinação de notas que exalam desses doces remete à memória do açúcarado, da sobremesa, das festividades, da alegria da espera e do encontro, dos almoços e jantares em famílias numerosas no casario da cidade.

No âmbito da perfumaria, essa atmosfera olfativa é nomeada de *gourmande*. Consoante o Museu de Grasse, um dos mais importantes do ramo, localizado na França, os perfumes *gourmands* tiveram impacto social a partir da fragrância *Angel*, um *parfum* oriental

abaunilhado lançado pela casa Mugler em 1992. Soma-se a isso a revolução das notas sintéticas, o que possibilitou uma infinidade de perfumes “doces” e suculentos.

Essa perspectiva dialoga com o texto de Coralina. O ambiente olfativo textual de *O prato azul-pombinho* traduz *geopoeticamente* os aromas da cidade, das doceiras e dos doces. A poesia da terra, nesse sentido, é a poesia da culinária, das receitas familiares e festivas de sobremesas. Essa prática social do coletivo ganha um ambiente *gourmand* quando pensamos em perfumaria e nos sentidos evocados pela memória, sobretudo a afetiva.

A pontual análise do poema da autora goiana demonstra como as poéticas olfativas são versáteis e podem ser aplicadas nos estudos científicos. Além disso, como apresentamos nas páginas iniciais deste estudo, elas também têm um viés de prática que propicia o encontro entre literatura, perfumaria, química, cinema, entre outras áreas que se propuserem ao diálogo produtivo mediado pelo ato de cheirar o mundo.

## Referências

- AUERBACH, E. O mundo na boca de Pantagruel. In: *Mimesis*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Annablume, 2002.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BÍBLIA. *2 Coríntios*, 2. Tradução de Ivo Stompolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1991.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BURNET, R. *La Bible, le sacrifice et la bonne odeur de Dieu*. 2018.

- Disponível em: <https://journals.openedition.org/pallas/5380>. Acessado em 15 de dezembro de 2020.
- CAEIRO, A. In: PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Alberto Caeiro*. São Paulo: Ática, 2013.
- CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- CARLES, J. *A method of creation and perfumery*. 1961. Disponível em: <https://shop.perfumersapprentice.com/perfumersworkshop/carles1.pdf>. Acessado em 09 de outubro de 2020.
- CARNEVALI, B. *Aisthesis et estime sociale. Simmel et la dimension esthétique de la reconnaissance*. 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/teth/686>. Acessado em 09 de outubro de 2020.
- CORALINA, C. *O prato azul-pombinho*. São Paulo: Global, 2011.
- CORALINA, C. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. São Paulo, 2014.
- GANDARA, L. C. Cinema literário goiano e ensino: teoria e prática da tradução coletiva In: MEDEIROS, A. C. M.; LEITE, K. R. O.; SILVA JR., A. R.; GANDARA, L. C. *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás*. Goiânia: R&F Editora, 2018.
- GARCIA, J. G. *Poesia*. Brasília: Thesaurus, 1999.
- GOMES, C. *O cheiro das palavras: o olfato na narrativa literária*. 2009. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/1912/1/412668.pdf>. Acessado em 09 de outubro de 2020.
- GOMES, M. *Estudos de Literatura Goiana*. Goiânia: Centauro Gráfica e Editora, 1979.
- MALNIC, B. *O cheiro das coisas. O sentido do olfato: paladar, emoções e comportamentais*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2008.
- MERLEAU-PONTY, M. *Conversas, 1948*. Tradução de Fabio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- NIEMAR, A. *Poemas da Rua do Fogo*. Brasília: AVÁ Editora Artesanal, 2019.
- PERES, L. G. *José Godoy Garcia e a poesia modernista em Goiás*. 2017. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/7988/5/Dissertação%20-%20Luciano%20Gonzaga%20Peres%20-%202017.pdf>. Acessado em 09 de outubro de 2020.
- RABELAIS, F. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009.
- SILVA JR, A. R.; MARQUES, G. C. *Godoy Garcia e Niemar: um*

canto geral centroestino. ECOS: Estudos Contemporâneos da Subjetividade. V. 5. n. 2, p. 232-248. Disponível em: <http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/ecos/article/viewFile/1699/1209>. Acessado em: 29 março 2019.

SILVA JR, A. R. *Cora Coralina inédita*: encontro das águas da geopoesia na rua do fogo da literatura de campo. 2018. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018\\_1547745730.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547745730.pdf). Acessado em 09 de outubro de 2020.

SILVA JR, A. R. *Quando a letra dança*: etnoflânerie pelos vãos da suça na comunidade quilombola Kalunga (GO/TO). 2019. Disponível em: [https://gellnorte.files.wordpress.com/2019/07/de-trabalho\\_anais-do-gellnorte-2019-versc3a3o-completa.pdf](https://gellnorte.files.wordpress.com/2019/07/de-trabalho_anais-do-gellnorte-2019-versc3a3o-completa.pdf). Acessado em 13 de abril de 2020.

SÜSKIND, P. *O perfume*. Tradução de Flavio R. Kothe. Rio de Janeiro: Record, 1985.

TELES, G. M. *A poesia em Goiás*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1964.

TELES, G. M. *A poesia na crítica*. Edições Gernasa: Rio de Janeiro, 1972.

## Geopoesia e *Flânerie* em Machado de Assis: a ótica do transeunte no *Memorial de Aires*

Marcos Eustáquio de Paula Neto (UnB)<sup>1</sup>

### Introdução

O *Memorial de Aires* (1908), publicação derradeira de Machado de Assis, constitui-se de diário que se eleva à estatura de romance. A obra retoma, deste modo, prática de assimilação dialógica capaz de renovar a estrutura das produções e, por sua vez, ampliar o modo como elas respondem ao contexto em que se configuram. Consumado muitas vezes em gêneros do campo sério-cômico da literatura (BAKHTIN, 2018), a exemplo das sátiras menipeias e dos romances seis-setecentistas, esse exercício encontra reverberações no *Memorial*. Assim, seu caráter fragmentado e inacabado, aspectos apreendidos principalmente dos diários íntimos do século XIX, conforme exposto por Georges Minois (2019, p. 353), intensifica-se na prosa de Aires e repercute em certa estilização alegórica.

Alinhados ao trabalho de Walter Benjamin – *A Origem do Drama Barroco* (1928/1984) –, entendemos que a alegoria *esquarteja* o mundo e, quando localizada no *Memorial*, surge como ferramenta machadiana efetuada através de reformulações em “moto contínuo” (SILVA JUNIOR; PAULA NETO, 2020, p. 44) dos dramas e das transformações históricas dos anos em que o enredo se situa – 1888 e 1889 –, datas de importantes mudanças no Brasil, como a aprovação da Lei Áurea e a Proclamação da República. Essa mediação corrosiva, porque viva, ocorre concomitantemente à sucessão dos episódios da narrativa. As anotações das memórias e das reflexões do personagem Conselheiro, ajustadas enquanto consecutivas intervenções do narrador machadiano, permeiam toda a extensão da obra. Assim, o diplomata empreende escrita parabática. Trechos como “Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia” (ASSIS, 2015, p. 1214), “Não me lembra se já escrevi neste *Memorial*” (ASSIS, 2015, p. 1205, grifo do autor) e “Agora, meu sono amigo, só

1. Mestrando bolsista (CAPES) em Literatura e Práticas sociais (Pós-lit/UnB). Graduado em Letras – Português (UnB).

tu virás daqui a uma ou duas horas” (ASSIS, 2015, p. 1227) ilustram essa ambiência de afastamento escolhida por Aires como ferramenta para transgredir a arena ficcional em que se situa para tecer comentários sobre os velhos e os jovens, sobre seus convivas e hospedeiros, sobre os fatos públicos e privados.

Para prosseguirmos com a exposição de nosso estudo, há de se esclarecer sucintamente a composição do *Memorial de Aires*. Trata-se do manuscrito encontrado na secretária do falecido Conselheiro Aires cuja narrativa, situada entre os anos de 1888 e 1889 – recorte este feito com base no provável interesse que pudesse despertar em seus leitores –, discorre sobre o casal Aguiar e a relação que tinha com seus dois afilhados, a viúva Fidélia e o jovem Tristão. A história apresenta inúmeras duplicatas que instigam seu caráter dramático e nos ofertam nosso material de investigação.

Dentre as dúpiques antes ilustradas – definidoras da narrativa diária –, este artigo analisa o modo como o aposentado comentarista apropria-se dos espaços públicos e privados no decorrer de seus relatos. Para isso, lançamos mão dos conceitos já sinalizados no título – a geopoesia (SILVA JUNIOR, 2015) e a *flânerie* (BENJAMIN, 2019). Acreditamos que o tópico benjaminiano e a recém-formulada expressão de Silva Junior, acionada aqui pela primeira vez em estudos sobre a produção de Machado de Assis, conforme publicações feitas em grupo de pesquisa *Crítica Polifônica: Poéticas da Tanatografia*, nos conduzem a um correto entendimento da aquisição dos espaços públicos e, então, oferecem material para empreendermos análise do romance.

Nossa intenção é apontar de que forma os percursos do personagem diplomata Aires, que vaga através das ruas e dos transportes do Rio de Janeiro, instigam suas reflexões a respeito dos dramas pessoais das personagens presentes em seu diário – como o casal Aguiar, o casal de afilhados, Mana Rita, etc. – e escancaram seu papel de “compasso que abre as portas aos dois extremos” (BOSI, 1999, p. 131), levando-o a uma “ciência oculta” (BENJAMIN, 2019, p. 717), que ironicamente permanece ignorada. Em um primeiro instante, nos debruçaremos sobre os conceitos indicados, pontuando de que modo eles podem ser operados em conjunto. Para isso, recuperamos as *Passagens*, de Walter Benjamin (2019, edição organizada pelo pesquisador Willi Bolle) e trabalhos de crítica literária em torno da Geopoesia e da Literatura de Campo do idealizador das teorias, o estudioso Augusto R. da Silva Junior. Acionamos também

publicação de anais da edição anterior da ABRALIC, intitulada “Um romance machadiano de ‘brasis liminares’”, de autoria de Ana Clara Medeiros, a respeito do “romance de campo” (2019, p. 2795) *Esau e Jacó*. Firmadas tais bases teóricas, analisamos alguns episódios-chave para nosso estudo e evidenciamos a importância dos espaços citadinos e rurais na leitura da narrativa para nos atermos à presença menosprezada daqueles que “ainda vão mais depressa” (ASSIS, 2015, p. 1293) que os velhos e os mortos: os escravizados (pensando nas práticas coloniais ainda em vigor) e os trabalhadores (para ficarmos com enigma que mesmo o Conselheiro Aires se esquivou de solucionar: a indefinida e ainda distante relação trabalhista assalariada dissimuladamente anunciada aos recém-libertos).

Há de se grifar que, com tal viés crítico, nos inserimos em contrapelo na vasta e secular bibliografia machadiana, conforme organização feita por Antonio Candido (1995). No esquema do crítico, lemos referências aos mais importantes intérpretes de Machado de Assis do século XX, que exploraram desde aspectos mais biográficos e psicológicos – como Lúcia Miguel Pereira e Augusto Meyer, até elementos ligados às experiências históricas e às relações sociais do período – como Raymundo Faoro, John Gledson e Roberto Schwarz. Pautados em leitura do *Esquema Machado de Assis* (CANDIDO, 1995), observamos que os estudos em torno dos espaços localizados na literatura de Machado, de viés marxista e sociológico, não obtiveram as mesmas repercussões que estudos baseados em premissas filosóficas ou psicológicas. Em razão disso, achamos relevante emprendermos a subsequente análise, ainda que embrionária, em torno do *Memorial de Aires*.

Esse *diário de campo*, para reformularmos expressão forjada por Medeiros (2019), publicado em 1908, ano da morte do autor, e composto por dramas situados entre 1888 e 1889, encontra-se em limite finissecular. Trata-se dos testemunhos das mudanças políticas, sociais e ideológicas da nação, pontos que, embora ainda não esgotados, já foram bastante explorados por parte da bibliografia crítica sobre a produção machadiana. O que nos motiva neste esforço é trazer à tona as *forças produtivas* que instigaram e guiaram tais transformações, a saber: as expansões urbanas e o acirramento da reprodutibilidade editorial do final do século XIX. Com esse pano de fundo, abordaremos os relatos do diplomata ocioso, a intercalação estrutural dessa narrativa machadiana, as descrições dos passeios pela então

capital do Império e a democratização dos meios de comunicação, que fazem do último romance de Machado de Assis uma geopoesia dos registros do *flâneur* proscrito José da Costa Marcondes Aires.

### **Fundamentação de uma crítica dialógica interposta entre a *flânerie* e a geopoesia**

O palco do *flâneur* é a cidade, mas aqui a geopoesia surge como seu horizonte. Essa abordagem, aplicada à leitura de um romance novecentista e que se passa no centro do poder político do Brasil, fomenta desdobramentos que transcendem o conhecimento trivial dos amores descritos na obra e desenterra questões subterrâneas. Guiada por esse empenho, a “escrita da Terra” (SILVA JUNIOR; MARQUES, 2015, p. 237) extrai das experiências de cada “centro periférico” questões “para-além dos mapas topográficos e compendiados” (SILVA JUNIOR, 2018, p. 3953), dando sustento a uma “ciência oculta” (BENJAMIN, 2018, p. 717) que oferta sabedorias romanescas, portanto privilegiadas, a respeito das práticas históricas, sociais e sensíveis contidas no livro.

Desse modo, embora tratemos de narrativa localizada no núcleo político e comercial do Brasil à época, somos encaminhados por um duplo direcionamento, para o exterior e para o subúrbio do País: a narrativa nos conduz *para-além*, ou melhor, para o além-mar destinado aos recém-casados Tristão e Fidélia. A epígrafe do livro, versos de Joham Zorro, conforme citados por Machado de Assis (2015, p. 1196), anuncia essa hipótese: “Em Lixboa, sobre lo mar, / Marcas novas mandey lavar...”. Concebida enquanto uma alegoria pelo crítico inglês John Gledson, a melancólica partida dos jovens para a Europa – onde parece que “se perde a vida, e tudo se esvai depressa” (ASSIS, 2015, p. 1293) – repete movimentos de exploração característicos de nossa história colonial, mas que se mantiveram mesmo depois de 1888.

A última das despedidas romanceadas pelo autor carioca teria evocado as degradantes experiências da nação e dos indivíduos escravizados para, assim, convocar nossa atenção às relações sociais que tanto desfavoreceram aqueles que tão depressa foram citados e esquecidos pela narrativa, os escravizados. Para embasarmos essa questão, conforme já dito, nos apropriamos de conceito retirado

dos estudos sobre a Literatura de Campo. Fiquemos, portanto, com importante consideração de seu idealizador: “A geopoésia nada mais é que a busca literária pelo invisível do centro periférico” (SILVA JUNIOR, 2018, p. 3952). Com essa afirmação, entendemos que se trata de busca por um conhecimento que apenas a literatura pode nos ofertar, pois, incorporando o invisível, chama atenção ao não-dito, ao oculto, muitas vezes ignorado por outros campos do saber humano. Essa é uma dinâmica pesquisada principalmente em análises dedicadas às “literaturas invisíveis do cerrado” (SILVA JUNIOR, PAULA NETO, 2019), mas que lançamos mão neste trabalho a fim de explorar as investigações diárias de Aires, bem como o debate em torno de questões espinhosas que, citadas apenas de modo tangencial pelo Conselheiro, projetam-se em um alegórico e irônico pano de fundo dos dramas familiares e amorosos comentados pelo relator diplomático.

Para uma melhor síntese das ideias aqui formuladas, podemos dizer: no *Memorial de Aires* a geopoésia surge como horizonte único e indispensável da *flânerie*, ação filosófica em que o “longínquo de países ou épocas irrompe na paisagem e no instante presente” (BENJAMIN, 2018, p. 706). Localizamos na prosa machadiana procedimentos literários que resultam no mesmo efeito, quer dizer, em elucidações do longínquo ou, como dito por Walter Benjamin em trabalho sobre a alegoria barroca, em “clarão subterrâneo irrompendo das entranhas da terra” (1984, p. 252). Dessa forma, a poética da terra é incrementada por meio da escrita diária devido ao seu caráter autorreflexivo, que repensa os episódios passados e a própria obra a cada novo registro. Essa livre e sucessiva intercalação narrativa reedifica a volubilidade apontada por Roberto Schwarz (2017) nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e incorpora em sua construção as intempéries daquele tempo.

Grifamos o formato de romance-diário escolhido por Machado para a composição de sua última publicação para destacar a engenhosa compatibilidade do gênero com os propósitos a que se dedicou o Conselheiro. Com essa disposição literária, o narrador foi capaz de absorver, de modo vivo e inacabado, as mudanças históricas e cotidianas daqueles tempos. O saber sensível a nós agraciado pela produção, extraído via geopoésia como um *clarão subterrâneo*, é possibilitado pelo formato fragmentado da produção de Aires. Apenas deste modo ele deixa pistas que possam revelar o absconso.

Há de se ter em mente que tratamos aqui de explanar questões alinhadas diretamente com a filosofia de Walter Benjamin. Acionamos as *Passagens* (2019), lançamento póstumo do autor, que contém extensa seleção de arquivos temáticos, conforme nomenclatura do editor, dentre os quais damos maior destaque àqueles intitulados de “o flâneur”, “teoria do conhecimento” e “ócio e ociosidade”. Amparados nesses textos, apontamos no aposentado faculdades análogas às de alguns caracteres literários do século XIX que, estudados pelo filósofo alemão, foram identificados como *flâneur*. Isso se fundamenta porque apenas em tal condição, de observador literário do último quartel daquele século, espectador das decisivas passagens históricas da época no Brasil, o diplomata tenciona retirar da penumbra os velhos, mantendo uma aparente indiferença com aqueles que, como já dito, vão “ainda mais depressa” (MACHADO, 2015, p. 1293) que a velhice parasitária, os escravizados e os trabalhadores assalariados. Há, contudo, um curioso desdobramento, similar àquele apontado por Schwarz nas *Memórias Póstumas*, quando, ao se esquivar de se debruçar mais detidamente sobre os problemas que acometem os explorados, o aposentado acaba revelando traços da conjuntura dessas classes sociais.

O relator do *Memorial* faz ecoar um movimento que reflete o que Benjamin chamou de “dialética da *flânerie*” (BENJAMIN, 2018, p. 707, grifo do autor), referente ao duplo estado de viajantes localizados por ele em literaturas do século XIX que, diante da multidão, submetem-se a uma total exposição, mas que, com o auxílio da mesma multidão, escondem-se em meio à gente. A obra memorialista faz ecoar o movimento dialético definido pelo teórico alemão ao se isentar de nos conceber mais informações sobre si próprio, além de algumas poucas e indefinidas confissões, indo de encontro à promessa sugerida pelo título do livro, que indica uma maior exposição da trajetória do diplomata, e não das outras figuras da história ficcional. É por meio dessa dinâmica paradoxal que Aires, seja o narrador ou o personagem, se mantém indecifrável, uma incógnita mesmo perante alguns de seus leitores mais eminentes, a exemplo de Alfredo Bosi, José Paulo Paes e John Gledson, que, na contramão das inúmeras tentativas de decifrar os casos insolúveis analisados pelo Conselheiro, ocupam-se em apontar as armadilhas e alusões espreiadas no decorrer do enredo.

Esses contributos cooperam para uma nova etapa da bibliografia

crítica a respeito do *Memorial de Aires*. Essa fase, instaurada principalmente pelos pesquisadores supracitados a partir da década de 70, constitui terreno ao qual recorreremos a fim de entender e explicar a geopoesia nos escritos do velho diplomata. Com tais trabalhos, notamos não haver mais uma preocupação a respeito do que o romance dizia sobre sua realidade, mas um esforço em se entender o modo com que ele a incorporava, revelando, assim, alguns elementos de seu contexto que mesmo uma investigação mais científica não seria capaz de esclarecer. Grifa-se, através desse método, um *modus operandi* do fazer literário que é intimamente machadiano, efetuado por meio de alegorias, alusões e coincidências inverossímeis, com o objetivo de esclarecer o movimento dialético acima referido.

A fim de ilustrar de modo mais eficiente o alcance desses apontamentos, podemos destacar as principais abordagens de alguns estudiosos que se detiveram nos mesmos mecanismos em suas leituras. Sidney Chalhoub, por exemplo, para corroborar tais faculdades na prosa machadiana, nos mostra que, em uma absurda *paridade* de coincidências nas datas da história, é possível identificar no adultério de Virgília com Brás Cubas um paralelo com a continuidade do tráfico de escravos no país mesmo depois de a prática ser tornada ilegal. Já Roberto Schwarz, crítico de considerável pujança nas interpretações sobre Machado, nos mostra de que modo a volubilidade nas *Memórias Póstumas*, mas também nos romances posteriores, serve de alusão às contradições dos ideários defendidos pela burguesia brasileira: “a volubilidade de Brás Cubas é um mecanismo narrativo em que está implicada uma problemática nacional” (SCHWARZ, 2012, p. 47). E, enfim, citemos novamente John Gledson que, em seus estudos sobre a alegoria no *Memorial de Aires*, conforme já dizíamos, detectou na partida final de Fidélia e Tristão para a Europa reverberações do movimento colonial de migrar para Portugal com ganhos realizados no Brasil.

Nossa intenção, com esse micro mapeamento bibliográfico, não é entrar em delongas sobre cada um dos referidos esforços de interpretação, mas apenas ilustrar as abordagens que, de todo modo, servem de sustento para nossa proposição. São trabalhos esclarecedores no que tange aos desdobramentos que certas imagens e episódios alcançam na prosa machadiana e, por isso, surgem para nós como referências condutoras para que possamos finalmente

compreender como o *flâneur* apropria-se dos dramas pessoais e nacionais com os quais se depara no decorrer da história.

A ideia-chave que nos leva a tal finalidade, já indicada no início de nosso texto, merece agora maior atenção. A disposição em formato de diário e, por conseguinte, fragmentada da obra autoriza uma estilização viva, atual e polemicamente responsiva. Insistimos no “polêmico” com o intento de evidenciar as contínuas contraposições que tais processos instigam. No caso do diário estoico, o contraponto é o cinismo espreado no decorrer dos comentários do diplomata, que rompe, no próprio ato de escrever, com o tratamento e os “costumes diplomáticos” (ASSIS, 2015, p. 1216) característicos de Aires ao se relacionar com as outras personagens. Temos, portanto, um conúbio entre dois fatores complementares: as contínuas interrupções do autor ficcional Aires, definidoras das intercalações narrativas, e a qualidade alegórica externada pelos trabalhos críticos indicados, de Chalhoub, Schwarz e Gledson. Projeta-se, com isso, a decisiva “relação do alegórico com o caráter fragmentário” (BENJAMIN, 1984, p. 217) constituinte do drama barroco e moderno (para ficarmos com as análises benjaminianas em torno de Charles Baudelaire e de outros autores do século XIX), mas que aqui nos induz à formulação de expressão que acreditamos melhor traduzir o princípio de apropriação e composição do *flâneur* sexagenário: a estilização alegórica.

A formulação se assenta em duas bases teóricas, adiante exploradas: 1) nas premissas bakhtinianas referentes à estilização no romance e 2) nos estudos benjaminianos em torno da alegoria barroca. No que se refere à primeira postulação, o teórico russo a define como fenômeno realizado por meio de uma “consciência linguística (...), à luz da qual o estilo estilizado é recriado e, tendo-a como pano de fundo, adquire importância e significação novas” (BAKHTIN, 2002, p. 159). Com isso, aplicamos sua compreensão aos desdobramentos narrativos diários orquestrados pelo *Memorial* a fim de entendê-los como uma sucessão de estilos que se redefinem sucessivamente. O caráter corrosivo desse movimento nos direciona ao nosso segundo embasamento teórico: “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (BENJAMIN, 1984, p. 200). Estamos, assim, diante de proposição que, formulada por esforço dialógico pautado em uma “crítica polifônica” (SILVA JUNIOR, MEDEIROS, 2015), leva-nos a visualizar a natureza polêmica e controversa dos fragmentos periódicos.

Essa ambiência corrosiva efetua-se por meio de alguns elementos fulcrais da ficção. Através da memória defeituosa do sexagenário, do olhar limitado do “narrador homodiegético” (SARAIVA, 1993, p. 157), consoante classificação da pesquisadora brasileira, do caráter fragmentário dos relatos, do ciúme recôndito do diplomata ao analisar os amores juvenis e mesmo da dissimulada e apaziguadora mediação empreendida “por causa do ofício diplomático” (ASSIS, 2015, p. 1240). São todos pontos que intensificam a viva, mudadiça e controversa estilização alegórica que apontamos aqui.

É por via dessa ferramenta prosaica que o Conselheiro executa sua função histórica de indicar a presença dessa “massa anônima” (VOVELLE, 1996, p. 18) dos oprimidos. Para isso, os registros alinham-se à dialética do *flâneur* explorada acima, constituindo sua “vocalização de descobrir e encobrir” (PAES, 1985, p. 15) as verdades em torno daquelas personagens e dos processos históricos que as circundam.

Esse duplo papel da narrativa efetiva-se na índole dobrada da escrita diplomática e nos significados alegóricos que podemos extrair dela. A qualidade dobrada e desdobrada, também localizada nos quatro romances anteriores de Machado<sup>2</sup>, eleva-se em decorrência da estrutura inacabada e fragmentária da obra. Desse modo, assim como “a rua conduz o *flâneur* a um tempo que desapareceu” (BENJAMIN, 2018, p. 702), o gênero diário, edificado à categoria de romance, intensifica as conversões seriadas e FOMENTA os *relampejos* diários que, por sua vez, avivam “a memória dos tempos passados” (ASSIS, 2015, p. 1202) e ressignificam os saberes ocultos (BENJAMIN, 2018) espalhados pela ficção.

Com tudo isso, definimos a ação messiânica de conjurar as dinâmicas sociais que determinavam aquele contexto e as submeter a reformulações memorialistas orquestradas pelo narrador do diário, o Conselheiro José da Costa Marcondes Aires. É nesta ação que a geopoética tem sua projeção na pena do caminhante diplomático. Deste modo, o narrador torna-se agente da referida poética telúrica e relata o que testemunha em suas peregrinações, quer nas propriedades privadas, onde se passam os dramas pessoais explorados pelo Conselheiro, quer nas ruas, cenário de exponencial crescimento

2. Falamos das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), do *Quincas Borba* (1891), do *Dom Casmurro* (1899) e do *Esau e Jacó* (1904).

urbano e jornalístico. Mediante esse contraste, entre os interesses individuais e os episódios públicos divulgados pela imprensa, a narrativa sutilmente clama por nossa atenção às personagens escravizadas (ou apenas trabalhadoras), citadas no decorrer do livro, mas sem que possamos ouvi-las uma única vez sequer.

Antes de prosseguirmos para as análises efetivamente, há de se evidenciar que, embora cuidemos de investigar experiências sociais e pessoais de grupos marginalizados da época no *Memorial*, não partimos da prerrogativa de que Machado “dá voz” aos esquecidos e escravizados, como já buscou expor algumas vertentes da crítica ligada a militâncias de ordem social. Ao acionar o conceito de geopoesia, pelo contrário, pretendemos compreender de que modo a obra incorpora e estiliza o descaso destinado por aquela sociedade a tais figuras, levando o narrador a citá-las apenas de modo tangencial.

### **A geopoesia na pena do *flâneur* diplomata**

Os caminhos até aqui percorridos contribuem para a leitura da geopoesia efetivada na pena do *flâneur* diplomata. Desse modo, podemos agora definir em termos analíticos o que acima ficou definido na ordem do embasamento teórico. O emprego da poética da terra na interpretação do romance, já dissemos, sustenta-se em diálogo com a noção de *flânerie* (BENJAMIN, 2019). Para um melhor esclarecimento de seu uso, há de se evidenciar a conexão entre as ideias e de que modo essa combinação ilustra elementos extraídos da narrativa.

A geopoesia nos solicita um esforço de escavação dialógica, por meio do qual desenterra um conhecimento invisível e subterrâneo. O *flâneur* coopera com tal exercício tendo em vista as *forças produtivas*, para ficarmos com expressão marxista-benjaminiana de Terry Eagleton (2011), que o leva a esse conhecimento dobrado, que surge apenas de modo alegórico. Falamos de forças localizadas excepcionalmente nas expansões urbanas e na “reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1987), fenômenos localizados por Walter Benjamin no macrocosmo europeu do século XIX, mas aqui situados no centro urbano do Rio de Janeiro do despontar do século XX, conforme esclarecimentos de Brito Broca:

o país entrava numa fase de relativa calma e prosperidade. Campos Sales saneava as finanças preparando o terreno para o grande programa de realizações do governo Rodrigues Alves. Oswaldo Cruz inicia a campanha pela extinção da febre amarela e o prefeito Pereira Passos vai tornar-se o barão Haussmann do Rio de Janeiro, modernizando a velha cidade colonial de ruas estreitas e tortuosas [...] o plano de Pereira Passos se orientava pelos fins exclusivamente progressistas de emprestar ao Rio uma fisionomia parisiense, um aspecto de cidade européia (BROCA, 2005, p. 35)

Sem nos esquecermos das diferentes motivações do Barão Haussmann para Paris e do prefeito Pereira Passos para o Rio de Janeiro, a comparação exposta por Broca nos permite apontar uma “haussmannização” (BENJAMIN, 2018) na primeira década do século XX na capital carioca, quer dizer, um desenvolvimento urbano que acarretou no aumento da livre circulação mercantil e dos meios de comunicação. Principalmente através deste cenário é que somos capazes de indicar o caráter de *flâneur* do Conselheiro Aires. O conhecimento subterrâneo, muitas vezes indicado ou aludido pela narrativa, revela-se apenas diante dessas forças materiais, pautadas nas transformações técnicas e industriais e no crescimento jornalístico captados pelos testemunhos do diplomata. Assim, a personagem-narradora consegue assimilar as mudanças históricas e ter acesso à geopoiesia, consolidando uma prosa que revela saberes até então ocultos, ou melhor, enterrados.

Até este ponto, apontamos para as transformações sociais assimiladas pela escrita diária, bem como sua relevância para o alcance de um saber oculto, para dialogarmos com expressão retirada das *Passagens* benjaminianas. Fiquemos, portanto, com importante relato do *Memorial* que nos oferece revelações nessa seara:

Eu gosto de ver impressas as notícias particulares, é bom uso, faz da vida de cada um ocupação de todos. Já as tenho visto assim, e não só impressas, mas até gravadas. Tempo há de vir em que a fotografia entrará no quarto dos moribundos para lhes fixar os últimos instantes; e se ocorrer maior intimidade entrará também (ASSIS, 2015, p. 1278).

Anteriormente, falamos da apropriação dos espaços públicos e privados efetivada pela pena do Conselheiro Aires. Reiteramos também alguns componentes urbanos, a exemplo do jornalismo,

como fulcrais para a escrita da *flânerie*. O trecho citado alinha-se e contribui com esta discussão, pois deixa explícito o papel de alguns desses elementos: a produção memorialista alimenta-se através do gosto do diplomata pela notícia impressa, pois, sem acesso às vidas alheias (ASSIS, 2015, p. 1230), o narrador perderia o conteúdo de seus cadernos.

Com o fenômeno já indicado da *haussmannização* do Rio de Janeiro, há uma aceleração no fluxo dos transportes e, por conseguinte, na circulação das notícias. São essas forças que buscamos situar nas bases da edificação da geopoésia memorialista. Esse fenômeno ocorre porque a reprodutibilidade da imprensa periódica, detentora dos meios de comunicação consumidos pelo apodentado, também divulga episódios de ordem pública, rompendo muitas vezes com a sequência pretendida pela narrativa dos amores juvenis. Assim, para que se consolide a geopoésia, o *flâneur* lança mão do fluxo noticiário, que tanto avançava no Rio de Janeiro daquela época. As experiências marginais aludidas pela narrativa, quer dizer, o “invisível do centro periférico” (SILVA JUNIOR, 2018, p. 3952), emergem-se no decorrer do enredo como uma forma da produção responder a tais avanços tecnológicos. Nesse sentido, o gênero literário sofre alterações diante da modernização e do desenvolvimento industrial do Rio de Janeiro. Em correspondência direcionada a Manuel Antonio de Almeida, publicada no Correio Mercantil em 1859 com o título “Jornal ou livro”, Machado demonstra plena consciência de tais processos:

O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das idéias e o fogo das convicções. [...] O jornal, literatura quotidiana, [...] é reprodução diária do espírito do povo, o espelho comum de todos os fatos e de todos os talentos, onde se reflete, não a idéia de um homem, mas a idéia popular, esta fração da idéia humana (ASSIS, 1997, p. 946-947).

No entendimento do autor, tendo em vista seu caráter cotidiano e diário, o jornal é universal, pois *espelha* todos e alcança até mesmo *mundos desconhecidos*. Trata-se de suporte textual intimamente alinhado à reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1987), já indicada por nós. Tendo atuado como cronista por mais de quatro décadas,

Machado de Assis entendia a relação entre o desenvolvimento da indústria jornalística e suas repercussões nas literaturas veiculadas por ela. Em trabalho dedicado à gênese e à fixação da crônica no Brasil, Antonio Candido destaca o caráter transitório dessas publicações e faz relevante ponderação sobre o gênero: “é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela não foi feita originalmente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha” (CANDIDO, 1992, p. 14). São discussões que aparentam não ter vinculações com o material ficcional aqui analisado, mas ofertam componentes importantes para a efetivação de nossa leitura.

Nessa arena, não podemos nos furtar de destacar o interessante trabalho de Ana Luiza de Andrade que aborda os mesmos debates por nós desenvolvidos. Trata-se de análise intitulada *Transporte pelo olhar de Machado de Assis: Passagens entre o livro e o jornal* (1999), contributo basilar para que possamos avolumar as análises da *flânerie* no *Memorial de Aires*. A autora também aponta em suas análises a inserção do desenvolvimento técnico dos meios de comunicação nas publicações machadianas. Em leitura dos textos “O jornal e o livro”, já citado por nós, “Aquarelas” e “A reforma pelo jornal”, seu estudo trata “de dispor algumas bases teóricas para a reconstrução das passagens estéticas para uma modernidade fragmentária, através dos transportes técnicos de uma indústria cultural” (ANDRADE, 1999, p. 12). Também nos utilizamos do constructo dessa intérprete para compreendermos esse tom transformacional absorvido pela obra de Machado. A apropriação contínua e polêmica incrementada pela disposição em diário do romance, estilizada através do caráter fragmentário assumido pela escrita, assimila as mesmas efemeridades de que se dispõe a assinalada *modernidade fragmentária*.

Assim como as literaturas veiculadas em tais suportes de reprodução diária, a responsividade da composição do ocioso diplomata com fatos do âmbito nacional efetua-se em decorrência dessa estrutura. Embora o narrador explicita que seu interesse maior, seu “objeto de estudo” (ASSIS, 2015, p. 1398), seja Fidélia, bem como a relação da jovem com outras personagens, a exemplo de seu pai – o Barão de Santa Pia, ou mesmo de Tristão e do Casal Aguiar, notamos sucessivas e inacabadas reflexões no decorrer do romance-diário, fazendo ecoar dinâmica corrente de suportes textuais diretamente

ligados à reprodutibilidade editorial, como o já referido Jornal e mesmo a Revista – periódicos agraciados com vasta contribuição do escritor. O autor ficcional Aires, desta maneira, consegue narrar certos episódios, quer familiares, quer históricos, a fim de repensá-los, muitas das vezes refutando o que havia dito em datas pregressas, revelando o caráter efêmero apontado por Antonio Candido (1992) nas crônicas, mas com manifestações na prosaística do manuscrito.

Não foi arbitrária a decisão de compor sua última produção em formato de diário. Em muitos dos maiores contributos à leitura do *Memorial de Aires*, vemos estudiosos reiterando sua configuração. Dentre esses trabalhos, podemos destacar considerações de Juracy Assmann Saraiva que possuem grande relevância para nossos esforços analíticos:

A forma de diário do *Memorial* condiciona a explicitação da temporalidade do relato, ao mesmo tempo em que é por ela condicionada, cabendo às datas indicar as fronteiras do ato narrativo, às quais se interliga a história. Tais fronteiras se atêm à inserção de fatos e reflexões marcadas pela sequencialidade cronológica, sendo a *narração de Aires intercalada*, pois toma corpo entre os momentos da ação (SARAIVA, 1993, p. 158, grifos da autora).

Com as reflexões da pesquisadora machadiana, damos sustento à hipótese de que a disposição diária viabiliza as contraposições fomentadas no romance. Destacamos a apropriação romanesca dos componentes jornalísticos indicados. A consecutiva responsividade fomentada pela estrutura fragmentada, carregada de intercalações de vozes situadas entre o “olhar”, operado pelo Aires-personagem, e o “comentar”, efetuado pelo Aires-narrador, corresponde com o ritmo das reproduções diárias empreendidas pelos cronistas. As interrupções do autor deixam de ser um fenômeno isolado e passam a constituir a narrativa em sua totalidade, por meio de consecutivas intercalações vocais.

Cumpramos também destacar as radicais transformações sofridas pela dinâmica diária, quando estilizada em obra romanesca. Embora tenhamos nos debruçado até este ponto a fim de expormos as correspondências entre o diário de Aires e as considerações de Candido (1992) e Andrade (1999) a respeito da reprodutibilidade jornalística da época, não localizamos no romance-diário simples estilização de diário, mas sim estilização alegórica que contrapõe

as práticas produtivas impostas aos autores cronistas e permite sua consolidação de prosa romanesca.

No relato do dia 13 de julho, registrado no *Memorial*, temos a seguinte confissão: “Sete dias sem uma nota, um fato, uma reflexão; posso dizer oito dias, porque também hoje não tenho que apontar aqui. Escrevo isto só para não perder longamente o costume” (ASSIS, 2015, p. 1230). São várias as passagens que, como essa, não se constituem de um relato que dê prosseguimento à sequência narrativa. Ao quebrar com a estrutura ininterrupta do diário convencional, esses fragmentos surgem como contraposições dos ritmos de produção dos meios de comunicação que se desenvolviam na época. Por mais que, a fim de tonificar uma responsividade com a historicidade viva de seu contexto, o autor lance mão dessa forma textual, o romance também entra em combate com as leis de trabalhos jornalheiros. Podemos entender esses trechos como parênteses que aparentam ocupar um espaço desperdiçado no livro, mas que surgem como formas de romper com a produtividade escrita e criativa imposta aos cronistas daquele tempo.

Nesta altura de nossa discussão, o status de *flâneur* do Conselheiro Aires revela-se uma vez mais: “A ociosidade do flâneur é um protesto contra a divisão do trabalho” (BENJAMIN, 2019, p. 718). A reflexão despreocupada, o “costume de escrever [...] mesmo quando se não vê nem pensa nada” (ASSIS, 2015, p. 1230), reforçam o status de observador cidadão, nivelado com os tipos literários daquele século estudados por Walter Benjamin, e transformam a estilização cronista em estilização alegórica, culminando em uma forma dilacerada de diário. Com efeito, vislumbramos no *Memorial* a instalação de uma fragmentação moderna que o permite assimilar os processos técnicos e históricos daquele período em sua própria disposição estética.

Para entendermos as deformações às quais a disposição fracionada é submetida na escrita do romance, voltemos aos postulados de Benjamin: “Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína.” (BENJAMIN, 1984, p. 198). Em diálogo com o entendimento da alegoria barroca para o filósofo alemão, entendemos as passagens dilaceradas do *Memorial* como formas de submeter o mundo e aqueles que o habitam a um processo de ruínas, melhor dizendo, a uma corrosão crítica e irônica. Com isso, depreende-se que a literatura machadiana memorialista não aviva os “tempos passados” (ASSIS, 2015, p. 1202), como se detivesse no esforço de decifrar as questões

insolúveis de sua época. O que ocorre é uma busca de submetê-la a um processo de contínua ressignificação, por meio de uma índole dobrada e desdobrada. Através de certa “embriaguez anamnésica” (BENJAMIN, 2018, p. 703), provocada pela memória defeituosa do sexagenário, localizamos em seus relatos de itinerante pistas de um conhecimento que, à espreita, jamais se deixa ser revelado em sua totalidade, mas apenas de forma fragmentária, como o romance-diário e a escrita memorialista pedem: “perdoe-me a sua memória, se não é verdade. Tudo isso vai longe” (ASSIS, 2015, p. 1228).

A consequência disso, já indicamos, é um sucessivo jogo entre a revelação e o ocultamento. Podemos esclarecer a manutenção dessa “dialética da história” (BENJAMIN, 2019, p. 762), que revela e esconde, com leitura do episódio em que Tristão convence Fidélia a doar a fazenda que seu pai deixara como herança, a fim de que os libertos que lá permaneceram possam continuar seus trabalhos. Diante dessa resolução, o conselheiro comenta:

Se eles não têm de ir viver na roça, e não precisam do valor da fazenda, melhor é dá-las aos libertos. Poderão estes fazer a obra comum e corresponder à boa vontade da sinhá-moça? É outra questão, mas não se me dá de a ver ou não resolvida; há muita outra coisa neste mundo mais interessante (ASSIS, 2015, p. 1295).

Trata-se do último parágrafo da passagem do dia 15 de abril de 1888. Em seu desfecho, há um curioso movimento de desdobramento que nos leva a repensar todo o episódio que, em uma primeira vista, parecia se destacar pela eminente bondade de Fidélia. A reflexão de Aires, contudo, nos agracia com abertura para repensarmos a resolução de tais negociações através da dúvida sobre o que se seguirá com os recém-libertos e se serão eles capazes de corresponder com a aparente boa vontade da Sinhá-moça.

Há de se reiterar que tratamos aqui de pistas deixadas pela narrativa, mas possibilitadas pela forma de diário e pelos intervalos temporais entre um relato e outro, que parece concentrar reflexões do Conselheiro que o leva a um novo, embora sempre inacabado, entendimento daquelas relações sociais. Isso ocorre porque, como nos diz Luis Filipe Ribeiro, “em Machado de Assis, a matéria ficcional primeiro tem que passar pela corrosão temporal, perder as arestas da imediaticidade e deixar-se plasmar pelas deformações da memória afetiva, para depois servir de material para a escrita”

(RIBEIRO, 1996, p. 232). Os “interlúdios alegóricos” (BENJAMIN, 1984, p. 74) repercutidos na completa totalidade da produção diária se pautam nestes movimentos de corrosão temporal, por isso sustentam a qualidade aberta do livro.

Nos trechos extraídos a respeito do que se passou no dia 28 de abril de 1889, lemos passagem que corrobora o caráter ambivalente do episódio de Fidélia com os libertos: “Lá se foi Santa-Pia para os libertos que a receberão provavelmente com danças e com lágrimas” (ASSIS, 2015, p. 1286). Entendemos, deste modo, ao rememorar os fatos que se sucederam à morte do Barão e ao dia 13 de maio, que os escravizados realmente vão ainda mais depressa que os velhos, pois são, a partir daí, abandonados completamente por Fidélia e esquecidos pelo autor do romance, que volta a discorrer sobre os assuntos que realmente o interessam, conforme já nos deixou explícito antes dos referidos eventos. Cito novamente o *Memorial*:

Não me lembra se fiz alguma reflexão acerca da liberdade e da escravidão, mas é possível, não me interessando em nada que Santa-Pia seja ou não vendida. O que me interessa particularmente é a fazendeira, - esta fazendeira da cidade, que vai casar na cidade. Já se fala no casamento com alguma insistência, bastante admiração, e provavelmente inveja (ASSIS, 2015, p. 1294).

O interesse público pelo caso privado, em detrimento dos temas históricos mais importantes daquele período, é estilizado no romance que, disposto nas serializações dispersas para tratar dessa realidade fragmentária, oculta e revela os acontecimentos de ordem nacional. O uso dos meios de comunicação potencializa a sucessão ininterrupta de acontecimentos pessoais, que, na produção de Aires, sobrepõem-se aos eventos históricos também noticiados naquele período. Assim, “a vida urbana moderna é caracterizada pela colisão de sensações fragmentadas e descontínuas” (EAGLETON, 2011, p. 114). Adeptos à filosofia benjaminiana, que via nesse fato “possibilidades positivas, a base de formas artísticas progressistas” (EAGLETON, 2011, p. 114), percebemos, na ampliação da imprensa, fenômeno que compõe o cenário urbano do livro, um motor para que se consolide a geopoesia memorialista.

A absorção das experiências marginais, que dão corpo a essa prosa telúrica, ocorre por meio dos espaços citadinos, diante das vitrines, das notícias e dos anúncios, escritos ou orais, conforme

observamos desde o início do enredo: “vai vassouras! Vai espanadores!” (ASSIS, 2015, p. 1134). Filiados às afirmações de Eagleton, notamos que as ininterruptas notícias sobrecarregam a narrativa de “sensações fragmentadas” que expõem muito além do que pretendia o narrador, permitindo que ele revele “sua composição polifônica, pluridiscursiva, oral, carnavalizada e, sobretudo, consciente das condições materiais objetivas de que emana” (MEDEIROS, 2019, p. 2795), assim como o romance de campo, *Esau e Jacó* (1904), examinado por Ana Medeiros (2019).

Considerando que “o estilo do romance é uma combinação de estilos” (BAKHTIN, 2014, p. 74), a estilização alegórica do livro submete tudo e todos a uma ininterrupta fragmentação prosaica, empreendida “por via da memória ou da reflexão” (ASSIS, 2015, p. 1693). Através dessa qualidade inacabada e dialógica, torna-se possível extrairmos o que aparentava apenas figurar como pano de fundo da narrativa, mas que é evocado a todo instante através dos meios de comunicação e da poética aberta de que consiste a narração, a saber: as experiências dos escravizados e os esforços trabalhistas diários.

A geopoesia, idealizada aqui como um conhecimento poético e privilegiado, surge no horizonte do diplomata que, em tempos de crescimento mercantilista, beneficiado pelas condições materiais de que se dispunha, faz de seu ócio um exercício de escrita periódica. Assim, Aires parece seguir as novas práticas trabalhistas, pois se empenha em não perder o costume da escrita, mas, ao mesmo tempo, submete tais fluxos capitalistas a uma crítica edificada pelo romance.

Em ensaio de *Literatura e Engajamento* (RONCARI, 2007) dedicado a análise do *Memorial*, temos ilustrado esse duplo estatuto do diplomata frente às mudanças industriais daquela época. O trecho disposto a seguir considerou principalmente a viagem realizada entre o Conselheiro Aires e o Desembargador Campos a fim de entender tais paradoxos na constituição da personagem narradora:

Aires parece um passadista, ao comparar os veículos, o trem de ferro e a caleça, pois se preocupa mais com o que a troca de um pelo outro significava como perda de humanidade, possibilidade de fruição e contemplação: a vista das passagens, o gosto das paradas para o café e a água da fonte, e as alegrias do encontro e

convivência entre os que chegam e os que aguardam, que fazem da espera também um motivo de passeio. Com isso, parece existir uma contradição entre a concepção político-social de Aires, moderna, e sua concepção de tempo, ultrapassada, por apreciá-lo como oportunidade de fruição e não de valor econômico, “o tempo que se ganha” (RONCARI, 2007, p. 166).

A consideração do crítico reitera a dialética do *flâneur* (BENJAMIN, 2019), já apontada e discutida em nosso texto. Sua análise, contudo, restringe-se em pontuar o complexo trânsito de Aires entre o gosto por um tempo “passadista”, ao privilegiar momentos de fruição e contemplação, e a “concepção de tempo” moderno, operada por meio da lógica capitalista de produtividade. Se retomarmos as dúplices dialógicas já apresentadas, temos algumas contraposições que instigam a estilização alegórica, são elas: 1) o ato de narrar e ser narrado, 2) a sugerida indiferença perante os libertos, que, por um curioso movimento dialético, desdobra-se como um modo de revelar tais condições e 3) a transição, lenta e quase imperceptível, entre os tempos passados, pautados em ideologias escravagistas, e a consolidação do capitalismo. Vale ressaltar que não definimos tais paralelos como um modo de delimitar a narrativa, mas apenas situá-los como motores que instigam as transgressões executadas pelo narrador, dilacerando a “combinação de estilos” (BAKHTIN, 2014, p. 74) de sua composição e, assim, incitando novas perspectivas a respeito dos dramas amorosos e político-sociais mencionados.

Antes que nos encaminhemos ao desfecho de nossa análise, há de se evocar registro-chave para que possamos esclarecer a qualidade alegórica da escrita diária. Na data posterior à publicação da lei da abolição, o casal Aguiar recebe cartas do saudoso afilhado Tristão, dando-lhes informações sobre seu paradeiro depois de anos sem correspondências. Aires, contudo, ainda imerso nas reações em decorrência da abolição, encontrando-se com eles, entende de imediato que ambos celebravam em razão do evento público, ao que se sucede o seguinte embarço:

– Já sabia? perguntaram ambos.

Não entendi, não achei que responder. Que era que eu podia saber já, para os felicitar, se não era o fato público?

[...]

– Tristão está em Lisboa, concluiu Aguiar, tendo voltado há pouco da Itália; está bem, muito bem.

Compreendi. Eis aí como, no meio do prazer geral, pode aparecer um particular, e dominá-lo. Não me enfadei com isso; ao contrário, achei-lhes razão, e gostei de os ver sinceros. Por fim, estimei que a carta do filho postiço viesse após anos de silêncio pagar-lhes a tristeza que cá deixou. Era devida a carta; como a liberdade dos escravos, ainda que tardia, chegava bem. Novamente os felicitei, com ar de quem sabia tudo

(ASSIS, 2015, p. 1217).

Temos, com essa passagem, um paralelo entre o acontecimento público e o privado, o primeiro noticiado pelos jornais e o segundo por carta. Embora a escravidão, como já dissemos, apareça em um primeiro momento apenas enquanto discussão acessória no diário, algumas coincidências orquestradas pelo escritor levam-nos a localizar em todo o romance alusões às experiências degradantes daquelas personagens. Com elevada astúcia, Machado põe na pena do autor ficcional certa negligência perante aqueles temas históricos, mas, em contrapartida, formula enredo carregado de estratégicas referências aos fatos da política brasileira, incorporando a dialética de movimentos antagônicos protagonizada pelo *flâneur*, personagem analisada por Walter Benjamin em estudos sobre alegorias modernas no século XIX, excepcionalmente com leituras de Charles Baudelaire.

A astúcia da escrita diária, de estilizar o movimento histórico de depreciação daquelas classes oprimidas para, deste modo, denunciar tais circunstâncias, surge como ferramenta indispensável para a consolidação da geopoiesia por meio da pena do *flâneur* carioca. A passagem supracitada, embora bastante ilustrativa, surge como apenas uma das inúmeras pistas lançadas pelo romance para que alcancemos o conhecimento, até então velado, a respeito daquela sociedade e de suas experiências.

## Considerações finais

A geopoiesia identificada nos cadernos de Aires configurou-se através da atenção do aposentado aos meios de comunicação a que tinha acesso, seja em suas andanças pelas ruas do Rio de Janeiro,

seja através das frequentes visitas que fazia à casa do Casal Aguiar e de outros conhecidos. Na condição de transeunte diplomata, o Conselheiro registra a narrativa a respeito daquele seu “objeto de estudo” (ASSIS, 2015, p. 3290), mas também nos conduz (seus leitores) a um saber até então ignorado em torno daqueles que, diante do enredo sobre a liberdade e a mocidade burguesa, apenas fazem passagens perante o olhar do narrador, a saber: os oprimidos, explorados e escravizados.

Esse movimento, contudo, apenas foi possível por ter sido efetivado pela pena do *flâneur*, personagem que, em decorrência da fruição do ócio antiburguês, assimila o fluxo citadino e capitalista discretamente surgido no centro urbanístico do Rio de Janeiro no início do século XX. Tratamos de narrador situado em arena liminar, porque dividido entre o gosto pelos passeios, conversas gratuitas, encontros fortuitos e a filiação aos tempos laborais em contínua ascensão. A combinação importa para o velho Aires, pois mobiliza componentes vinculados ao desenvolvimento industrial, citados com certa recorrência no decorrer do livro, que possibilitam a circulação das notícias públicas que, no contrapelo da pretensa narrativa, emergem-se e quebram a linearidade da história. Quando as forças produtivas, responsáveis pela modernização dos meios de comunicação e do desenvolvimento industrial da cidade, começam a povoar, mesmo que discretamente, aqueles poucos espaços citadinos frequentados por Aires, conforme vemos *n’A vida Literária no Brasil 1900*, de Brito Broca (2005), o *flâneur* encontra terreno frutífero para melhor captar o conhecimento oculto, reservado pela “morada do coletivo” (BENJAMIN, 2018, p. 712) e as experiências que por meio dele são encarnadas.

Aires nega assumir um único ponto de vista. Ele configura-se sempre como mediador entre os velhos e os jovens, entre os tempos primitivos e os modernos, ou mesmo entre discussões de âmbito pessoal e nacional. Apenas figurado no intermédio dos polos antagônicos localizados em sua produção ele surge como um *flâneur* capaz de compor geopoesia através do *Memorial*. Os volteios diários, a fragmentação estética e a estilização alegórica foram ferramentas utilizadas para propiciar o povoamento de insinuações e alusões que levam os leitores a um conhecimento transgressor àquele extraído da narrativa axial de que constitui o diário. Com este esforço, fomos capazes de definir a geopoesia prosaística edificada por Aires como

uma prosa que, pelo seu caráter dobrado, foi capaz de usar as bases materiais do desenvolvimento industrial daquele tempo para retirar do subterrâneo preterido as experiências vinculadas a um mundo primitivo que, embora passadista, não cessa de ecoar nas relações humanas diante da instauração da nova civilização.

## Referências

- ANDRADE, Ana Luiza. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis*. Passagens entre o livro e o jornal. Chapecó: Grifos, 1999.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Memorial de Aires. In: *Machado de Assis* Obra completa. LEITE, Aluizio et al. (Org.). Vol. 01. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2005.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. O jornal e o livro. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Machado de Assis: obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 943-948. 3 v.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini...[et al]. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3ª ed. 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. e Not. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle; Trad. do alemão Irene Aron; Trad. do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; Rev. técnica Patrícia de Freitas Camargo. 3. Vol. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil 1900*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio: Academia Brasileira de Letras, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *A Crônica O Gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- CANDIDO, Antonio. Esquema Machado de Assis. In: *Vários Escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- MEDEIROS, A. C. M. de. Um romance machadiano de “brasis liminares”: cultura popular e poéticas da oralidade em Esaú e Jacó. *Anais eletrônicos do XVI Congresso Internacional ABRALIC: Circulação, tramas & sentidos na Literatura*. Brasília: ABRALIC, 2019.
- MINOIS, George. *História da solidão e dos solitários*. Trad. Maria das Graças de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- PAES, José Paulo. *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RIBEIRO, Luiz Filipe. *Mulheres de Papel* Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: EDUFF, 1996.
- RONCARI, Luiz. *O cão do sertão*. Literatura e Engajamento Ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- SARAIVA, Juracy Assmann. *O Circuito das Memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do Capitalismo* Machado de Assis. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- SILVA JUNIOR, A. R. da. Cora Coralina inédita: encontro das águas da geopoesia na rua do fogo da Literatura de Campo. *Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional ABRALIC: Circulação, tramas & sentidos na Literatura*. Uberlândia: ABRALIC, 2018.
- SILVA JUNIOR, A. R ; MARQUES, G. C. Godoy Garcia e Niemar: um canto geral centroestino. *ECOS – Estudos Contemporâneos da Subjetividade*. Vol. 5. n. 2, p. 232-248. Disponível em: <http://www.periodicoshumanas.uff.br/ecos/article/view/1699>. Acesso em: 07 maio 2020.
- SILVA JUNIOR, A. R ; MEDEIROS, A. C. M. de. *Poética da criação verbal: a crítica polifônica nos estudos da linguagem literária*. Anuário de Literatura. Florianópolis, v. 20, n. 1, 2015, p. 228-245. Disponível em: [https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/21757917.2\\_015v20n1p228](https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/21757917.2_015v20n1p228). Acesso em: 15 março 2021.
- SILVA JUNIOR, A. R ; DE PAULA NETO, M. E. Catábase permanente na escritaromanescado Memorial de Aires. *Revista Especialidades*, v.16, n. 2, p. 38-54, 18 jul. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/especialidades/article/view/20300>. Acesso em: 09 março 2021
- SILVA JUNIOR, A. R ; DE PAULA NETO, M. E. Literaturas invisíveis

do cerrado: geopoésia em Godoy Garcia e Niemar. *Anais do II encontro do grupo de estudos linguísticos e literários da região norte*. Manaus, UEA, 2019, p. 244-252.

VOVELLE, Michel. A História dos Homens no Espelho da Morte. In: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner. *A Morte na Idade Média*. Tradução Heitor Megale, Yara Frateschi Vieira, Maria Clara Cescato. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1996.

## Visões de uma *etnoflâneuse* aprendiz em territórios literários de Minas

Maria Cecília Marks (FFLCH-USP)<sup>1</sup>

A partir dos conceitos de “literatura de campo” e de “*flâneur* sertanejo”, relato neste artigo minha experiência de trilhar veredas que conectam territórios geográficos e literários no estado de Minas Gerais, segmentando-os em duas áreas: as Minas e os Gerais.

A proposta de “literatura de campo” preconizada por Augusto Rodrigues da Silva Junior (2013, p. 7) – que pressupõe “entrar num texto como quem entra num terreiro, numa capela, numa roda. [...] peregrinar e voltar para contar” – soma-se à experiência de contato físico com paisagens e culturas presentes na realidade ficcional, tal qual fez Guimarães Rosa em suas viagens pelo sertão, desaguando em uma transformação enriquecedora do trabalho de pesquisa e da vida. O deslocamento voluntário ao desconhecido, com olhos e percepção abertos e acolhedores ao diferente e suas tradições, corrobora o conceito benjaminiano de experiência – em contraposição ao de vivência –, conforme utilizado por Rosa Amélia Pereira da Silva (2019, p. 2846) para desenvolver sua original proposta de *flâneur/etnoflâneur* sertanejo.

Como sudestina metropolitana sem contato com o interior do país, desde muito jovem sentia uma nostalgia em relação ao sertão, alimentava um imaginário de lugar povoado de tradições populares e manifestações coletivas em áreas bucólicas, *locus amoenus* ao qual eu não tinha acesso. Por outro lado, conhecia o discurso midiático acerca do sertão como local de violências distantes e distintas daquelas praticadas na urbe.

A leitura de *Grande Sertão: Veredas* me introduziu nesse território polissêmico, despertando minha atenção não apenas para o literário, pois por intermédio da prosa poética rosiana fui remetida

1. Mestrado e Doutorado em Letras – Teoria Literário e Literatura Comparada (FFLCH-USP). Pesquisadora independente, atua com mediação de leitura da obra de Guimarães Rosa.

a questões históricas, geográficas, políticas, sociais, existenciais, metafísicas – enfim, para a geopoésia.

## As Minas

Para além do roteiro turístico convencional de Minas Gerais, que compreende as cidades históricas, em 2009, desenhei um traçado de cunho literário ligando dois proeminentes escritores brasileiros oriundos daquele estado, um romancista e um poeta: João Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade.

Da graciosa Cordisburgo, onde conheci a impressionante gruta do Maquiné e admirei o Morro da Garça – “solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide” (ROSA, 2006, p. 401) –, desloquei-me para Itabira. O contraste entre as duas cidades foi extremamente impactante e provocou uma torrente de sentidos e sentimentos que mudaram meu olhar sobre Minas, minha maneira de observar a natureza e também aguçaram meu senso crítico com relação ao modelo de vida alimentado em moto contínuo na sociedade capitalista – a consciência férrea e o peso da culpa de ter consumido o meu pedaço do morro do Cauê. Tais percepções vieram a encontrar eco no relato de José Miguel Wisnik, publicado em 2018, quase dez anos depois da minha experiência:

Em julho de 2014 o acaso me levou a Itabira, onde eu nunca tinha estado. [...] Chegar a esse lugar é sentir, de fato, o impacto da geologia e da história, acopladas. Algo de alucinado se passou e se passa naquele sítio, implicando uma torção desmedida entre a paisagem e a máquina mineradora, com quantidades monstruosas de ferro envolvidas. Há no ar a sensação de que um crime não nomeado, ligado à fatalidade de um “destino mineral”, foi cometido a céu aberto. (WISNIK, 2018, pp. 27 e 29)

Ao longo de algumas páginas, o ensaísta discorre sobre dados biográficos do poeta itabirano, invocando Henri Bergson e Walter Benjamin, além de mencionar Marcel Proust para demonstrar quanto o “espírito do lugar”, título que dá à primeira parte do livro *Maquinação do Mundo – Drummond e a Mineração*, impregna a lírica drummondiana. Só então expressa a estupefação que também a mim assaltou quando da visita a Itabira:

Até aqui escondi de propósito o assombro maior e mais crucial, por ser praticamente inviável expor o quadro todo num movimento só. É que, para complicar radicalmente o panorama, a montanha do Cauê, cuja efígie o lugar nos induz a ver pelo vestígio de sua localização espectral, *não está mais lá*, a não ser como presença alucinada de uma ausência. Explorada pela Companhia Vale do Rio Doce, que foi criada especificamente para isso em 1942, quando da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, e com sua escavação recrudescida a partir dos anos 1950, a montanha, de excepcional teor ferrífero, foi roída pela atividade mineradora, ao longo das décadas, a ponto de ter se transformado numa inominável cratera que cava seu perfil em negativo no fundo da terra. (WISNIK, 2018, p. 35, grifos do autor)

O crítico e poeta descreve o processo de extinção do pico do Cauê, operação que se dá diante dos nossos olhos, bem perto do centro da cidade de Itabira, como “uma gigantesca cirurgia siderúrgica” (WISNIK, 2018, p. 36) decorrente de uma atividade extrativista que no século XX contou com avanços tecnológicos capazes de transformar rápida e fantasmagoricamente a paisagem mineira. Esse tipo de exploração predatória, cujas consequências desastrosas já eram apontadas pelos naturalistas Spix e Martius há 200 anos (BOLLE; KUPFER, 2019, p. 21), foi sistematicamente criticado por Drummond e está relacionado às tragédias de Mariana e de Brumadinho, causadas pelo rompimento de barragens de rejeitos da extração de minérios, em 2015 e 2018, respectivamente, e a muitas outras ainda iminentes.

Nada têm de acidentais esses crimes contra a vida e o meio ambiente perpetrados por corporações em nome de um sistema que, cada vez mais, mostra a sua face espoliativa concorrendo para a manutenção de uma sociedade desigual e excludente. Como resultado do rompimento da barragem do Fundão, em 2015, o rio Doce foi assassinado e, com ele, a fauna, a flora e populações ribeirinhas da região, que não só dependiam das águas para o seu sustento e alimentação, mas também para manter suas tradições. Eis a fala do pensador e líder indígena Ailton Krenak a respeito:

O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico, onde fo-

mos gradualmente confinados pelo governo para podermos viver e reproduzir as nossas formas de organização. (KRENAK, 2019, p. 40)

Para Krenak (2019), dois princípios defendidos pelo mundo ocidental hegemônico são equivocados e alienantes: o conceito monológico de humanidade e a visão de natureza como algo que se diferencia do humano, como se o homem não fosse parte de um amplo ecossistema em que o rio e a montanha são seus irmãos. Esses princípios constituem, como afirma o autor, uma “abstração civilizatória absurda” (KRENAK, 2019, p. 22).

Essa humanidade que não reconhece que aquele rio que está em coma é também o nosso avô, que a montanha explorada em algum lugar da África ou da América do Sul e transformada em mercadoria em algum outro lugar é também o avô, a avó, a mãe, o irmão de alguma constelação de seres que querem continuar compartilhando a vida nesta casa comum que chamamos Terra. (KRENAK, 2019, pp. 47-48)

A imagem do rio leva a Guimarães Rosa, autor que coloca no cerne de seu sistema lírico-imagético a natureza em toda a sua diversidade e abrangência, sendo a temática fluvial marcante em sua obra. “Perto de muita água, tudo é feliz” (ROSA, 2018, p. 28), afirma o narrador de *Grande Sertão: Veredas*.

A bióloga Mônica Meyer dedicou-se a identificar a concepção de natureza adotada pelo escritor a partir da análise das pastas de *Estudo para Obras – Boiada*, do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (USP). Trata-se do registro da viagem de dez dias que Guimarães Rosa fez em maio de 1952 acompanhando vaqueiros na condução de uma boiada no interior de Minas Gerais. Esse material foi aproveitado na criação e na escrita de *Corpo de Baile* e de *Grande Sertão: Veredas*.

Para Meyer (2008, p. 193), o autor revela-se um naturalista pela riqueza de detalhes com que registrava suas anotações sobre animais, vegetação, espaço, aspectos climáticos, comportamento das pessoas etc. Contudo, ele supera a descrição fria e objetiva, deixando entrever sua sensibilidade, seu respeito pela vida e sua preocupação com a preservação ambiental sem apelar para um discurso ecológico banal. “Guimarães Rosa não se preocupa apenas em conhecer os seres em si, em nomeá-los corretamente. Ele se interessa em

comungar com o mundo natural, entrosar-se com os seres e embarcar numa viagem pelos sentidos” (MEYER, 2008, p. 205). Fica evidente a afinidade com a concepção holística dos povos originários, como exposto por Krenak (2019):

Para Guimarães Rosa, a busca da transcendência e da espiritualidade passa necessariamente pela aproximação e intimidade com o mundo natural – viagem dos caminhos que estimula a viagem das ideias. Sem a natureza e sem a viagem, a procura do ser humano pelo sentido da vida fica sem sentido. (MEYER, 2008, p. 207)

## Os Gerais

Com esse sentimento de considerar a viagem mais do que uma vivência individual e intransferível, e sim uma experiência referenciada na cultura e na tradição, uma busca de significados e de conhecimentos a serem recebidos e transmitidos, realizei a travessia do *Caminho do Sertão – de Sagarana ao Grande Sertão: Veredas* em 2019. Este trecho do romance de Guimarães Rosa reflete bem o que são os sete dias da caminhada de 186 quilômetros:

Assim pois foi, como conforme, que avançamos rompidas marchas, duramente no varo das chapadas, calcando o sapê brabão ou areias de cor em cimento formadas, e cruzando somente com gado transeunte ou com algum boi sozinho caminhador. E como cada vereda, quando beirávamos, por seu resfriado, acenava para a gente um fino sossego sem notícia – todo buritizal e florestal: ramagem e amar em água. E que, com nosso cansaço, em seguir, sem eu nem saber, o roteiro de Deus nas serras dos Gerais. (ROSA, 2018, pp. 222-223)

Em suas narrativas, Guimarães Rosa dá vida a fenômenos vegetais, animais e minerais, estabelecendo uma conexão profunda com o ser humano. A experiência de andar pelo território em que se passa o romance que é meu objeto de estudo, amplificou todos os sentidos da obra percorrida até então pelas trilhas da leitura e da imaginação, transitando pelo mundo das ideias. Ficou claro o quanto é determinante para a escrita do autor esse “mundo natural”, uma vez que a natureza e, especificamente, o bioma Cerrado

dos Gerais de Minas, não é cenário, mas sim personagem vivo e em interação com os demais:

E descemos num pojo, num ponto sem praia, onde essas altas árvores – a caraíba-de-flor-rôxa, tão urucuiana. E o folha-larga, o aderno-preto, o pau-de-sangue; o pau-paraíba, sombroso. O Urucúia, suas abas. E vi meus Gerais! Aquilo nem era só mata, era até florestas! Montamos direito, no Olho-d'Água-das-Outras, andamos, e demos com a primeira vereda – dividindo as chapadas -: o flaflo de vento agarrado nos buritis, franzido no gradeal de suas folhas altas; e, sassafrazol – como o da alfazema, um cheiro que refresca; e aguadas que molham sempre. Vento que vem de toda parte. Dando no meu corpo, aquele ar me falou em gritos de liberdade. (ROSA, 2018, p. 222)

A temática da integração com a natureza é recorrente na obra rosiana e talvez o exemplar máximo seja a novela, incluída no volume póstumo *Estas Estórias*, “Meu Tio o Iauaretê” – que já abordamos sob a perspectiva da estética do grotesco (MARKS, 2018). O enredo trata de um onceiro que se metamorfoseia em onça, animal que é seu parente, conforme prescreve sua cultura ancestral e, como citado, em afinidade com a cosmovisão dos povos originários apresentada acima por Ailton Krenak (2019).

Com uma estrutura semelhante à de *Grande Sertão: Veredas*, de monólogo dialogizado, o protagonista de “Meu Tio o Iauaretê” carrega a culpa de ter matado, em troca de remuneração, criaturas com as quais mantinha laços de parentesco – “Jaguaretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira... Meus parentes! Meus parentes!” (ROSA, 2001, p. 216). Na contramão da história ocidental oficial, ele quer fazer o caminho inverso (e impossível) de retornar da civilização para a selva. Nesse sentido, reflete Krenak (2019, p. 11):

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história.

Em *Grande Sertão: Veredas*, a natureza é potente e preponderante, entretanto, as transformações do bioma Cerrado em decorrência de fatores econômicos aparecem de forma sutil, no emaranhado de fios que recobrem a narrativa. O romance foi lançado em 1956, sob o influxo da eleição de Juscelino Kubistchek e o início da construção de Brasília, porém, é preciso considerar que o tempo do narrado difere do tempo da enunciação. A narrativa transcorre, segundo vários estudiosos, nas primeiras décadas do século XX, ainda durante a República Velha. De acordo com os mapas elaborados por Willi Bolle (2004) com base em informações que constam na obra, o bando de jagunços chefiados por Riobaldo atravessou o território que viria a ser o atual Distrito Federal. A descrição da paisagem é a seguinte:

Pelo que, do trecho, voltamos. Para mais poente do que lá, só urubùretamas. E o caminho nosso era retornar por *essas* gerais de Goiás – como lá alguns falam. O retornar para estes *gerais* de Minas Gerais. Para trás deixamos várzeas, cafundão, deixamos fechadas matas. [...] Atravessamos campos. Dias, tão claros, céu de toda altura. A mais voavam eram os gaviões. Goiás estava pondo fogo nos seus pastos. Arte que fumaçava, fumaceava, o tisque. O sol rôxo requeimão. (ROSA, 2018, p. 380, grifos do autor)

A atividade pecuária na região de cerrado dos atuais estados de Minas Gerais e Goiás, paisagem privilegiada em narrativas de Guimarães Rosa, remonta ao século XVII, com a progressiva ocupação daquela área por bandeirantes paulistas, no sistema de sesmarias hereditárias, visando abastecer com carne bovina vilas e cidades dedicadas à mineração (SANTOS, 2009).

No período em que se passa a ação de *Grande Sertão: Veredas*, o desenvolvimento tecnológico era incipiente, mas aparecem fazendeiros de posses, como o Seô Ornelas – “homem bom descendente, posseiro de sesmaria” (ROSA, 2018, p. 325) – e o atilado Seô Habão, que ouvia educadamente, mas conduzia a conversa sempre com vistas aos seus próprios interesses, de tal forma que até o interlocutor era levado a falar de pestes de gado e plantações “em que os passarinhos de Deus viram em a má praga” (ROSA, 2018, p. 298). Para esses latifundiários, as novidades tecnológicas chegavam por intermédio de tipos como o Vupes:

Esse um era estranha, alemão, o senhor sabe: clareado, constituído forte, com os olhos azuis, esporte de alto, leandrado, rosalar – indivíduo, mesmo. Pessoa boa. Homem sistemático, salutar na alegria séria. Hê, hê, com toda a confusão de política e brigas, por aí, e ele não somava com nenhuma coisa: viajava sensato, e ia desempenhando seu negócio dele no sertão – que era o de trazer e vender de tudo para os fazendeiros: arados, enxadas, debulhadora, facão de aço, ferramentas róggers e roscofes, latas de formicida, arsênico e creolinas; e até papa-vento, desses moinhos-de-vento de sungar água, com torre, ele tomava empreitada de armar. (ROSA, 2018, p. 57)

Também para o comerciante da cidade, esse de origem árabe, o estrangeiro/europeu figura como o mensageiro do progresso: “Seo Assis Wababa oxente se prazia, aquela noite, com o que o Vupes noticiava: que em breves tempos os trilhos do trem-de-ferro se armavam de chegar até lá, o Currálinho então se destinava ser lugar comercial de todo valor” (ROSA, 2018, p. 95). Podemos traçar um paralelo entre esse estrangeiro que traz o progresso para o sertão e o branco europeu que submeteu com extrema violência o indígena ao mundo “civilizado”, dizimando os povos originários em um verdadeiro genocídio.

No presente da enunciação do romance, que pode ser localizado no tempo como se desenvolvendo por volta de 1950, o narrador-protagonista Riobaldo ocupa o lugar de fazendeiro idoso e ex-jagunço que, ao narrar sua vida para um interlocutor silencioso, assim descreve a paisagem do sertão no entorno do rio Urucuia, no noroeste de Minas Gerais: “Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá — fazendas de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há” (ROSA, 2018, p. 13). E mais adiante: “Sertão: estes seus vazios. O senhor vá. Alguma coisa, ainda encontra” (ROSA, 2018, p. 29). Insinuando a chegada do movimento desenvolvimentista – em 1940, Getúlio Vargas lança a “Marcha para Oeste” com o objetivo de desenvolver e integrar as regiões Centro-Oeste e Norte do Brasil –, completa: “Diz-se que o Governo está mandando abrir boa estrada rodageira, de Pirapora a Paracatu, por aí...” (ROSA, 2018, p. 26).

## Uma história de amor

A relação de encantamento, sinergia e integração com a natureza pode ser identificada na obra de Guimarães Rosa como um elemento estrutural.

Vaqueiros? Ao antes – a um, ao Chapadão do Urucúia – aonde tanto boi berra... Ou o mais longe: vaqueiros do Brejo-Verde e do Córrego do Quebra-Quinaus: cavalo deles conversa cochicho – que se diz – para dar sisado conselho ao cavaleiro, quando não tem mais ninguém perto, capaz de escutar. (ROSA, 2019, p. 29)

Esse trecho de *Grande Sertão: Veredas* remete a outra narrativa do autor, a novela “Uma história de amor (Festa de Manuelzão)”, de *Corpo de Baile* (1956). No texto, Guimarães Rosa apresenta, em microcosmo e envolto em camadas de lirismo repleto de elementos simbólicos, o processo de ocupação do território que visava a transformar o ambiente natural em terras produtivas.

O vaqueiro Manuelzão, sexagenário solitário e itinerante até então, é incumbido pelo cidadão proprietário de vastas extensões de “terra asselvajada [...] por desbravar” (ROSA, 2006, p. 141) a instalar naquele ermo a fazenda Samarra, transformando o território inóspito, posto que ainda improdutivo, em pastos e plantações. O enredo transcorre quatro anos depois do início da empreitada “civilizatória”, que Manuelzão se orgulha de conduzir:

Supria a Samarra: os campos vividos, berro de bom gado, o arame das cercas tomando conta do Baixio, e terrenos agrícolas, terras lavradas, o arrozal como flôr; o saco aberto, cheio de feijão. [...] Mais ainda havia de melhorar, e muito, tudo. Por ora não se podia uma laranjeira, nem bananeira, nenhum pé de fruta – formiga desmanchava; espera, que a gente ia acabar com as formigas que amolecem o chão, e com o macacume de mato-dentro. (ROSA, 2006, p. 177)

Manuelzão também sonha com o progresso pessoal, de “se sobre-ser, imaginando quase assim já fosse homem em poder e rico, com suas apanhadas posses” (ROSA, 2006, p. 140). O dono das terras quase não aparecia “e Manuelzão valia como único dono visível, ali o respeitavam” (ROSA, 2006, p. 140). Porém, há um incômodo permanente, um mistério, “um erro” (ROSA, 2006, p. 145) que tem a ver com o riachinho:

Porque, dantes, se solambendo por uma grotta, um riachinho descia também a encosta, um fluviol, cocegueando de pressas, para ir cair, bem em baixo no Córrego das Pedras, que acabava no rio de-Janeiro, que mais adiante fazia barra no São Francisco. Dava alegria, a gente ver o regato botar espuma e oferecer suas claras friagens, e a gente pensar no que era o valor daquilo. Um riachinho xexe, puro, ensombrado, determinado no fino, com rogojêio e suazinha algararra — ah, esse não se economizava: de primeira, a água, pra se beber. Então, deduziram de fazer a Casa ali, traçando de se ajustar com a beira dele, num encosto fácil, com piso de lajes, a porta-da-cozinha, a bom de tudo que se carecia. Porém, estrito ao cabo de um ano de lá se estar, e quando menos esperassem, o riachinho cessou. Foi no meio duma noite, indo para a madrugada, todos estavam dormindo. Mas cada um sentiu, de repente, no coração, o estalo do silenciozinho que ele fez, a pontuda falta da toada, do barulhinho. Acordaram, se falaram. Até as crianças. Até os cachorros latiram. Aí, todos se levantaram, caçaram o quintal, saíram com luz, para espiar o que não havia. Foram pela porta-da-cozinha. Manuelzão adiante, os cachorros sempre latindo. — “Ele perdeu o chio...” Triste duma certeza: cada vez mais fundo, mais longe nos silêncios, ele tinha ido s’embora, o riachinho de todos. Chegado na beirada, Manuelzão entrou, ainda molhou os pés, no fresco lameal. Manuelzão, segurando a tocha de cera de carnaúba, o peito batendo com um estranhado diferente, ele se debruçou e esclareceu. Ainda viu o derradeiro fiapo d’água escorrer, estilar, cair degrau de altura de palmo a derradeira gota, o bilbo. E o que a tocha na mão de Manuelzão mais alumiou: que todos tremiam mágoa nos olhos. Ainda esperaram ali, sem sensatez; por fim se avistou no céu a estrela-d’alva. O riacho soluço se estancara, sem resto, e talvez para sempre. Secara-se a lagrimal, sua boquinha serrana. Era como se um menino sozinho tivesse morrido. (ROSA, 2006, pp. 145-146)

O desaparecimento do riachinho reverbera ao longo da narrativa, ressurgindo no pensamento de Manuelzão, incapaz de entender aquele “erro”. O narrador, no entanto, questiona se não teria sido no momento da partida do riachinho que, no espírito do protagonista, semeou-se uma minúscula gota de inquietação: “Muitos assuntos ele mesmo não sabia que neles não queria pensar. Mas aquela manância da grotta, de ladeira abaixo suas águas, se acabara” (ROSA, 2006, p. 146).

Manuelzão, que sem trégua se dedicava ao trabalho, estava pela primeira vez oferecendo uma festa para inaugurar a pequena capela que fizera construir na fazenda por ele instaurada e da qual era capaz. Em discurso indireto livre, acompanhamos o estranhamento

do personagem naquele evento “improdutivo”, ou seja, não vinculado ao utilitário e pragmático, paradigmas em que se baseou para superar o estado de pobreza do qual viera. Em contraste com o comportamento conformado e aderente ao padrão capitalista praticado por Manuelzão, encontra-se uma diversidade de personagens, entre eles os que pertencem a um universo não mediado pelo trabalho, pelo dinheiro e pela acumulação, porém detentores do cabedal de estórias, cantigas, cultura e valores ancestrais, tal qual ilustra Ailton Krenak (2019, p. 32):

Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir.

Nesse sentido, o velho Camilo atua como duplo de Manuelzão. O primeiro era uma “espécie doméstica de mendigo” (ROSA, 2006, p. 148) agregado à comunidade que Manuelzão havia trazido para formar a fazenda. Ajudava em uma coisa ou outra, “mas tudo na vontade dele. Ninguém manda, não...” (ROSA, 2006, p. 148). Tanto quanto a fuga do riachinho, a sombra do velho Camilo acompanha o indefinido desassossego do protagonista, com o narrador desvelando o estado de pré-consciência de Manuelzão a respeito da sua condição subalterna, de seu falso poder e de sua ilusória autonomia, pois ele não passava de parte da engrenagem econômica cuja dinâmica se dá pela imobilidade social, motor da reprodução do sistema.

A festa foi um grande acontecimento, veio gente de toda a região, do miserável João Urúgem, que morava no mato, ao provecto senhor de Vilamão, herdeiro de sesmarias; cantadores e instrumentistas, vaqueiros com suas famílias, mulheres e crianças trançando pelo terreiro em azáfama, e o padre estrangeiro para rezar a missa que marcaria a fundação da Samarra. Até uma carta desculpando-se pela ausência foi enviada pelo proprietário “Federico Freyre — o poder do dinheiro moderno!” (ROSA, 2006, p. 206). Todavia, persistia a questão anterior:

Havia de compor outras, maiores festas, ali na Samarra. Ou em lugares. Aumentação. Ir, por caminhos de caatinga e de Gerais, semideiros, cortar matos, queimar campos, levar gado de cristão,

dizer seu nome. Pra que? Só estamos repisando o que foi do bugre. Quem picou as primeiras terras? Além, além, de aviso, sempre jogando de mão, mas sobrerrestado — senhor seu sem valadio... Um desânimo? Sério não sendo: mais só estados passageiros, dúvida de saúde. Pôr freio em si mesmo. Onde era que o riachinho estava, agora? A gente queria o ser do riachinho, para água, de verdade; e ele se fora. (ROSA, 2006, p. 185)

Assim, a morte do riachinho perpassa a narrativa, que ressoa ao som da música e da dança, das conversas animadas pela bebida, da comida farta oferecida na festa. Já ia longe o festejo quando Manuelzão, ainda com aquela comichão na alma, pede ao velho Camilo que conte uma estória. E essa estória será a chave da novela, estendendo-se pelas quase 20 páginas finais.

Camilo é o típico narrador benjaminiano sedentário e vai repassar a sabedoria advinda da tradição para responder a questão (colocada pela novela e aqui explorada) da interação entre ser humano e natureza. A sua narração – *o Romanço do Boi Bonito ou a Décima do Boi e do Cavalo* – tem como protagonista o vaqueiro Menino, que se distingue dos demais por ser o único a conseguir montar um cavalo arisco e, depois, encontrar o arredio e misterioso Boi Bonito, que pasta na Vargem da Água-Escondida. E como o vaqueiro Menino consegue tais proezas? Ele diz: “Esse Boi já me sonhou, este Cavalo tudo sabe” (ROSA, 2006, p. 235). Depois de encontrar e seguir o boi por campos e matos, grotas e montes, passando com seu cavalo por capoeiras e galhos entrançados, chega ao esconderijo do animal, onde se oculta também um riachinho:

Num campo de muitas águas. Os buritis faziam alteza, com suas vassouras de flores. Só um capim de vereda, que doitava de ser verde — verde, verde, verdeal. Sob oculto, nesses verdes, um riachinho se explicava: com a água ciririca — “Sou riacho que nunca seca...” — de verdade, não secava. Aquele riachinho residia tudo. Lugar aquele não tinha pedacinhos. A lá era a casa do Boi. O Boi, que vinha choutando. Antão o Boi esbarrou. Se virou. Raspou, raspou, raspou. O Boi se fazia, muitas vezes; mandava nos olhos da gente suas seguidas figuras. O Vaqueiro mandou o medo embora. Num à-direita se desapeou, e pulou pra o lado dele. [...] Se escutava o riachinho. Nem boi tem tanta lindeza, com cheiro de mulher solta, carneiro de lã branquinha. Mas o Boi se transformoseava: aos brancos de aço de lua. Foi nas fornalhas de um instante — o meio-tempo daquilo durado. O Vaqueiro falou o Boi. (ROSA, 2006, p. 241)

O vaqueiro Menino tem o dom de conversar com os animais, tal como, na citação anterior, os vaqueiros do Brejo-Verde e do Córrego do Quebra-Quinaus aconselham-se com seus cavalos. Estendendo a expressão usada por Mônica Meyer (2008) para qualificar a relação de Guimarães Rosa com a natureza, o vaqueiro Menino comunga com o Boi Bonito: “da água do riachinho, eles dois tinham juntos bebido” (ROSA, 2006, p. 243). E esse contato amoroso com o animal, essa comunhão e sintonia com o mundo natural, configura uma história de amor:

Velho Camilo cantava o recitado do Vaqueiro Menino com o Boi Bonito. O vaqueiro, voz de ferro, peso de responsabilidade. O boi cantava claro e lindo, que, por voz nem alegre nem triste, mais podia ser de fada. No princípio do mundo, acendia um tempo em que o homem teve de brigar com todos os outros bichos, para merecer de receber, primeiro, o que era — o espírito primeiro. Cantiga que devia de ser simples, mas para os pássaros, as árvores, as terras, as águas. Se não fosse a vez do Velho Camilo, poucos podiam perceber o contado. (ROSA, 2006, p. 243)

Em uma tentativa de interpretar essa enigmática afirmação, consideramos que a “voz de ferro”, “pesada pela responsabilidade” do vaqueiro, contrasta com a “voz de fada”, “límpida e linda”, do boi, cuja canção é compreendida por pássaros, árvores, terras e águas. Talvez ainda estejamos nesse princípio de mundo, mas provocando o fim da espécie, pois o homem se relaciona com a natureza para impor o seu domínio sobre as demais constelações de seres. Já o vaqueiro Menino, riachinho renascido, está num tempo, passado ou futuro, em que o espírito humano também é capaz de captar a cantiga, comunicando-se e comungando com a natureza em sua melodia e linguagem adâmicas. Ou como disse Guimarães Rosa a Günter Lorenz, como se “cada palavra tivesse acabado de nascer” (ROSA, 1994, p. 46).

## Conclusão

No sertão real e atual, a situação é assustadora. Durante o *Caminho do Sertão*, ainda pude admirar veredas e buritizais, mas também passei por imensas áreas de monocultura com sofisticados sistemas

de irrigação que certamente vêm secando inúmeros riachinhos. A ação do agronegócio gera a necessidade do hidronegócio, o que vem provocando o rápido aniquilamento do Cerrado, um bioma que se constituiu ao longo de, pelo menos, 40 milhões de anos e que, uma vez destruído, não poderá se regenerar.

Vale assinalar que a região onde se dá a travessia de Riobaldo, rica em veredas e nascentes, abriga em seu subsolo três grandes reservatórios subterrâneos de água, os aquíferos Guarani, Urucuaia e Bambuí, responsáveis por alimentar o rio São Francisco e represas de Brasília e São Paulo, de acordo com a reportagem “Como as raízes do Cerrado levam água a torneiras de todas as regiões do Brasil”, veiculada pela BBC Brasil na internet. Nesse ecossistema, a vegetação desempenha um papel fundamental, pois as plantas nativas do Cerrado têm raízes muito profundas e ramificadas, que captam, armazenam e atuam como condutores da água da chuva aos aquíferos. A forma amorosa como Guimarães Rosa retrata esse bioma em sua obra denota o conhecimento que o escritor detinha sobre a formação geológica e geográfica da região e o sentimento que nutria por esse ambiente natural. Por outro lado, da destruição dessas áreas de manancial estão surgindo as Veredas Mortas de fato, lugar em que se trava um pacto demoníaco em nome da acumulação de uma riqueza estéril e devastadora, que, em seu curso alucinado, extermina a vida em suas mais diversas e vibrantes manifestações, a exemplo da tétrica correnteza de rejeitos de minérios a que assistimos atônitos e que insiste em se repetir.

Retomando a ideia inicial de “literatura de campo”, podemos afirmar que a experiência de Guimarães Rosa, espontânea ou deliberadamente vivida no sertão, configurou a interação com a natureza como fator primordial e estruturante de sua obra, assim como a experiência de José Miguel Wisnik (2018) de contato com a realidade de Itabira provocou a reflexão perpassada por um olhar inédito para a lírica de Drummond. Para mim, estar no sertão em travessia, no ritmo de cada passo, ampliou sobremaneira as possibilidades de interpretação da obra de Guimarães Rosa, levando-me a buscar formas de repercutir essa experiência, os conhecimentos acumulados e os sentimentos ali aflorados.

## Referências

- BENJAMIM, W. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nilolai Leskov”. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BOLLE, W.; KUPFER, E. “Travessia do Sertão: refazendo a viagem de Spix e Martius de 1818”. IN *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: 2019. n. 72, pp. 19-46. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi72p19-46>. Acesso em 03/10/2020.
- FALLET, J. “Como as raízes do Cerrado levam água a torneiras de todas as regiões do Brasil”. In: *BBC Brasil*, Brasília, 27/03/2017. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-39391161?SThisFB>. Acesso em 10/09/2020.
- KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 2019.
- MARKS, M. C. “O grotesco em *Meu Tio o Iauaretê*”, In: *Anais Eletrônicos do Congresso Internacional ABRALIC 2018*. Uberlândia: 2018. Vol. II, pp. 2276-2283.
- MEYER, M. *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ROSA, J. G. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ROSA, J. G. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, J. G. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SANTOS, M. *Bandeirantes Paulistas no Sertão do São Francisco: Povoamento e expansão pecuária de 1688 a 1734*. São Paulo: Edusp. 2009.
- SILVA, R.A.P. “Flâneur sertanejo: Uma experiência pelo sertão mineiro”, IN: *Anais Eletrônicos do XVI Congresso Internacional ABRALIC*. Brasília: 2019. Vol. II, pp. 2844-2853.
- SILVA JR, A. *Editorial*. Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Poslit/UnB). Brasília: 2013. Vol. 22, n. 35, pp. 7-10.
- WISNIK, J.M. *Maquinação do Mundo: Drummond e a Mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

## Marguerite Duras: a escrita de si em *O amante*, *A dor* e *O amante da China do Norte*

Maria Cristina Vianna Kuntz (USP)<sup>1</sup>

### Introdução

Marguerite Duras é considerada, hoje, uma das mais importantes escritoras francesas da segunda metade do século XX. Nos anos 1980, na última fase de sua vida, após uma década dedicada ao teatro e ao cinema, tendo superado uma crise de saúde profunda, Duras retorna à literatura e mergulha nas lembranças da infância em sua obra-prima, – *O amante* (1984) – pelo qual recebe o insigne *Prix Goncourt*. No ano seguinte, resgata as anotações de sua vivência à época da Ocupação alemã na França, durante a Segunda Guerra Mundial e publica *A dor* (1985); nesta narrativa, relata seu testemunho como “tomada reflexiva do passado” (GAGNEBIN, 2006).

Finalmente, em 1991, Duras retoma a história do amante chinês e de sua infância e reescreve suas memórias – *O amante da China do Norte* (1991) – como um possível roteiro de cinema.

Ricœur baseia-se em Aristóteles ao afirmar que “A memória é o passado” -, portanto, inclui-se aí a “anterioridade na alma” (RICŒUR, 2000, p. 19). Este filósofo destaca, sobretudo, a efetiva marca (*tupos*) dos choques e traumas que se realiza na alma como “um anel sobre a cera” e explica de que maneira produzem sua representação (RICŒUR, 2000, p. 16). Por outro lado, adverte que, em geral, há uma tendência para recuperar-se o passado quando se sente o tempo escoar-se. A rememoração seria, pois, um esforço para lutar contra a corrente do rio Letes – o rio da morte (cf. RICŒUR, 2000, p. 33).

Foi após a experiência de proximidade com a morte, que Duras resgataria aquele tempo vivido – a infância -, e em um segundo

1. Doutora em Literatura Francesa (FFLCH-USP), pós doutora em Literatura Comparada (USP), pesquisadora em relações entre Literatura e Psicanálise (DTLLC-USP), membro da *Société Internationale Marguerite Duras* (Paris) desde 2006. Publicou: *Marguerite Duras: trajetória da mulher, desejo infinito*. São Paulo: Baraúna, 2014.

momento, recuperaria o registro de sua vivência do período da Ocupação nos relatos de *A dor*.

Nas três obras, há a coincidência entre autor, narrador e personagem, e ainda, uma espécie de pacto com o leitor (cf. LEJEUNE, 1975 apud NORONHA, 2014, p. 201). Embora plurais em sua natureza, constituem escritas de si, primordiais no extenso conjunto de obras da escritora. Neste trabalho, será examinado de que maneira Duras, ao rememorar acontecimentos de sua vida, expressa, nessas três obras capitais, sua própria dor e a do mundo em diferentes fases de sua vida.

### **O amante**

Duras declara em entrevistas, que o livro – *O amante* – seria uma crônica encomendada por seu próprio filho, mas que o sucesso alcançado se deveria apenas ao título instigante. Entretanto, ela acaba por reconhecer sua natureza autobiográfica<sup>2</sup>. Na verdade, trata-se também de uma reescritura do romance de 1950, *Barragem contra o Pacífico*.

Marguerite Duras nasceu no Vietnã, em 1914, época em que era colônia francesa. Seus pais – franceses – eram professores. Ela perdeu o pai aos sete anos. Sua mãe mantinha uma escola para meninas brancas e nativas, por isso era pessoa muito considerada tanto na comunidade indígena como entre os brancos colonizadores. Entretanto tentou cultivar arroz em uma concessão de terras vendida com facilidades pelo governo e afundou-se em dívidas, por isso a infância da escritora será marcada pela miséria e pelos problemas familiares.

Conforme Régine Robin, o romance familiar ou memorial é propício à rememoração dos “fantasmas pelos quais o sujeito modifica imaginariamente seus laços com seus pais” (FREUD apud ROBIN, 1989, p. 47 apud BERND, 2018, p. 24).

Zilá Bernd lembra que, segundo Dominique Viart, esses “romances parentais ou de filiação” estariam em voga na França nos anos 1980, quando o caráter de “interioridade” – próprio das “escritas de

2. Mais tarde reconhecerá em entrevista a Bernard Pivot, que se trata realmente de um romance autobiográfico (PIVOT, 1984).

si” - evoluem para a “anterioridade” pela qual o autor desejaria render “tributo” a seus ancestrais a fim de criar um “*continuum* familiar”; ou, em uma atitude de afronta, de ruptura de “acerto de contas com a família”, quando escreveria sobre os desafetos (VIART apud VIART, D.; VERCIER, B., 2008 apud BERND, 2018, p. 24-25).

Assim, pode-se afirmar que Duras teria escrito *O amante*, visando a esse “acerto de contas”, uma vez que, seria somente após a morte da mãe e dos irmãos, que poderia contar a história da infância com mais liberdade: “Antes, falei dos períodos claros [...]. Aqui falo dos períodos secretos dessa mesma juventude, das coisas que oculte sobre certos fatos, certos sentimentos, certos acontecimentos” (DURAS, 1985b, p. 12)<sup>3</sup>.

Foi, pois, após sua grave crise de saúde em 1980, ante a sugestão de seu filho para organizar um álbum, que Duras escreveu legendas para as fotos da infância dos anos no Vietnã.

Ricoeur diferencia a memorização da rememoração. Esta consiste na volta a uma “consciência despertada de um acontecimento” anterior ao momento em que se experimenta essa consciência (2000, p. 69)<sup>4</sup>. Assim, a partir da contemplação dessas fotos, desses traços, nasceria o romance.

O primeiro título seria “A imagem absoluta”, referente à foto do seu encontro com o Chinês no Rio Mekong, acontecimento desencadeador do romance, foto esta que nunca foi tirada:

Ela poderia ter existido, uma fotografia poderia ter sido tirada [...]. Mas não o foi. [...] A fotografia só seria tirada se fosse possível prever a importância desse acontecimento em minha vida, aquela travessia do rio. [...] Só Deus sabia. Por isso essa imagem, e nem podia ser de outro modo, não existe. Foi omitida. Foi esquecida. [...] A esse fato de não ter existido ela deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser seu próprio autor. (DURAS, 1985b, p. 14)<sup>5</sup>

3. “*Avant j’ai parlé des périodes claires [...]. Ici je parle des périodes cachés de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j’aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, certains événements*” (DURAS, 1984, p. 14). Todas as traduções não indicadas são deste autor.
4. “*Avec la remémoration, l’accent est mis sur le retour à la conscience éveillée d’un événement reconnu comme ayant eu lieu avant le moment où celle-ci déclare l’avoir éprouvé, perçu, appris*” (RICOEUR, 2000, p. 69).
5. “*Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise [...] Mais elle ne l’a*

Na abertura, como um prefácio, Duras estabelece o pacto autobiográfico (cf. LEJEUNE, 1975 apud NORONHA, 2014) e aponta para uma revisão de vida, uma anamnese, ante seu “rosto [...] devastado” (DURAS, 1985b, p. 7). Dessa forma, analisará as imagens dos rostos (*image/visage*) – da mãe, dos irmãos, do Chinês - e suas histórias, revelando ao leitor uma alma também fortemente marcada pelas agruras da infância e da vida toda: “Aos dezoito anos eu envelheci” (DURAS, 1985, p. 7).<sup>6</sup>

E esse rosto se contrapõe ao frescor e vitalidade da menina de quinze anos, com seu vestido de seda surrado e chapéu de homem. Como aponta Celina Mello (1993, p. 98), este seria o signo de seu desejo e determinação.

Todavia, peremptória, ela nega sua própria história: “A história da minha vida não existe. Ela não existe” (DURAS, 1985b, p. 12)<sup>7</sup>. Mas, mesmo assim, ela contará a sua relação com a “família talhada na pedra” (DURAS, 1985b, p. 61)<sup>8</sup>, isto é, os terríveis embates com o irmão mais velho, violento e ameaçador para com o mais novo, a « loucura » da mãe e sua predileção por aquele, além do relacionamento com o Chinês a que se deve o título.

A intriga tem início quando a mocinha de quinze anos, a caminha da escola, ao atravessar o majestoso rio Mékong, em uma balsa, como costumava, fica fascinada pelo imponente automóvel preto e a elegante figura do Chinês. Nasce daí uma relação apesar da diferença de idade - ele contava vinte e sete anos - e de raça, uma vez que os colonos brancos jamais deveriam aproximar-se de amarelos. A mãe toma conhecimento, mas não a proíbe, interessada na possibilidade de conseguir com isso algum dinheiro. Portanto, conscientemente, reconhece a capacidade da filha e aceita sua prostituição: “Resta aquela menina que começa a crescer e que talvez um dia venha a saber como trazer dinheiro para casa. Por esse motivo sem

*pas été. [...] Elle aurait pu être prise si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversé du fleuve. [...] Dieu seul la connaissait. C'est pourquoi cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. [...] C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur”.* (DURAS, 1984, p. 17).

6. “A dix-huit ans j'ai vieilli” (DURAS, 1984, p. 10).

7. “L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas” (DURAS, 1984, p. 14).

8. “C'est une famille en pierre” (DURAS, 1984, p. 69).

o saber, a mãe permite que a filha saia com aquelas roupas de prostituta infantil” (DURAS, 1985b, p. 29)<sup>9</sup>.

Desde o início, a personagem narradora não tem nome, mas assume a narração em primeira pessoa, confirmando, assim, a coincidência entre autor-narrador-personagem. Desta forma, ressalta-se a determinação do ato da protagonista que, imediatamente após o gozo, após a transgressão, apropria-se ainda mais categoricamente do EU: “Pergunto a mim mesma como tive forças para desrespeitar a proibição imposta por minha mãe [...]. Sinto que o desejo. [...] Digo que o desejo tanto quanto ao seu dinheiro” (DURAS, 1985b, p. 45)<sup>10</sup>.

Contudo, mais adiante, a primeira pessoa se alterna com a 3ª pessoa em muitas passagens delicadas. Conforme explica Noronha (2014, p. 19-20) trata-se de um procedimento para resguardar um “pudor”. Assim, no primeiro encontro com o Chinês: “Ela o observa. Pergunta quem ele é. [...] Ela entra no carro preto” (DURAS, 1985b, p. 38-39)<sup>11</sup>. Ainda com intuito de um maior distanciamento, e para narrar relações íntimas, ela será “a criança” ou “a filha” (“*l’enfant*”) nas mãos dele, enfatizando-se, sobretudo, a diferença de idade entre eles: “Eu observava o que ele fazia comigo [...]. Assim me transformei em sua filha. [...] Ele a abraça como abraçaria sua filha” (DURAS, 1985b, p. 109-110)<sup>12</sup>.

No final do romance, ao evidenciar mais uma vez a diferença racial, ao contrastar com a noiva chinesa, a protagonista será designada como “*l’enfant blanche*” ou a “*jeune fille blanche*” (DURAS, 1984, p. 140 -141), traduzida como “menina branca” (DURAS, 1985b, p. 125-126).

Na partida, já no navio, ela não é mais a “criança”, mas a *jeune fille* (a moça) que talvez, finalmente, mostrará seus sentimentos, bem

9. “*Reste cette petite-là qui grandit et qui, elle, saura peut-être un jour comment on fait venir l’argent dans cette Maison. C’est pour cette raison, elle ne le sait pas que la mère permet à son enfant de sortir dans cette ténue de prostituée*” (DURAS, 1984, p. 33).
10. “*Je me demande comment j’ai eu la force d’aller à la rencontre de l’interdit posé par ma mère. [...] Je m’aperçois que je le désire. [...] Je dis que je le désire avec son argent [...]*” (DURAS, 1984, p. 51).
11. “*Elle le regarde. Elle lui demande qui il est. [...] Elle entre dans l’auto noire*” (DURAS, 1984, p. 43-44).
12. “*Je regardais. [...] Ainsi J’étais devenue son enfant. [...] Il la prend comme il prendrait son enfant*” (DURAS, 1984, p. 122-123).

como uma nova atitude perante a nova vida que se iniciaria: “E a jovem (*jeune fille*) levantou-se como se fosse também se matar [...] e depois ela chorou [...]” (DURAS, 1985b, p. 123)<sup>13</sup>.

Assim, além dos problemas familiares, vê-se que o encontro com o Chinês na balsa no rio Mekong indicará a grande metáfora do livro: a travessia, o rito de passagem dessa menina que se tornará mulher, lutando contra o imenso rio de águas tenebrosas que tudo engole, essa paisagem de violência familiar e de preconceito social e racial: “Na corrente terrível, vejo o último momento da minha vida. Ela é tão forte, capaz de carregar tudo, até mesmo pedras, uma catedral, uma cidade. Uma tempestade sopra dentro das águas do rio. É o vento se debatendo” (DURAS, 1985b, p. 15)<sup>14</sup>.

Tem-se, pois, bem mais que uma autobiografia, ou mesmo um romance erótico, se considerarmos o próprio título e as numerosas cenas de sexo que apresenta. A intrincada natureza da narrativa mostra, além da relação com o Chinês e do escândalo provocado pela diferença de idade, raça e nível social, e da prostituição da menina, a doentia relação daquela família. Por outro lado, sendo a narrativa fragmentada, as memórias da guerra também aí se misturam dando um salto temporal e anunciam já as narrativas do ano seguinte – *A dor*.

Se o calculismo e franqueza da protagonista chocam o leitor, por outro lado, revelam o desejo de “salvar” a família, o irmão menor, a própria mãe e salvar-se a si mesma, rumo a um mundo onde o gozo tivesse lugar, quando deixaria de falar “nessa história comum de ruína e de morte” (DURAS, 1985b, p. 30). Seu empenho seria sair um dia, finalmente, “de onde [estamos] estavam” (DURAS, 1985b, p. 28) isto é, da pobreza desse fim de mundo<sup>15</sup>.

Portanto, embora a narradora protagonista declare a importância extrema de sua relação com o Chinês, naquele momento, no

13. “*Et la jeune fille s'était dressé comme pour aller à son tour se tuer [...]*” (DURAS, 1984, p. 138).

14. “*Dans le courant terrible je regarde le dernier moment de ma vie. Le courant est si fort, il emporterait tout, aussi bien des pierres, une cathédrale, une ville. Il y a une tempête qui souffle à l'intérieur des eaux du fleuve. Du vent qui se débat*” (DURAS, 1984, p. 18).

15. “*cette histoire commune de ruine et de mort*” (DURAS, 1984, p. 34); “[*c'est qu'il faut*] *sortir de là où l'on est*” (DURAS, 1984, p. 32)

tempo da escrita, a memória familiar prevaleceu sobre a transgressão e teve como resultado o romance.

### **O amante da China do Norte**

Após saber da morte do Chinês, em 1990, impressionada, Duras retoma a história de seu romance, *O amante* (1984). A insatisfação com a adaptação deste para o cinema, feita por Jean-Jacques Annaud (1992), faz com que ela o reescreva em forma de roteiro. Trata-se de um livro-filme conforme esclarece: “É um livro. É um filme” (DURAS, 1991, p. 17). Em outras ocasiões, Duras já escrevera roteiros que se transformaram em romances como *Détruire, dit-elle* (1969) e vice-versa, isto é, romances que viraram roteiros como *L’amour* (1971) cuja história foi filmada resultando em *La femme de Ganges* (1974), e *Le vice-consul* (1966) recriado no filme *India song* (1975).

Entretanto, declara no final do curto prefácio: “Eu voltei a ser uma escritora de **romances**” (DURAS, 1991, p. 12, grifo nosso)<sup>16</sup>.

Portanto, é preciso considerar os elementos narrativos deste roteiro-romance, uma vez que Duras não se limita a diálogos e didascálias, mas vai além. Ela permeia seu texto com inúmeros trechos narrativos em que a memória se estende em digressões, explicações e poesia e até em metaficção.

Assim, o tema primeiro deste romance não serão os problemas “da família de pedra” do romance anterior (DURAS, 1984), mas o despertar de sua relação com o Chinês: a sedução, a conquista, a transgressão, o amor proibido e a inexorável separação.

Apesar de seus quinze anos, sua atitude perante a mãe e o irmão mais velho revela, agora, muito maior segurança do que naquele outro (1984), em que se mostrava mais submissa e temerosa. Embora ambos condenem a relação, aceitam de bom grado o auxílio financeiro oferecido pelo pai do Chinês em troca do rompimento. Essa quantia é que permitirá à família voltar para a França e lá se estabelecer.

Embora seja uma obra autobiográfica, o narrador é de 3ª pessoa, diferentemente do romance de *O amante*, mas no curto prefácio, ela também estabelece o pacto com o leitor. Assim, tem-se coincidência

16. “*Je suis restée dans l’histoire avec ces gens et seulement avec eux. Je suis redevenue un écrivain de romans*” (DURAS, 1991, p. 12).

entre autor, narrador e personagem. Genette destaca que esse tipo de autobiografia em terceira pessoa “deveria aproximar-se mais da ficção do que da narrativa factual” (GENETTE, 2004, p. 156)<sup>17</sup>. Por outro lado, este teórico observa que a identidade narrativa não é definida pela “identidade numérica aos olhos do estado civil, mas pela adesão séria do autor a uma narrativa da qual ele assume a veracidade” (GENETTE, 2004, p. 159)<sup>18</sup>. Todavia Genette chama atenção para a ambiguidade que se instala na narrativa, mesmo quando há identidade entre autor e narrador: “Sou eu e não sou eu” (GENETTE, 2004, p. 161)<sup>19</sup>. Entretanto, pelas informações extratextuais (VALLIER, 2010), sabe-se que os acontecimentos narrados correspondem à história de Duras, à vida real.

Essa narração de terceira pessoa vai, pois, produzir um distanciamento em relação à protagonista e à própria história que terá, por isso, um resultado bem diverso do romance de 1984.

Mesmo apresentando um regime homodiegético, esse distanciamento fará com que o narrador denomine sempre a personagem como “*l'enfant*” – a criança ou a menina. Dir-se-ia que a idade mais avançada da autora no momento da escrita - contava setenta e sete anos - faz com que contemple a adolescente da história como uma criança mesmo.

Ao mesmo tempo em que o narrador dá as indicações para a filmagem, de forma objetiva, desenrola-se a história da família da menina e de seus encontros com o Chinês.

O primeiro é à beira do rio Mékong como no outro romance. Por outro lado, é interessante observar o quanto sua rememoração se distanciará deste último, sete anos após a publicação.

A descrição do rapaz difere completamente: agora ele se apresenta além de rico, robusto, forte, bonito. Os encontros seguintes passam-se na garçonnière de Cholen – bairro da cidade de Sadec –, espaço de intimidade e de descoberta do amor, mas também da “dor de amar” e da dor da separação: “Os dois confundidos na dor do amor” (DURAS, 1991, p. 203)<sup>20</sup>.

17. “*Il suit de cette formule que “l'autobiographie à la troisième personne” devrait être rapprochée plutôt de la fiction que du récit factuel*” (GENETTE, 2004, p. 156).

18. “*Car ce qui définit l'identité narrative, je le rappelle, n'est pas l'identité numérique aux yeux de l'état civil, mais l'adhésion sérieuse de l'auteur à un récit dont il assume la véracité*” (GENETTE, 2004, 2004, p. 159).

19. “*C'est moi et ce n'est pas moi*” (GENETTE, 2004, p. 161).

20. “*Les 2 confondus dans la douleur de l'amour*” (DURAS, 1991, p. 203).

Em geral, os diálogos são indicados de maneira indireta:

Ele diz: Eu vou te machucar.

Ela diz que ela sabe.

Ele também diz que algumas vezes as mulheres gritam. Que as Chinesas gritam. (DURAS, 1991, p. 79)<sup>21</sup>

Em seguida, a narradora onisciente descreve os sentimentos da menina, deixando entrever uma projeção e uma identificação da própria autora: “O sofrimento deixa o corpo magro, ele deixa a cabeça. O corpo fica aberto para fora. [...] Isso não se chama dor, isso se chama morrer” (DURAS, 1991, p. 80)<sup>22</sup>. Observa-se, pois, nesse trecho da narrativa, uma subjetividade que ultrapassa a simples didascália.

Em outros momentos, a voz da escritora invade a narrativa e parece perder-se nas indicações de cena, referindo-se não à personagem, mas à sua própria obra, designando-se a si mesma – autora - como “ela”:

A criança acorda. Olha para ele. Ele dorme sob o vento fresco do ventilador. No primeiro livro **ela havia dito** que o barulho da cidade era tão próximo que se ouvia o burburinho contra as persianas como se as pessoas atravessassem o quarto. Que eles estavam em meio a esse barulho público, lá, expostos nessa passagem externa do quarto. **Ela diria ainda no caso de um filme**, ou de um livro, também, sempre ela o dirá. E ainda ela o diz aqui. (DURAS, 1991 p. 81, grifo nosso)<sup>23</sup>

21. “*Il dit: Je vais te faire mal.*

*Elle dit qu'elle sait.*

*Il dit aussi que quelquefois les femmes crient. Que les Chinoises crient”* (DURAS, 1991, p. 79).

22. “*La souffrance quitte le corps maigre, elle quitte la tête. Le corps reste ouvert sur le dehors. [...] Ça ne s'appelle plus la douleur, ça s'appelle peut-être mourir”* (DURAS, 1991, p. 80).

23. “*L'enfant se réveille. Elle le regarde. Il dort dans le vent frais du ventilateur.*

*Dans le premier livre elle avait dit que le bruit de la ville était si proche qu'on entendait son frottement contre les persiennes comme si des gens traversaient la chambre. Qu'ils étaient dans ce bruit public, exposés là, dans ce passage du dehors dans la chambre. Elle le dirait encore dans le cas d'un film, ou d'un livre, encore, toujours elle le dira. Et encore elle le dit ici”* (DURAS, 1991, p. 81, grifo nosso).

Portanto, verifica-se uma marca da intromissão direta da autora que, claramente, se refere ao outro livro, *O amante*, interrompendo a narração. Esta e outras passagens revelam o aspecto metaficcional desse romance que mostra a constante preocupação, ligação de Duras com sua obra.

A *garçonnière* de Cholen – espaço interno – contrasta com o lugar do primeiro encontro, o Mekong, rio majestoso, que não é mais ameaçador como no romance anterior. Transforma-se em cenário por excelência, à medida que espelha em seu curso sinuoso, os percalços e a impetuosidade da relação dos amantes: “O rio. Longe. Seus meandros entre os arrozais. Ele toma o lugar dos amantes. Acima do rio, a noite relativa. O céu branco da aparição do dia” (DURAS, 1991, p. 140)<sup>24</sup>.

Mais que uma indicação de cenário, tem-se uma descrição subjetiva e poética, uma interpretação da paisagem. O rio marcará o início e o desenrolar da relação do casal que, ante a iminência inadiável da separação, terá, como cena final, o seu delta tenebroso a caminho do mar, do desconhecido, caminho da nova vida, isto é, a partida de toda a família para a França<sup>25</sup>.

Como no romance anterior – *O amante* – esse rio será o grande símbolo da transgressão da menina (“*l’enfant*”) no plano sexual, social e racial. Privilegiada sobremaneira essa relação amorosa em cinco cenas de sutileza, poesia e sentimentos, os problemas familiares abordados no romance anterior ficarão, portanto, em segundo plano.

Apesar da natureza original desta narrativa – livro-filme, romance-roteiro -, percebe-se a mudança de tom da narradora que, em terceira pessoa, ao contrário da objetividade esperada, deixa transparecer maior subjetividade em sua voz, um outro olhar, portanto, em sua recriação do romance de 1984.

Por isso mesmo, ela confessa o prazer imenso que foi sua escrita: “Eu escrevi este livro na louca felicidade de escrevê-lo. Fiquei um ano nesse romance, fechada nesse ano todo no amor entre o Chinês e a criança” (DURAS, 1991, p. 11)<sup>26</sup>.

24. “*Le fleuve. Loin. Ses méandres entre les rizières. Il prend la place des amants./ Au-dessus du fleuve, la nuit relative. Le ciel blanc de l’apparition du jour*” (DURAS, 1991, p. 140).

25. Para Duras os deltas dos rios são sempre lugares de separação (O Ganges em *Le vice-consul* (1965), o Sena em *Emily L.* (1987), o Rio Ota em *Hiroshima mon amour* (1959)).

26. “*J’ai écrit ce livre dans le bonheur fou de l’écrire. Je suis restée un an dans ce*

## A dor

É um conjunto constituído por seis narrativas das quais a primeira é a mais longa e marcante.

As quatro primeiras são autobiográficas, mas as duas últimas são ficcionais. As primeiras, portanto, são anotações feitas nos anos 1940, durante a Ocupação alemã na França, por ocasião da Segunda Guerra Mundial (1940-1945). Duras adverte no prefácio, que encontrara esses textos por acaso, em um armário de sua casa de Neuville-le-Château; são dois cadernos azuis, parte dos *Cadernos de guerra* publicados postumamente em 2006 (DURAS, 2006). Ainda no prefácio de *A dor*, afirma não se recordar em que momento os escrevera, mas reconhece sua letra, a ordem dos acontecimentos e sua veracidade. Declara que esse livro foi “uma das coisas mais importantes de (minha) sua vida” (DURAS, 1986, p. 8)<sup>27</sup>.

Desta forma, deixa claro o pacto autobiográfico, além da confiabilidade e consideração ante as narrativas que se apresentam. Mesmo os textos mais curtos e os dois ficcionais são por ela considerados “textos sagrados” (DURAS, 1986, p. 130).

Por que motivo Duras teria guardado esses textos durante quarenta anos? Ela explica que não queria comprometer as pessoas envolvidas e que, nesse momento, elas já estariam com mais idade, por isso talvez não se importassem mais.

Mesmo assim, seu ex-marido – Robert Antelme – ficou chocado ao saber que ela o expusera inteiramente em sua vida íntima. Mas a autora justifica a urgência dessa publicação em entrevista à Marianne Alphant: “De repente ficou muito tarde. Havia algo assim, no fato de retomar os textos, o medo que pudesse ser muito tarde, rapidamente, que eu não estivesse mais capaz ou que eu morresse sem tê-los revisado” (LIBÉRATION, 1985 apud ADLER, 1998, p. 798)<sup>28</sup>.

*roman, fermée dans cette année dans l'amour entre le Chinois et l'enfant”* (DURAS, 1991, p. 11).

27. “*La Douleur est une des choses les plus importantes de ma vie*” (DURAS, 1985a, p. 10)

28. “*Ça a été tout de suite trop tard. Il y avait quelque chose comme ça dans le fait de reprendre les textes, la crainte que ça pourrait être trop tard, très vite, que je ne sois plus soucieuse ou que je meurs sans les avoir revus*” (LIBÉRATION, 1985 apud ADLER, 1998, p. 798).

Além disso, nessa ocasião, nos anos 1980, houve uma onda de publicações sobre os acontecimentos da guerra e Duras, certamente, fez a revisão de seus escritos e resolveu publicá-los, dada a relevância de seus relatos.

A primeira narrativa consiste em um diário íntimo dos meses de abril e maio de 1945, os últimos que precederam o final da Guerra. Dois anos antes, seu marido fora preso e levado para os campos de concentração porque participava do movimento da Resistência. Desde então, Marguerite não tinha notícias, não sabia se estava morto ou vivo e já se encontrava desanimada, extenuada com a situação. No início, ela nutria esperanças, achava possível sua volta. Mas anunciando-se já o final da guerra, após assistir à chegada de tantos prisioneiros, de receber notícia de tantos campos liberados, vai-se desiludindo e só pensa nele “caído em uma fossa”, morto: “Luto contra as imagens da vala escura. Em certas ocasiões a imagem fica mais intensa, então eu grito ou saio e ando por Paris (DURAS, 1986, p. 29)<sup>29</sup>.”

Ela tenta descrever a intensidade de seu sentimento: “A dor é tanta, ela sufoca, está sem ar” (DURAS, 1986, p. 12)<sup>30</sup>. Mas em um crescendo, vê-se consumida pela dor da ausência do marido e a incerteza de que estivesse vivo, e acaba por sucumbir inteiramente:

E num átimo a certeza. Uma rajada de certeza: ele está morto. Morto. Morto. [...] Meu rosto se desfaz, muda. Eu me desfazo, desdobro-me, mudo. Não sinto mais o coração. Lentas ondas de horror, uma inundação, estou me afogando. [...] Basta de dor. [...] Não existo mais. [...] Se existe prazer no ato da espera, por que não espera por um outro? [...] Que outra espera ela espera?” (DURAS, 1986, p. 44-45)<sup>31</sup>

A narradora protagonista registra todo o desespero da sua situação, a intensidade de seu sofrimento causado por uma espera vã,

29. “*Je lutte contre les images du fosse noir. Il y a de moments où l'image est plus forte, alors je crie ou je sors dans Paris*” (DURAS, 1985a, p. 31).

30. “*La douleur est telle, elle étouffe, elle n'a plus d'air*” (DURAS, 1985a, p. 14).

31. “*Et tout à coup la certitude. La certitude en rafale. Il est mort. Mort. [...] Mon visage se défait, il change. Je me défais, je me déplie, je change. [...] L'horreur monte en inondation je me noie. [...] Plus de douleur. [...] Je n'existe plus. [...] Autant en attendre un autre si ça fait plaisir d'attendre? [...] Quelle autre attente attend-elle?*” (DURAS, 1985a, p. 46).

inútil que se prolonga, se transforma em horror e a destrói psicologicamente, levando-a à despersonalização.

Já não come e a fraqueza física a atinge ainda mais, acarretando um delírio, um verdadeiro desvario:

Acordo imersa em assombro, é abominável, a cada vez sinto que ele morreu durante o meu sono. [...] sinto-me muito perto da morte que desejei. [...] Minha identidade deslocou-se. Sou apenas aquela que acorda com medo. Aquela que deseja morrer em lugar dele, por ele. [...] Às vezes me espanto por não morrer: uma lâmina gelada profundamente enterrada na carne viva, de noite, de dia, e mesmo assim sobrevivemos. (DURAS, 1986, p. 73)<sup>32</sup>

Seu único apoio é o amigo – Dionys Mascolo – que será o pai de seu filho. Foi seu companheiro da Resistência, Morland - um dos chefes mais importantes - que conseguiu localizar Robert e providenciou seu resgate em maio de 1945. Em estado deplorável, Mascolo e outro companheiro conseguem resgatá-lo do campo de Dachau: “[...] aquela forma ainda não estava morta, flutuava entre a vida e a morte [...]” (DURAS, 1986, p. 65)<sup>33</sup>.

Chegando em casa, continuou a luta pela sobrevivência. A cada dia uma batalha: vencer a inanição. Após dezessete dias, “a morte se cansou” (DURAS, 1986, p. 69), e aos poucos, ele se fortaleceu e se recompôs. Contudo, mesmo após o restabelecimento do marido, Marguerite continuou deprimida. Sem forças, o peso daquele período de espera, de solidão, de incerteza, fome, a humilhação da Ocupação e os perigos da guerra, ainda a atormentavam. Ver o marido esquelético e sofrido aumenta-lhe o desejo de morrer: “Às vezes me espanto por não morrer: uma lâmina gelada profundamente enterrada na carne viva, de noite, de dia, e mesmo assim, sobrevivemos” (DURAS, 1986, p. 73)<sup>34</sup>.

32. “[...] Je me réveille dans l'épouvante, c'est abominable, chaque fois je crois qu'il est mort pendant mon sommeil. J'ai toujours cette petite fièvre nocturne. [...] Je me sens très proche de la mort que j'ai souhaitée. [...] Mon identité s'est déplacée. Je suis seulement celle qui a peur quand elle se réveille. Celle qui veut à sa place, pour lui. [...] Parfois je m'étonne de ne pas mourir : une lame glacée enfoncée profond dans la chair vivante, de nuit, de jour et on survit” (DURAS, 1985a, p. 74-75).

33. “[...] cette forme n'était pas encore morte, elle flottait entre la vie et la mort [...]” (DURAS, 1985a, p. 66).

34. “Parfois je m'étonne de ne pas mourir: une lame glacée enfoncée profond dans la

Benjamin ressalta que as pessoas que saíram dos campos de concentração sequer conseguiam falar (cf. GAGNEBIN, 2006). Assim, a traumática situação vivida por Duras e seu marido fazem-nos mergulhar em profunda depressão. Pereira destaca a probabilidade de que um grande trauma, um intenso torpor possa resultar até em um “esmagamento da linguagem” (PEREIRA, 2008, p. 25). Após essa prolongada e sofrida espera, Duras também emudecera, incapaz até de exultar com a volta do marido. Entretanto, por outro lado, parece ter superado essa fase, justamente através de sua escrita, bem como seu marido que, algum tempo depois, publicou *A espécie humana* (1947).

Portanto, mais que um tipo de diário, de registro autobiográfico, tem-se um relato comovente da dor individual que espelha o coletivo. Como nos lembra Madeleine Borgomano (2009, p. 28), isso se verifica também em outras obras, por exemplo, *Hiroshima mon amour* (1959), *O vice-cônsul* (1965). Em *A dor*, Duras narra o sofrimento da protagonista narradora, no caso, ela própria, mas se trata também da dor de toda uma nação humilhada e sacrificada pela invasão, pela guerra e pela barbárie:

Todos falam das atrocidades alemãs. [...]. Esta nova face da morte, organizada, racionalizada, descoberta na Alemanha, desconcerta antes de indignar. Estamos perplexos. Como é possível ainda ser alemão? Procuram-se equivalências em outros lugares, outras eras. Não há. [...] Uma das maiores nações civilizadas do mundo, a capital da música em todos os tempos, acaba de assassinar onze milhões de seres humanos, à maneira metódica, perfeita, de uma indústria estatal. O mundo inteiro olha a montanha, a massa de morte que a criatura de Deus ofereceu a seu próximo. (DURAS, 1986, p. 54-59)<sup>35</sup>

Nessa narrativa, observa-se ainda, concomitantemente ao sofrimento de seu marido e da personagem narradora, a sua revolta, o

*chair vivante, de nuit, de jour et on survit*” (DURAS, 1985a, p. 75).

35. “*Tous parlent des atrocités allemandes. [...] Ce nouveau visage de la mort organisée, rationalisée, découvert en Allemagne déconcerte avant d’indigner. On est étonné. Comment être encore Allemand? On cherche des équivalences ailleurs, dans d’autres temps. Il n’y a rien. [...] Une des plus grandes nations civilisées du monde, la capitale de la musique de tous les temps vient d’assassiner onze millions d’êtres humains à la façon méthodique, parfaite, d’une industrie d’état. Le monde entier regarde la montagne, la masse de mort donnée par la créature de Dieu à son prochain*” (DURAS, 1985a, p. 55-60).

inconformismo com a situação de guerra, a carnificina, a injustiça imposta a um povo, a uma raça como nunca se vira antes na história: “Berlim está em chamas. Será queimada até a raiz. O sangue alemão correrá por entre suas ruínas” (DURAS, 1986, p. 29)<sup>36</sup>.

Verifica-se aí, nitidamente, o desejo de vingança que provém de todo sofrimento e injúria impostos pela fúria insana do governo alemão a que se submeteram, a alto preço, ela própria, seu marido e toda a nação francesa, a Europa, o mundo.

Assim, o relato dessas memórias amplia-se e atinge outro nível porque denuncia as consequências dessa guerra, ao mesmo tempo que propõe uma reflexão sobre todas as guerras, passadas e vindouras, bem como as injustiças cometidas pelo ser humano. Por outro lado, se predomina o tom intimista e confessional, a objetividade da abordagem das circunstâncias narradas confere um tom histórico aos textos, uma vez que Duras apresenta ao leitor dados da realidade atestada, fatos verídicos, datas, lugares; trata-se, pois, de elementos testemunhais da época da Ocupação na França e do final da Segunda Guerra Mundial. Assim, pode-se afirmar que aos fatos autobiográficos Duras confere ao texto um cunho memorialístico (cf. LECARME, 1999).

## Considerações finais

Borgomano observa que Ricoeur aponta dois tipos de esquecimento: um “esquecimento por apagamentos de traços” e outro como “esquecimento de reserva ou esquecimento reversível que armazena imagens em estado de latência, de inconsciência” (BORGOMANO, 2009, p. 28)<sup>37</sup>.

Ora, sabe-se que uma das afirmações antológicas de Duras foi feita em seu filme *O caminhão* (DURAS, 1977, p. 107): “O esquecimento é a verdadeira memória” (“*L’oubli c’est la vraie mémoire*”).

36. “Berlin flambe. Elle sera brûlée jusqu’à la racine. Entre ses ruines, le sang allemand coulera” (DURAS, 1985a, p. 31).

37. “l’irréversible oublié par effacement de traces et “l’oubli de réserve”, un oublié “réversible” qui stocke les images dans un état de latence, d’inconscience” (BORGOMANO, 2009, p. 28).

Acreditamos que em *O amante*, Duras tenha utilizado esse “estoque” de memória de sua adolescência que se encontrava em latência, acrescentando-se a seu desejo de escrever a história da mãe: “[...] o que eu quero é escrever” (DURAS, 1985b, p. 25)<sup>38</sup>. E assim a mãe se tornou a própria escrita: “Por isso escrevo sobre ela hoje com tanta facilidade, escrevo longamente, detalhadamente, ela se transformou em escrita” (DURAS, 1985b, p. 33)<sup>39</sup>.

Já em *O amante da China do Norte*, a notícia da morte do Chinês, bem como a insatisfação com o filme de Jean-Jacques Annaud é que teriam suscitado na autora o desejo de escrever aquele roteiro que, na verdade, resultou em um romance que lhe deu extraordinário “prazer” em escrever. O resultado foi um mergulho na experiência de amor da sua adolescência narrado entre roteiro e romance, de forma *sui generis* que, embora em terceira pessoa, apresenta um tom pleno de subjetividade e poesia.

As narrativas de *A dor* mostram o momento traumático registrado pela autora concomitantemente aos acontecimentos por ela vividos durante a Ocupação na França (1940-1945). Zilá Bernd lembra que Jan Assman e Andras Huyssen consideram a memória social e coletiva como um “armazenamento de dados”, principalmente de “tudo o que escapa ao registro oficial” (BERND, 2018, p. 21). Neste sentido, levando-se em conta os dados de realidade atestada mencionados na narrativa, *A dor* poderia ser considerada uma “memória” (LECARME, 1999) mais do que uma narrativa autobiográfica.

Gagnebin (2006, p. 105) destaca, ainda, a dificuldade de elaboração que existe em um lembrar ativo, visando a um esforço de compreensão e esclarecimento. Mas na primeira narrativa de *A dor*, aqui examinada, constata-se mais um desabafo do que um esforço de esclarecimento, além do que, não se verifica uma “narrativa tradicional”, visto sua fragmentação e caráter eminentemente confessional. Mas não somente, porque, na verdade, se trata de “uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão em cacos de uma tradição em migalhas” (GAGNEBIN, 2006Ibid, p. 53) ante a impossibilidade de descrever, narrar o horror.

38. “[...] ce que je voulais avant toute autre chose c’était écrire” (DURAS, 1984, p. 31).

39. “C’est pourquoi j’en écris si facile d’elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante” (DURAS, 1984, p. 38).

Bernd (2018) lembra que as “memórias traumáticas” fazem parte do conceito de “memória cultural” que influencia definitivamente nas transformações das sociedades. Por isso mesmo, esse tipo de narrativa testemunhal tem também como objetivo, como já dizia Heródoto, “não deixar cair no esquecimento” os fatos marcantes da História (GAGNEBIN, 2006, p. 53).<sup>40</sup> Considerando-se a violência da Ocupação, da Segunda Guerra, do holocausto, a pungente narrativa de *A dor* traduz, indelevelmente, a extensão do horror.

Robin (cf. BERND, 2018) também destaca o sentido político das memórias traumáticas daqueles que foram obrigados a silenciar para sobreviver. Duras guardou essas narrativas durante quarenta anos, também para não ferir aqueles que com ela vivenciaram esses acontecimentos e por isso, aguardou uma ocasião oportuna para sua publicação.

Neste sentido, *A dor* se coaduna a toda a extensa obra de Duras que sempre se posicionou ao lado dos marginais, dos colonizados, dos oprimidos e das vítimas da guerra e da Shoah (*Hiroshima mon amour* (1959), *Abahn Sabanah David* (1970), *Aurelia Steiner* (1979), entre outros).

Foram examinadas, pois, três narrativas capitais do período final da obra de Marguerite Duras em que ela apresenta diferentes formas de escrita de si, baseadas em sua memória, em seu sentimento íntimo e dilacerante em muitos momentos.

## Referências

- ADLER, L. *Marguerite Duras*. Paris: Gallimard, 1998.
- BERND, Z. *A persistência da memória*. Porto Alegre: Besouro Box, 2018.
- BORGOMANO, M. *L'oubli c'est la vrai mémoire... In: MEURÉE, C.; PIRET, P. (dir.). De mémoire et d'oubli: Marguerite Duras*. Bruxelles: Peter Lang, 2009. p. 27-51.
- DOUBROVSKI, S. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: PUF, 1988.
- DURAS, M. *Le camion*. Paris: Minuit, 1977.
- DURAS, M. *L'amant*. Paris: Minuit, 1984.

40. Ver também: MASCARO, 2017.

- DURAS, M. *O amante*. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985b.
- DURAS, M. *La douleur*. Paris: P.O.L., 1985a.
- DURAS, M. *A dor*. Tradução de Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- DURAS, M. *L'amant de la China du Nord*. Paris: Gallimard, 1991.
- DURAS, M. *Cahiers de la guerre et autres textes*. Paris: P.O.L., 2006.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: 34, 2006.
- GENETTE, G. *Fiction et diction*. 3. Ed. Paris: Seuil, 2004.
- LECARME, J. *L'autobiographie*. In: LECARME, J.; LECARME-TABONE, E. (dir.). *Autobiographie et mémoires*. 2. ed. Paris: Armand Colin, 1999. p. 47-53.
- MASCARO, L. D. M. *Memória e verdade em La Douleur de Marguerite Duras*. 2017. 233 p. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-17042018-130351/pt-br.php>. Acesso em: 15 abr. 2020.
- MELLO, C. M. M. de. O texto de Marguerite Duras. *Fragmentos*, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 96-105, 1993. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/1863/2777>. Acesso em: 15 abr. 2020.
- NORONHA, J. M. G. (org.). *O pacto biográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. (Coleção Humanitas).
- PEREIRA, M. E. C. *Pânico e desamparo: um estudo psicanalítico*. São Paulo: Escuta, 2008.
- PIVOT, B. *Emission Apostrophes: Marguerite Duras – L'Amant - prix Goncourt 1984*. França: Archive Institut National de l'Audiovisuel, 1984. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K4mb7Sjanr8>. Acesso em: 08 ago 2020.
- RICOEUR, P. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- VALLIER, J. *C'était Marguerite Duras*. 2. ed. Paris: La Pochothèque, 2010.

## **Diários de Maria Isabel Silveira (1880–1965): rastros do pensamento em ação**

Mariana Diniz Mendes (USP)<sup>1</sup>

### **Introdução**

O artigo pretende relacionar aspectos da escrita diarística de Maria Isabel Silveira (1880 – 1965) com as formulações teóricas de Philippe Lejeune (2015), reunidas no ensaio “O diário: gênese de uma prática” em que o autor examina o diário não como obra, mas prática, ou seja, um hábito constante. A investigação presente discutirá como os diários da memorialista respondem a essa questão.

Os diários de Maria Isabel Silveira integram o Fundo pessoal do escritor Valdomiro Silveira (1873-1941), no patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Os cadernos percorrem 57 anos (1908-1965) da vida da autora.

### **Philippe Lejeune e as escritas de si**

Referência no estudo de textos autobiográficos, Philippe Lejeune se dedica a investigar meticulosamente as escritas de si, há mais de 40 anos. Seu ensaio mais conhecido no Brasil, *Le pacte autobiographique* (LEJEUNE, 2014), publicado originalmente em 1975 na França, deu nome a uma coletânea organizada pela professora, tradutora e também especialista nas escritas de si, Jovita Maria Gerheim Noronha, lançada em 2008, pela Editora UFMG. Em linhas gerais, Lejeune constatou a existência de um pacto, quer dizer, um contrato que se firma entre o autor-narrador-personagem com o leitor de uma obra de natureza autobiográfica. Obra indispensável para quem pretende refletir sobre autobiografia, memórias e diários, a coletânea apresenta as principais ideias do pesquisador em torno desses gêneros,

1. Mestranda em Literatura Brasileira com bolsa de auxílio à pesquisa (Capes) no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) e integrante do Conselho de Curadores do Prêmio Jabuti.

além de revelar seu procedimento em rever e reformular seus próprios trabalhos:

Menos citados são os outros textos que se seguiram ao pacto: sua reformulação, em 1986 (“O pacto autobiográfico (bis)”), e sua releitura, em 2001 (“O pacto autobiográfico, 25 anos depois”), que demonstram que o aspecto normativo do primeiro estudo, criticado por muitos como dogmático, se explica justamente por sua intenção política em teorizar um gênero até então banido do cânone. (NORONHA, 2007, p. 8)

Lejeune se aprofundou sobremaneira em seu *corpus* e acabou alargando-o. Partiu do estudo de textos autobiográficos consagrados, como *As confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, e foi se interessando pela autobiografia como discurso e fato cultural, segundo Jovita, que é também quem traduz alguns dos ensaios do livro. Em 1992, Lejeune fundou a APA (*Association pour l'Autobiographie et pour le Patrimoine Autobiographique*), que reúne interessados no processo autobiográfico e se dedica a recolher, preservar e promover textos autobiográficos inéditos, incluindo aqueles escritos por pessoas comuns. À frente desse arquivo com mais de 3.000 documentos — que vão desde finais do século XVIII até aos nossos dias — a APA contribui com as pesquisas em ciências humanas em geral, não se restringindo apenas ao domínio literário. Dessa perspectiva, Lejeune se destaca por trilhar um percurso que parte da abordagem teórica se estendendo até a crítica cultural e mobiliza outras disciplinas, como história e sociologia, por exemplo. A própria escrita dos seus ensaios acompanha esse alargamento, segundo Jovita:

O rigor e o estilo neutro do texto do primeiro pacto — que traduzem a preocupação em abordar objetivamente, segundo princípios acadêmicos canônicos, um gênero desconsiderado pela crítica tradicional, tido como subalterno, para conceder-lhe suas *lettres de noblesse* — vão, pouco a pouco, cedendo lugar a uma argumentação que inclui a invenção e pode até mesmo ser ilustrada por exemplos do próprio diário de adolescência do autor [...] resultando em um estilo cada vez mais metafórico e subjetivo, assumindo a própria forma de seu objeto [...]. (NORONHA, 2007, p. 10-11)

Com um instigante percurso intelectual, quando se atém ao diário, Lejeune caracteriza-o como escrita autobiográfica fragmentária,

traça a história e as transformações ocorridas com as mudanças de suporte e se aprofunda nos mecanismos de funcionamento do gênero até distanciá-lo da perspectiva de uma obra — de acordo com a estética tradicional, uma obra é composta de começo, meio e fim, em que vê-se um sentido no todo — aproximando-o de uma prática.

### **Maria Isabel Silveira e as escritas de si**

Em agosto de 2006, o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) recebeu o acervo pessoal de Valdomiro Silveira (1873-1941), doado pela família. Em meio aos documentos, livros, manuscritos, cartas e fotografias sob a guarda da instituição, destaca-se o conjunto de 62 cadernos que pertenceram a Maria Isabel Silveira, esposa do escritor. O primeiro caderno exhibe, no registro inaugural, a data 24 de dezembro de 1908; a última entrada foi produzida em 12 de junho de 1965, ano de sua morte. Neles lê-se o registro regular do dia a dia da casa e dos moradores, a rotina com os filhos e empregados, a vida social e política do casal, minúcias relativas a gastos e custos despendidos, relatos de doenças e receitas caseiras para curá-las. O volume de cadernos preenchidos à mão revela o gosto de Maria Isabel por essa escrita do cotidiano.

### **Diário: prototexto**

Início a proposta de diálogo entre o ensaio de Lejeune com os diários de Maria Isabel examinando a ideia apresentada nos primeiros parágrafos de *O diário: gênese de uma prática*, do diário como um lugar possível de gênese de uma obra. Nesse sentido, o diário pode ser visto como prototexto, ou seja, documento que precede o texto, como rascunhos e notas, por exemplo:

[...] o diário será, conforme o vocábulo que se queira empregar, um prototexto, um elemento de dossiê genético de uma obra *outra que não ele*. Ele participa, como ator e/ou testemunha, de um trabalho de criação do qual não é a finalidade. Não será, portanto, objeto do estudo genético, embora possa ser levantada a questão

no âmbito de tais estudos, de sua própria produção. Será apenas o seu meio. (LEJEUNE, 2015, p. 11).

Para essa formulação o autor convoca duas pesquisadoras com importantes contribuições em torno da escrita de si: Françoise Simonet-Tenant e Catherine Viollet. O diário é visto portanto como item coadjuvante de uma criação mais importante: a obra de um escritor. Parte dos diários de Maria Isabel confirma este pressuposto de alicerce para a obra memorialística como se verá a seguir. “Como escritora, Isabel publicou artigos humorísticos na imprensa sob o pseudônimo de “Baronesa de Itororó” e o livro de memórias *Isabel quis Valdomiro*, em 1962, pela editora Francisco Alves, que narra a história de seu casamento e da vida ao lado do marido” (MENDES, 2020, p. 222)

A motivação que leva uma pessoa a escrever suas memórias pode variar. Contar-se para gerações futuras? Buscar na escrita uma companhia? Testemunhar sobre uma época? As intenções são inúmeras e podem se intercambiar, mas o que não se discute é que memórias se caracterizam por registrar uma fala que se configura como resgate e reavaliação da experiência vivida. Em seu livro, Isabel realiza esse olhar retrospectivo e logo no texto de abertura, que ganha o título *Dá licença?*, ela explica ao leitor seu propósito:

As crianças crescem, e somos depois facilmente destronados por uma bicicleta, um namoro, um curso ou mesmo pela necessidade de estudar, de trabalhar e ganhar dinheiro...

É dessa perda certa e fatal que este livro procura me compensar. Espero, também, que leve idêntico sentimento de compensação a todos os pais e mães que estejam na mesma situação — isto é, já tendo perdido ou estando na iminência de perder suas crianças. (SILVEIRA, 1962, p. 7)

A importância dos diários para a composição do livro vem em seguida comprovando a ideia do prototexto:

Esse trabalho, que seria difícil se o quisesse realizar apenas com o auxílio da memória, foi-me facilitado pelos “diários” que escrevi na ocasião em que meus cinco filhos eram pequenos. Chovesse ou fizesse sol, morta de sono, no meio dos maiores cansaços ou

aborrecimentos, não deixei de ir anotando os acontecimentos dia a dia, semana a semana, ano a ano, e por isso eles não perderam seu sabor do momento nem ficaram falseados pela imaginação ou pela saudade. São dados autênticos, os de que me servi para escrever a história que aqui se inicia. (SILVEIRA, 1962, p. 8)

Segundo a autora, o leitor está diante de uma escrita autêntica, colada na realidade dos fatos, graças ao respaldo dos “diários”. Interessante pensar que apesar de terem sido úteis para a composição do livro, os diários não foram criados unicamente para essa finalidade, abrindo a discussão para a ideia que será desenvolvida adiante, com a ajuda de outras elaborações de Lejeune. Chamo atenção a algo dito anteriormente: uma parcela e não a totalidade dos diários de Isabel funciona como prototexto. Dos 54 diários conservados no IEB, os dez mais antigos possuem uma característica que os distinguem dos demais: foram concebidos com a intenção de narrar o dia a dia de cada um dos filhos: Junia (1906), Valdo (1907), Isa (1910), Belkiss (1912) e Miroel (1914). Esses cadernos se inter-relacionam não apenas cronologicamente (se organizam em sequência de 1908 até 1919), mas também na materialidade. “Quatro deles foram feitos à mão. São folhas de alçaço de gramatura espessa, no formato 16 x 22,5 cm, recortadas (ao meio?) e costuradas com linha vermelha em forma de caderno com 10 folhas cada” (MENDES, 2020, p. 234). Quando remete a uma escrita fundamental como base para as memórias é a esse conjunto que Isabel se refere. Graças aos “diários dos filhos” ela confia numa narrativa que contém veracidade. Essa confiança é retransmitida ao leitor como garantia da ausência de erros ou imprecisões. Os diários estão a serviço da obra que consagra Isabel uma escritora memorialista em 1962.

## **Prática X Obra**

Se nos primeiros parágrafos Lejeune aborda a utilidade dos diários como apoio para a escrita de uma obra, esse não é o argumento central do ensaio. Em paralelo, se apenas dez dos diários de Isabel se comportam como prototexto, o que pode ser dito dos 44 restantes? A resposta para essa pergunta será respondida pelo cerne do ensaio que postula o diário sobretudo como uma prática.

A maioria dos diários de Isabel — exceto os dez mais antigos — se distingue por abrigar a escrita de si, ou seja, o objeto do contar-se não está mais fora, nos filhos. O ano de 1925 corresponde aquele em que o narrar a si mesma aparece pela primeira vez. Será um ano marcante para os Silveiras. Junia, a primogênita, se casa com Amílcar Mendes Gonçalves sendo ela a primeira dos cinco filhos a deixar a casa dos pais para formar sua família. É também o ano em que, por muita insistência de Isabel, Valdomiro compra uma casa própria. A nova casa começa a ser reformada e durante alguns meses o clã reside em um hotel. Isabel é figura essencial ao dirigir a reforma. Ela se divide entre a casa antiga, onde estão boa parte dos móveis — lições de canto e piano ainda acontecem lá — o hotel, onde dormem e fazem as refeições e a casa nova que passa por uma grande reconstrução. É um ano movimentado e os diários perfazem todos os acontecimentos. Em 1925 Isabel deixa de escrever em apenas 29 dos 365 dias.

O que leva Isabel a escrever constante e regularmente sobre cada um dos dias de sua vida até o ano de sua morte (1965) em um movimento contínuo e repetitivo semelhante a uma engrenagem? A resposta é o cerne do texto de Lejeune:

Na verdade, o diário não é, em sua origem essencial, uma obra: é uma prática, e sua finalidade é a vida de seu autor.

Essa afirmação poderá parecer simplista, porque a maior parte dos leitores, por não ter tido seu próprio diário, sempre o concebeu sob a aparência de obras e terá tendência a ver o diário em estado natural, como um simples ponto de partida ou a matéria-prima de uma produção sob forma de livro.

O diário, no entanto, é primeiramente uma prática. (LEJEUNE, 2015, p. 11-12).

Para comprovar essa tese e para depois poder refletir sobre a gênese do diário, Lejeune destaca três limites do gênero que o diferenciam de uma obra: o trabalho, o fim e a finalidade. Passarei por cada um desses pontos utilizando como exemplo os diários de Isabel.

O trabalho de um diarista se repete a cada dia, mas, quando soa meia-noite, nada do que foi escrito naquela entrada deverá ser modificado. Se o diarista suprimir, acrescentar, deslocar ou substituir

palavra, frase ou um trecho, ele estará corrompendo um princípio básico do gênero: o da autenticidade. “O prazo das correções possíveis não ultrapassa algumas horas. O diário, como a aquarela, quase não suporta o retoque” (LEJEUNE, 2015, p. 12-13). O princípio da autenticidade está presente no discurso de Isabel, por exemplo, quando ela garante a veracidade do que narra em suas memórias com a ajuda de uma escrita que parte do pressuposto de ser fiel aos acontecimentos. Ela cita os diários e se fia neles por ser próprio do diário a captura do presente.

O segundo limite de um diário, o fim, se comprova em não se ter domínio sobre sua conclusão, pois sempre espera-se poder escrever amanhã. Os diários de Isabel confirmam esta ideia, basta examinar seu último diário de vida. Em 1965 Isabel está com 85 anos. A data de sua morte é 19 de agosto de 1965 e junho é o último mês em que escreve. A escrita se enfraquece, nota-se o cansaço [da mão? Da mente?]. Ela registra uma entrada para cada dia, mas essas resumem-se a poucas linhas, às vezes uma única frase. Chega-se ter três palavras para um dia. Porém, na entrada derradeira — 16 de junho de 1965 —, flagra-se a expectativa, ou melhor, a abertura para o amanhã. Não há nada que antecipe que aquela será a última entrada de uma vida dedicada aos diários e isso ocorre, muito provavelmente, porque ela esperava estar bem para escrever no dia seguinte. Transcrevo abaixo o último mês do último diário:

#### Junho – 1965

1) terça. Dia lindo! Passei com asma o dia inteiro. Pouco comi. Junia e Amilcar foram a Santos. Passei o dia sentada debaixo de árvore e ali permaneci até às 4 horas da tarde. A Geuda está gripada, mole, coitada. Alicia está limpando a casa. Não sei de Isa e nem das crianças. Amilcar me deu 50 contos para a compra de um mantô. Miroel não veio domingo à noite.

2) quarta. Pelo telefone do Mario Camargo recebemos a triste notícia da morte do Domingos, marido da Judith, com quem ontem ainda [...] muito abatido, não [supunha] tão rápido o seu fim. Nós o queríamos muito, era uma boa pessoa e também nos correspondia em seu afeto.

Quase não posso escrever, estou e tenho estado com asma horrível. Vivo deitada e sofrendo muito.

3) quinta. Junia foi à feira. Fiz o arroz com bacalhau, mas não saiu bom.

As crianças estiveram aqui depois do almoço e ficaram até o jantar. Junia foi com Amilcar à cidade e eu doente. Deixou-as à pedido deles para ficarem em casa de Beatriz.

4) sexta. Miroel bem hoje almoçou aqui e me trouxe perfume francês (moment sur [...]) ótimo. Estava de cama.

5) sábado. Não estou passando bem. Estou sofrendo bastante. Sem coragem para nada.

6) domingo. Viva o Valdo! Ele não apareceu. Ando passando mal. Zezé e Bardet [...] Deus o abençoe.

7) segunda. Continuo mal.

8) terça. Mal. Valeria D. [...].

9) quarta. Junia e Amilcar foram a Santos.

10) quinta. Estou sofrendo.

11) sexta. Sem coragem. Dr. Terrere e o Zuza estão me tratando.

12) sábado. Passo os dias na cama.

13) domingo. Indisposta e medicada. Flavinha, Irene e Liana!

14) segunda. [] e aborrecida.

15) terça. Dia horrível!

16) quarta. Melhorei bem estou esperançada e alegre. Dei a Isabel (15 contos).

Junta-se ao trabalho e ao fim um terceiro limite do diário que o diferencia de uma obra: a finalidade. O diarista escreve não para produzir efeito sobre o leitor, mas para partilhar sua vida com a escrita:

Acima de tudo, o problema do diário está no fato de não ser somente uma produção de texto, mas uma produção de vida. Trata-se de uma criação apenas secundariamente, sendo, antes de tudo, uma *prática*, no que diz respeito à escritura, e uma *conduta*, no que concerne à vida. (LEJEUNE, 2015, p. 15).

Não ser uma obra, ou seja, não ter sido criado para essa finalidade, liberta o estudioso do diário de “ilusões finalistas” e o que se impõe é acompanhar “progressivamente, ao longo do tempo, uma produção de escritura, tentando compreender suas regras de

funcionamento” (LEJEUNE, 2015, p. 16). Tomar o diário como prática estimula o pesquisador a procurar a lógica própria daquela produção, pois o diário é único e nesse sentido se aproxima a uma obra de arte. A publicação de um diário em livro, portanto, sua reprodução, implica em uma transformação da matéria prima e quase sempre em uma redução, pois deve-se esperar corte, censura, degradação e empobrecimento:

A forma manuscrita não é, no caso do diário, um ponto de partida, uma etapa provisória, mas um ponto de chegada. Tudo o que lhe acontecer depois (em especial, a publicação) será uma alteração. O diário pode *significar* por vários outros meios além do texto: o suporte, a tinta, a grafia, a paginação, enfeites e ilustrações fazem parte dos rastros que devem, no futuro, testemunhar o instante. Pouco ilustrado — essencialmente por desenhos — até o final do século XIX, o diário enriqueceu-se depois com fotos e, na segunda metade do século XX, alimentou-se com todos os signos que uma vida pode produzir ou coletar, tornando-se um relicário, uma bricolagem, um bazar, uma instalação. (LEJEUNE, 2015, p. 16-17).

O cerne do ensaio de Lejeune postula, portanto, que o diário não é obra, mas prática e é sabendo disso que o pesquisador dirigirá seu olhar. Se se pretende falar da produção de diários no geral, deve-se partir de uma amostragem variada. Me pergunto se seria possível formular a ideia de que o estudo dos diários faz o caminho inverso ao estudo de uma obra, do ponto de vista genético. Explico melhor a questão: ao tentar compreender o funcionamento dos diários de Maria Isabel, é necessário conhece-los a fundo e trata-los como peças únicas. O mecanismo da engrenagem é particular e pessoal, não posso aplicar ideias abrangentes e teóricas.

Lejeune propõe ao pesquisador seguir algumas etapas para se conhecer o funcionamento de um diário: identificar o metadiscorso é a primeira delas. Maria Isabel não costuma justificar sua escrita, raramente faz textos de abertura em que explica suas intenções e objetivos. O metadiscorso também dá pistas sobre os modelos seguidos, sejam pertencentes à tradição religiosa, familiar ou pedagógica. Nenhum dos 54 diários apresenta esse tipo de comentário metadiscursivo, no entanto, entre os diários de Isabel, encontram-se cadernos da mãe, Maria da Glória Quartim de Moraes (1850 – 1937). D. Maricota, como era carinhosamente chamada, é uma

figura incontornável para pensar o valor e a importância da escrita na vida da filha. Figura independente e determinada, chamo Isabel para apresentar sua mãe:

Minha mãe, Maria da Gloria (só a chamavam de Maricota), era uma criatura de forte personalidade, originalíssima. Meus filhos não têm a puxar cabeça apenas do lado Silveira, pois também minha velha, nascida numa época em que se negava à mulher até o direito de aprender a ler e a escrever, soubera abrir seu caminho lendo, investigando, convivendo com homens de cultura. Sua roda não se compunha de comadres idiotas, e sim das mais sólidas culturas do seu tempo: o Brigadeiro Machado de Oliveira, Pedro Taques, Padre Valadão, Emilio Vautier, Manoel Dias de Toledo Júnior, Américo de Campos, dom Manoel do Vale, Dr. Vicente Cabral, Huascar Vergara, Luís Gama, Crispiniano Soares, Angelo Agostini, Joaquim Augusto e Júlia Azevedo e tantos outros. Como tantos espíritos de seu tempo sofrera influência voltairiana, e tendia para o materialismo e a sátira. Muitos anos mais tarde, porém, quando perdeu meu mano Carlos, barbaramente assassinado em Bauru, passou por uma crise religiosa e converteu-se ao espiritismo, em cuja crença morreu aos 86 anos de idade, no ano de 1937. (SILVEIRA, 1962, p. 161)

“Os cadernos em que D. Maricota contava suas lembranças são conhecidos de toda família e deram origem a *Reminiscências de uma velha* (MORAES, 1981), compilação póstuma e autofinanciada pela neta, Yone Quartim de Moraes. No cotejo do livro com os originais, evidencia-se o processo transformador de reestruturação e edição de um texto. Yone organiza, seleciona e alinhava as lembranças de infância, mocidade e de parte da vida adulta da avó assumindo a coautoria e suprimindo o viés político contundente e o estilo verborágico que aparece nos manuscritos. Seus cadernos misturam máximas religiosas, filosóficas e políticas com relato memorialístico. São textos dotados de diferentes tons e intenções, em que se apresenta uma escrita empenhada politicamente:

Monarquia e República.

Nascida na época monárquica do Brasil, nunca quis aderir à República; isto é (trocar uma coroa por uma carapuça!).

Uma repugnância por tudo que acanalha, como nas repúblicas, desde que elas favorecem paixões incontidas!

Numa época de progresso e reivindicações científicas, as monar-

quias tornam-se necessárias, sendo, como são, garantias de estabilidade, tão necessárias à vida das nações. Os povos, munidos de constituições adiantadas, poderiam evoluir com segurança. Como as serpentes das quais tiraram-se os dentes, esses privilegiados engaiolados serviriam de fiadores da paz e da ordem, tão perturbada por esses que com a democracia tudo podem atingir, cheios de soberba e desprovidos de escrúpulos! Indecentes! Com o desaparecimento das monarquias, desapareceu a cortesia, o respeito a decência e as boas maneiras!!

Para que vestíbulos? A honra? De que serve? Os republicanos, com a facilidade de tudo atingir, lembram-me burros a escoucearem diante do cocho em que está o milho! Perdendo toda a compostura que dignifica o homem!

A sinceridade e a confiança desapareceram! Sentem-se sempre malas repúblicas! Em vez de evoluções, fazem revoluções onde inocentes e incautos perdem a vida!

Hoje não se usa pudor filosófico e cível!

Tenho a honra de apresentar o B. R. A. S. I. L. Atual. (Registro de um dos cadernos de D. Maricota)” (MENDES, 2020, p. 230-231).

Maria da Glória nasce e vive em uma época em que a educação formal feminina estava longe de ser vista como prioridade, mesmo com o advento da República. A implantação da escolarização da mulher enfrentou inúmeros desafios até se consolidar. A tendência das classes mais abastadas era educar em casa, a partir da contratação de professores particulares. Desse modo, o aprendizado se concentrava mais no polimento sociocultural, com o ensino de várias línguas, além de música, dança e pintura. No entanto, é notável nos escritos de Maricota a valorização dada aos livros, à língua e à leitura:

Saí do colégio aos 11 anos, sabendo a gramática Coruja [...]. Inclinação à leitura, era para mim o fruto proibido [...]. O mais era arriscado ler. O meu leito de menina e moça era de vez em quando varejado por minha mãe que, não raro, lá encontrava contrabando em baixo do colchão e ... coisa horrorosa! Muitas vezes fornecido por um Voltairiano, o Brigadeiro Oliveira, que muito me queria, dizendo-se meu parente por ser primo irmão de minha bisavó materna, distinta e heroica senhora paulista, ilustrada para aquela época, pois ensinou a ler e a escrever a minha mãe e minhas tias e que, ao contrário de mim, possuíam uma letra litográfica. (Registro de um dos cadernos de D. Maricota).

A escrita empenhada de D. Maricota auxilia a leitura dos diários de Isabel. Por trás da escrita ordinária e comum do diário é possível

anteriores uma mulher que herdou da mãe a posse da escrita como instrumento de construção de subjetividade e individualidade.

Outros instrumentais para se estudar os diários, segundo Lejeune, são a intertextualidade e a extratextualidade. O principal intertexto de um diário é a correspondência. Maria Isabel usa e abusa desse recurso. Com frequência, copia as cartas recebidas e até mesmo cartas que envia a outros destinatários. Quando Júnia, a filha mais velha, muda-se para outra cidade onde cursará o colégio interno, a tia que a acompanha escreve para Isabel para informar como tem sido a adaptação da menina e para certificar a mãe de que está tudo bem. Essas cartas são copiadas no diário da Júnia. Outro exemplo dessa intertextualidade através das cartas ocorre com as cartas que Valdomiro envia para Isabel quando a família (menos ele) passa uma temporada em Jundiá, onde o irmão de Isabel reside. Uma longa carta de Isabel escrita e enviada para a esposa de Rui Barbosa também integra um dos diários de Isabel:

Corpus como esses obrigam a reformular as distinções genéricas e o próprio projeto de um estudo genético. Não se tratará mais de procurar o que é “prototexto” do que, e sim de conceber o conjunto dessas práticas de escritura privada como modulações ou declinações de um mesmo texto com múltiplas facetas. (LEJEUNE, 2015, p. 30)

Outra forma para se ter domínio sobre a gênese do diário, além de examinar a intertextualidade é verificar a extratextualidade, chamada por Lejeune de informação externa. Uma edição crítica séria deverá reunir em notas as informações sobre o referente. No caso dos diários de Isabel, noto a importância de explicar ao leitor as relações de Isabel com os nomes que aparecem e são recorrentes, assim como contextualizar a importância de seu marido, Valdomiro Silveira, escritor de grande relevância por ser um dos precursores do regionalismo e com uma sólida carreira política, secretário da Educação do Estado de São Paulo, deputado estadual pelo mesmo estado e vice-presidente da Constituinte Paulista. Boa parte da vida do casal foi passada em Santos, na rua Conselheiro Nébias, 816. A casa recebia com regularidade alguns dos escritores e poetas daquele tempo: Monteiro Lobato, Martins Fontes, Claudio de Souza, Ricardo Gonçalves, Vicente de Carvalho, Francisco Escobar, além de políticos, como Rui Barbosa, por exemplo.

A par de se aplicar o estudo do espaço do dia e do registro isolado para buscar a gênese do diário — identificar os intertextos e os extratextos —, a próxima etapa é tomar o diário em sua continuidade:

Esse estudo supõe, antes de qualquer investigação ou raciocínio “genético”, uma descrição morfológica precisa do diário, a qual eu denominei de “estudo do ritmo”. [...] A ideia é observar, no plano quantitativo, a extensão dos registros, principalmente sua distribuição no tempo, e identificar, no plano do conteúdo, as cadeias coerentes (as constâncias, os aparecimentos e os desaparecimentos dos temas) e seu entrelaçamento. (LEJEUNE, 2015, p. 32)

No âmbito da pesquisa em curso, observar os diários de Isabel no plano quantitativo será continuar o exame minucioso feito no diário de 1925, o primeiro em que ela se concentra em si mesma. Um dado quantitativo já extraído é o número de dias em que esteve ausente: 29. Pergunto ao diário por que motivo ocorreu essa ausência? No mês de setembro ela deixou de escrever por uma semana. Existe um salto do dia 13/09, domingo, para 21/09, segunda-feira. Para esse primeiro salto não há justificativa. Os dias que antecedem o domingo e os subsequentes ao seu retorno ao caderno, não fornecem pistas. O segundo salto, entre 25/09, sexta-feira, até 16/10, sexta-feira, Isabel explica: “Embarco para o Rio a tarde devendo chegar amanhã lá”. Essa é a totalidade da última entrada antes da viagem. E no dia em que volta de viagem e retorna ao diário:

16) sexta. Estive quase 15 dias no Rio. Passeamos muito. Fiquei conhecendo muitos passeios, restaurantes e cinema.

Fui ouvir no Municipal a “Luccia de Lammernoir” pela Bebé Lúnia Castro. Fomos as casas de Coelho Neto, João Luso e Goulart de Andrade. Gostei muito de tudo.

Voltamos no “Zeelandia” que fez ótima viagem. Na ida enjoei muito, mas na volta quase nada, só tontura. No Rio: x x x<sup>2</sup>. (Trecho do Diário de 1925)

A justificativa de Isabel, a realização de uma viagem com passeios e tantas novidades, corroboram uma ideia recorrente sobre a escrita diarística que é a imposição da vida *versus* o tempo de dedicação

2. “x x x”: Código no manuscrito não decifrado pela pesquisa.

para escrita. A pergunta seria: viver ou escrever? De certa forma, a lacuna do diário de 1925 responde a questão confirmando: quando a vida se impõe, a escrita se torna secundária.

No plano quantitativo, outras contas podem ser feitas a fim de investigar o conjunto de elementos que contribuem para a formação e existência dos diários de Isabel. Elencar e quantificar temas recorrentes, por exemplo. Isabel nutre grande estima pela “novidade”. Aquilo que é novo, feito ou visto pela primeira vez, exerce uma grande atração sobre ela. Em uma rápida consulta ao arquivo transcrito do diário de 1925 aparecem 30 ocorrências para “novidade”, “novo” e “nova”. Perseguir esses vocábulos crava a pesquisa em curso no estudo no contexto social, cultural e histórico em que se insere Isabel, quando a classe média alta, a burguesia que se formava, desde a virada do século, em São Paulo, acalentava o signo da modernidade vivida com a chegada da República.

### **Considerações finais**

O ensaio *O diário: gênese de uma prática*, de Philippe Lejeune, um dos principais estudiosos das escritas de si, contribui especialmente para a pesquisa de mestrado em andamento intitulada *Diários de Maria Isabel Silveira: vestígio e inscrição de uma voz*. Ao distanciar o gênero diarístico de uma obra — conforme a definição da estética tradicional — e aproximá-lo de uma prática é possível compreender porque, ao longo de tantos anos, Maria Isabel Silveira se dedicou a essa atividade. A escrita do ordinário, comum, afeita a narrar o dia a dia, tornou-se um hábito constante e regular transformando-se em conduta. Isabel se arquivou diariamente e reproduziu a si mesma nos diários que manteve e alimentou. De certa forma, o conjunto de diários é a própria Isabel com suas vicissitudes e ambivalências. Aventurar-se na leitura de um diário é perseguir o enigma em torno de uma vida.

**Referências**

- LEJEUNE, P. O diário: gênese de uma prática. In: GUTFREIND, Cristiane Freitas (org.). *Narrar o biográfico*. Tradução: Vanise Dresch. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico*. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MENDES, M. D. Diários de Maria Isabel Silveira: vestígio e inscrição de uma voz. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 77, p. 220-250, dez. 2020.
- MORAES, M. da G. Q. de. *Reminiscências de uma velha*. Compilado por Yone Quartim. [S. l.: s. n.], 1981.
- NORONHA, J. M. G. *O pacto autobiográfico de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- NORONHA, J. M. G. Entrevista com Philippe Lejeune. *Ipotesi: revista de estudos literários*, Juiz de Fora, v. 6, n. 2. p. 21-30, jul./dez. 2002.
- SILVEIRA, M. *Isabel quis Valdomiro: memórias*. São Paulo: Francisco Alves, 1962.

## Expressões literárias ao redor dos conflitos de terra no contexto da integração brasileira na América Latina

Oscar Jhony Villa Ramírez (UFES)<sup>1</sup>

### Introdução

Segundo Forrest D. Colburn (2002), América Latina é um conjunto de países que tem línguas ibéricas indo além de uma conotação geográfica<sup>2</sup>. Porém, quando se fala em literatura latino-americana, as referências brasileiras são poucas, principalmente para nós, hispano-falantes (sou originário de Colômbia); trata-se da Literatura Brasileira como um eixo à parte. Como poderíamos promover a integração das nossas nações em termos literários? Uma das soluções é descobrir aspectos comuns entre os nossos países, como os conflitos sociais que foram retratados em diversas obras.

*Siervo sin tierra* (1954/2011), do colombiano Eduardo Caballero Calderón, por exemplo, poderia representar a origem do conflito interno armado na Colômbia ao redor do confronto pela posse de terras. No Brasil, embora a língua e algumas questões socioculturais sejam diferentes, as condições históricas foram similares e as referências a respeito do conflito de terras são numerosas. Por exemplo, *Ana Sem Terra* (1994), do autor Alcy Cheuiche, é uma representação desse confronto que atinge também o povo imigrante e que, além disso, tem sido minimizado pela história.

Nós poderíamos, então, indagar e achar referências similares nos países da América Latina cuja língua não seja exclusivamente o espanhol, com o objetivo de estabelecer pontes entre as literaturas latino-americanas e aquelas do Brasil em português. Assim, será possível a integração da literatura brasileira ao contexto latino-americano, identificando os rastros dos conflitos sociais nas obras propostas. Adicionalmente, contestar a proposta de Paul Ricoeur

1. Graduado em Licenciatura en Lenguas Modernas (Universidad de Caldas), Colômbia, e Mestrando em Letras (UFES).
2. No capítulo Latin America as a place, p. 9, segundo as múltiplas definições que têm sido propostas pelo autor levando em conta questões geográficas, linguísticas e até políticas.

(1998) ao redor da análise literária conforme a hermenêutica vai nos ajudar a descobrir como a análise feita por ele pretende minimizar a historicidade na obra literária, que poderia ser enriquecida ao redor da objetivação da realidade das obras analisadas segundo Maurizio Ferraris (2012), oferecendo um panorama interpretativo em termos literários que fortalece a nossa identidade como região.

### **Siervo ainda não tem terra: uma perspectiva literária da origem do conflito interno colombiano nos anos 50**

Recentemente, o governo do ex-presidente Juan Manuel Santos Calderón assinou um tratado de paz com a guerrilha das FARC-EP (*Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo*). Porém, a sociedade colombiana ainda está longe de acabar um confronto de mais de 50 anos de duração e viver em um ambiente pacífico, já que as origens do conflito armado na Colômbia estão essencialmente ligadas à posse da terra, e ainda não existe uma reforma agrária que tenha sido levada a cabo com sucesso mesmo após sete tentativas de implementação deste projeto (CRISTANCHO GOMEZ, 1997).

Eduardo Caballero Calderón, na sua obra *Siervo Sin Tierra* (1954/2011), relata a história de um camponês, Siervo Joya, que está vinculado à venda de sua força de trabalho em uma fazenda em troca de comida e moradia em uma pequena propriedade em que tem trabalhado toda sua vida. É justamente nesse contexto que a época chamada de *La Violencia* (1946 – 1958) (CABALLERO HOLGUÍN, 2016) se desenvolve e leva à resposta armada dos habitantes das regiões por causa da repressão legitimada pelo governo, mesmo que esteja nas mãos do exército ou nas mãos dos grandes proprietários da terra convertidos em verdadeiros senhores ao melhor estilo feudal.

Embora o contexto político internacional esteja afetado pela Guerra Fria, e isso tenha consequências no surgimento de movimentos políticos na época, assim como na resposta dos setores mais conservadores da sociedade, é justamente no campo que Siervo Joya sofre deslocamento e perseguição, sem ter participado em guerrilhas, sindicatos ou outro tipo de movimentos; Siervo sofre no meio do confronto porque ele não tem terra. Apesar das condições atuais no conflito armado da Colômbia, ao nos encontrarmos como nação sob implementação dos acordos alcançados – que também incluem

uma reforma agrária –, a maioria dos pequenos produtores ainda sofre com políticas nacionais que afetam a segurança alimentar no setor.

Os trabalhadores no campo colombiano ainda pertencem à força feudal de trabalho como na década dos anos 50 quando nos referimos à concentração da propriedade rural, já que o Estado ainda não alcançou uma diminuição da precariedade das famílias rurais por meio de instituições que levem educação, saúde e projetos para evitar a migração para as cidades, movimento que diminui a produtividade. Consequentemente:

*La reconfiguración de los espacios regionales y locales al interior de los estados nacionales, así como la acentuación de las desigualdades espaciales de desarrollo, demandan estudios y análisis a manera de diagnósticos situacionales, los cuales deben constituirse en fuente de información y en elementos conducentes a la toma de decisiones políticas a todo nivel. (JIMÉNEZ R., 2006, p. 210)*

Dessa maneira, o Siervo Joya da atualidade depende do traficante que lhe fornece segurança alimentar<sup>3</sup> e militar em troca da plantação da folha de coca. Isso é exatamente o que tem envolvido o camponês colombiano no conflito, como nos anos 50, e em uma época de violência que aparentemente ainda não foi finalizada.

Eduardo Caballero Calderón soube reproduzir essa situação na sua obra e representou em Siervo Joya no século passado não somente um camponês, mas uma nação inteira. Vamos, então, observar como poderíamos estabelecer paralelos entre sua obra e obras de outros países na América Latina que originaram reivindicações sociais, derivaram em movimentos armados em resposta à repressão pelos órgãos oficiais e ainda estão vigentes.

No meio de todo confronto social, existe uma população que é afetada independentemente do seu posicionamento diante do conflito – ou mesmo que não tenha um. Em um primeiro momento, no

3. A segurança alimentar é um dos motivos pelos quais algumas pessoas integram movimentos armados na Colômbia, segundo o informe Impacto del Conflicto Armado en el espacio Psicosocial de Niños, Niñas y Adolescentes (2014) do ICBF (Instituto Colombiano de Bienestar Familiar). p. 37. Disponível em: <https://health.iom.int/sites/default/files/Publications/Publicaci%C3%B3n%20impacto%20psicosocial%20final191214.pdf> Acesso em: Fev. 11 de 2021 .

começo da obra, é o Partido Liberal que tem o poder na Colômbia e que desenvolve políticas com prejuízo para o desenvolvimento do campo no começo do século XX (KALMANOVITZ; LÓPEZ ENCISO, 2006). Na época, então, simpatizar com o Partido Conservador era quase crime; crime que poderia ser julgado sem garantias constitucionais, já que para “cidadãos” como Siervo essas garantias não existem, como no seguinte trecho: “*La política se está poniendo otra vez fea. Al Campo Elías, [...], lo despacharon de un tiro hace tres noches. Donde los liberales nos descuidemos, los godos nos vuelven a meter un susto*” (CABALLERO CALDERÓN, 1954/2011, p. 22). Nesse trecho, duas pessoas lembram como um simpatizante liberal – como eles – foi assassinado, e ao mesmo tempo como a eliminação dos opositores é legitimada em exercício do poder, pois quem relata o crime afirma que é necessário estar atento diante dos sucessos, o que implicaria uma resposta pelo menos igual para evitar a volta do poder dos conservadores.

Num segundo momento na obra, e já sob o governo conservador de Mariano Ospina Pérez (1946 – 1950) conduzindo a narrativa em um paralelo histórico, a época conhecida como *La Violencia* começou. A repressão dos órgãos estatais foi levada ao campo para recuperar o controle da terra, assim como para dar resposta aos 16 anos sob governo liberal, prometendo melhorar as condições dos simpatizantes que, como Siervo, estiveram a serviço dos patrões, mas, longe de ter sido a solução, isso resultou no começo do deslocamento forçado da população no meio do confronto. Enquanto Siervo Joya está na cadeia pela morte de um dirigente conservador<sup>4</sup>, Tránsito, a sua mulher o visita e lhe diz que a situação tem mudado radicalmente, já que agora são os liberais que são perseguidos, pois dois peões foram assassinados pelo fato de expressarem publicamente suas preferências políticas após a chegada do novo prefeito conservador: “*el alcalde de antes, que era amigo de don Ramírez, huyó corriendo y el que mandaron de Tunja no para de tirarle a los liberales. [...] En la Semana Santa mataron a dos peones de don Ramírez, por darle un “¡viva!” al Partido Liberal en la mitad de la plaza*” (CABALLERO CALDERÓN, 1954, p. 132)

4. É preciso esclarecer que, na obra, a morte do dirigente conservador se deu em um contexto completamente fora do confronto político e até poderia ser classificada como acidental.

Na época, e até 1988, os prefeitos dos municípios eram nomeados pelo governador do Departamento, e este, por sua vez, era nomeado pelo Presidente da República<sup>5</sup>, tirando, assim, a participação popular das comunidades. Como consequência, sob governo conservador, a única coisa que estava no plano era enviar um prefeito do mesmo partido, mesmo que na região a maioria simpatizasse com o Partido Liberal. Então, a violência estourou.

No meio do confronto, como já falamos no começo, está o Siervo Joya tentando comprar um pedaço de terra em que a sua mãe tem trabalhado a vida inteira pagando tributo ao dono, dom Ramírez. Nesse sentido, o autor retratou como, no meio do confronto, Siervo só pensa na posse da terra para usufruir do trabalho envolvido nela: *“Lo único que vale la pena en esta vida es la tierra, la tierra propia, pues todo lo demás se acaba y no do contento”* (CABALLERO CALDERÓN, 1954/2011, p. 142). Porém, no trecho seguinte, embora a menção seja discreta, se mostra como grupos de camponeses começaram a tomar as armas com o objetivo inicial de se defender e, posteriormente, de tomar o poder pela via armada, já que foram objeto de repressão e a sua participação política foi limitada, impedindo-os de fazer legítima oposição após os protagonistas da obra terem sido vítimas de ataques e deslocamento pelas forças armadas conservadoras conhecidas como *Chulavitas* (CABALLERO HOLGUÍN, 2016): *“si no fuera por esos hombres que se echaron al monte y se fueron al llano, que todavía luchan y se defienden con las uñas, del gran Partido Liberal ya no quedaría ni la cola”* (CABALLERO CALDERÓN, 1954/2011, p. 179).

Foi assim, então, que a posse da terra teve responsabilidade no surgimento de uma guerrilha como as FARC-EP. Hoje, embora os acordos estejam sendo implementados com dificuldades, segundo Eduardo Pizarro Leongómez<sup>6</sup> em *Los desafíos actuales para consolidar la paz en Colombia* (2017), as FARC-EP decidiram, depois de 50 anos, participar com legítima oposição frente a outros movimentos guerrilheiros que resolveram não participar por considerar que as condições políticas e sociais ainda não estão presentes, ficando longe a tão esperada paz para nós.

5. O Departamento é uma unidade administrativa nacional na Colômbia. A eleição popular estabeleceu-se segundo a Ley 78 de 1986, e os períodos têm mudado de dois a quatro anos até hoje.
6. Membro da Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación.

Embora *Siervo Sin Tierra* seja uma novela que relata o começo do conflito interno na Colômbia, essa é uma situação comum em outros países latino-americanos, em que conflitos similares de terra resultaram em confrontos armados como na Colômbia. Isso irá permitir uma visão integradora da questão da posse da terra na qual a literatura brasileira poderia se inscrever.

### **O Moinho, um protagonista silencioso na obra que traduz a transformação do trabalho escravo**

Nós poderíamos continuar procurando exemplos de deslocamento, de conflitos de terra e da questão política sobre grupos da população historicamente oprimidos, mas nós teremos que descobrir que esses grupos foram afetados não apenas pelo fato de pertencer a populações de negros, indígenas ou outros, mas pelo fato de pertencer à base da sociedade que sustenta um modelo econômico bem definido, como aconteceu com os imigrantes alemães no Brasil.

Alcy Cheuiche, autor brasileiro de origem libanesa, propôs uma obra que leva a questão da imigração europeia no Brasil até uma temática que não escapa à atualidade no século XXI. *Ana Sem Terra* (1990) representou para ele uma forma de retomar a situação dos colonos alemães no sul do Brasil, e, mais pontualmente na obra, da família Schneider. Porém, a questão da imigração é um reflexo do que aconteceria de maneira quase premonitória quando as promessas foram descumpridas e o primeiro Schneider, no final do século XIX, em solo brasileiro, levou uma carta para o Imperador, na qual, além de ter descrito detalhes da viagem, denunciou os maus tratos da tripulação do navio que comerciava com imigrantes e, provavelmente, com terras no sul do país<sup>7</sup>: “havia trazido um saco cheio de pão e algumas garrafas de cachaça, o que venderam aos colonos ao preço dobrado” (CHEUICHE, 1990, p. 29). O migrante, então,

7. Nessa matéria da Deutsche Welle há uma referência às diferentes etapas da imigração alemã no Brasil e algumas das características essenciais que, além de serem representadas na obra de Cheuiche, foram fatos históricos, como a exploração dos alemães como trabalhadores escravos. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/as-diferentes-fases-da-imigra%C3%A7%C3%A3o-alem%C3%A3-no-brasil/a-1195367-0>. Acesso em: 8 de nov. 2020.

virou mercadoria, como já foi documentado atualmente, e de forma ampla, na Europa e na América Central. Mas, além disso, e antes de ir em profundidade com a questão da terra, é preciso saber pelo menos superficialmente qual é a questão política brasileira no contexto da obra.

No Brasil, ao melhor estilo dos demais países latino-americanos, houve períodos de instabilidade política que levaram a nação a uma queda na solidez das instituições. Na época, a Guerra Fria emergiu no nosso continente após a vitória da Revolução Cubana, então um plano foi executado para tentar conter a expansão da Rússia que, segundo a narrativa dominante, ameaçava os Estados Unidos. O presidente Juscelino Kubitschek (1956 – 1961) ficou bem conhecido, além de ter levado a capital para Brasília, por causa do “Milagre” Econômico Brasileiro que, nas palavras da jornalista colombiana Diana Uribe, “*fue robado como logro por la dictadura militar*”<sup>8</sup>. Levar a capital para Brasília iria dar fundamento a um dos maiores problemas do governo brasileiro na época, que tinha a inflação como um obstáculo econômico recorrente e, ao mesmo tempo, levar a um aparente crescimento posterior, mas que não conseguiu atingir positivamente as populações mais vulneráveis nesse suposto êxito da ditadura.

Além da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, e após a “ameaça do comunismo” ter sido objeto de políticas de exceção na América Latina, os setores mais reacionários atingiram o poder em 1964. O poder ficou realmente dividido entre setores muito mais radicais dos militares brasileiros e da ala conservadora, mas finalmente sucumbiu à política de restauração da segurança nacional<sup>9</sup> e, assim, supostamente evitou a chegada do comunismo, aplicando políticas autoritárias durante a ditadura, tal qual aconteceu posteriormente na América Latina, época na qual Alcy Cheuiche situou a sua obra.

8. No canal de YouTube Cultopedia da jornalista colombiana Diana Uribe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yMgmls5GOkk>. Acesso em: 25 nov. 2020.
9. Em entrevista, o historiador Rodrigo Patto Sá Motta assegura que o Golpe Militar não tinha apoio popular e que a “ameaça do comunismo” serviu como mecanismo para impulsionar e justificar o autoritarismo no contexto da Guerra Fria. Entrevista completa em: <https://apublica.org/2019/04/1964-o-brasil-nao-estava-a-beira-do-comunismo-diz-historiador/>. Acesso em: 8 nov. de 2020

Por outro lado, na obra, a determinação pelo trabalho do primeiro Schneider em chegar ao solo brasileiro teria de representar a questão da terra de forma clara, já que o único objetivo previsto pelo Siervo Joya no romance colombiano era igual àquele do primeiro Schneider no imaginário alemão ao imigrar para o Brasil, embora ele estivesse vivenciando dificuldades com a exploração dos comerciantes de terras que trouxeram os imigrantes: “Eu vou chegar vivo e comigo a Clara e a Ana. Vamos receber terra, construir uma casa e trabalhar” (CHEUICHE, 1990, p. 30). Esse é o momento da aparição do conflito de terras na obra a partir da perspectiva do migrante.

Uma vez que os Schneider se estabelecem no sul do Brasil, aparecem os mesmos atores que foram representados na obra do colombiano Eduardo Caballero Calderón: a família Schneider como a vítima das políticas desenvolvidas na época, o deputado J. Camargo representando o poder político, o Sr. Silvestre, representando os grandes fazendeiros. A Igreja Católica, por sua vez, foi representada sob a perspectiva da Teologia da Libertação<sup>10</sup> na mente do Willy Schneider, irmão da Ana. A violência é representada na ditadura militar no Brasil e nos personagens que, ao melhor estilo dos jagunços<sup>11</sup>, fazem o deslocamento da população para promover a acumulação de terras no Amazonas, para onde os Schneider escaparam da ditadura e, momento no qual, surgiu a questão do Movimento Sem Terra no sul do país.

A família tem que se defender, primeiro, do irmão do seu pai que tentou tomar posse da terra deles quando o pai, filho do primeiro Schneider, morreu: “Na repartição da herança, ele [o tio Klauss] conseguiu nos deixar só com 27 hectares. Mas não ficou satisfeito. É a água do Moinho que ele quer. Para ele vender para os vizinhos” (CHEUICHE, 1990, p. 19). Agora, a questão do Moinho como personagem surge na obra. O Moinho, que realmente é pequeno, representa justamente uma mudança na forma como o trabalho era feito

10. Corresponde à interpretação da Bíblia segundo a qual existe uma mensagem de liberação atuante não somente no campo da teologia. Versão digital e em espanhol do livro *Liberation Theology. The Essential Facts about the Revolutionary Movement in Latin America and beyond*, pelo autor Phillip Berryman. New York: Pantheon Books, 1987.

11. O termo “jagunço” converge ao redor do personagem armado vinculado a interesses particulares (deslocamento de terra no nosso caso) e segundo o relato descritivo de Euclides da Cunha em *Os Sertões* (1902).

segundo as tradições germânicas, dando um valor agregado ao trabalho do qual foram beneficiados vizinhos da área: “O moinho era movido a água e se destinava a fabricar farinha de milho[...]”, e ainda é acrescentado: “Quem tinha escravos, como os fazendeiros criadores de gado, ainda usava pilões manuais” (CHEUICHE, 1990, p. 171). Isso consegue representar não somente uma questão na posse da terra, mas também torna o Moinho da família Schneider um protagonista a mais na obra. Finalmente, a Ana é chamada a um programa de TV para apresentar o seu livro “*Estórias do meu Moinho*” (CHEUICHE, 1990, p. 168), no qual ela relata a sua luta pela terra.

Por enquanto, para contrastar o papel da Igreja Católica, há no começo uma intenção do Padre Alberto ao querer tentar convencer a Gisela Schneider, irmã da Ana, da venda da terra ao tio Klaus: “Falei com o Sr. Klaus a caminho daqui. Ele quer ficar com o Moinho e jurou que lhe paga o melhor preço da região. Você vai estudar e ele fica cuidando das crianças até você voltar” (CHEUICHE, 1990, p. 21). Uma das intenções era levar o Willy Schneider com ele, que ainda era pequeno, mas com o decorrer do tempo tornou-se um sacerdote e decidiu se envolver no trabalho de base ao construir uma amizade duradoura com o Sargento Boris Cabrini, outro dos personagens militantes na obra.

Quase no final, o neto do fazendeiro Silvestre Pinto Bandeira faz uma palestra na qual expõe várias das suas razões para achar que o movimento dos Sem-Terra poderia aproveitar muito mais da agricultura do que a simples acumulação voltada à exploração do gado. Ele afirma que “ainda criamos gado como se estivéssemos no século XIX” (CHEUICHE, 1990, p. 156), e acrescenta que “Enquanto esbanjamos, jogamos ao lixo tanta proteína animal, as crianças brasileiras estão entre as mais desnutridas do planeta” (CHEUICHE, 1990, p. 157). O Rafael, neto do Sr. Silvestre, tem um papel muito importante. Embora ele seja neto do fazendeiro, namora com a Ana Schneider e, logo após os seus estudos na França, adere à questão política do lado dos Sem-Terra, casando-se com Ana logo depois.

A respeito da questão política e social, há um alto contraste no assunto do movimento dos Sem Terra. A Ana teve que fugir do Sul e abandonar o seu Moinho quando soube que o seu irmão, o padre Willy, foi preso e torturado pela ditadura brasileira por causa da sua militância, já que logo após iriam procurar ela. Após ter se assentado na Amazônia brasileira com um programa nacional, virou novamente

presa da violência por causa dos jagunços a serviço do deputado J. Camargo que controlavam a região, em um episódio doloroso e triste na narração em que morreram a sua irmã e o seu cunhado, e no qual ela foi vítima de estupro por parte dos jagunços. O que a levou ao movimento dos Sem Terra foi a vontade do Sr. Silvestre, que, segundo o seu testamento legal, ofereceu grande parte das suas terras ao movimento que ela liderava junto com o seu neto Rafael, a partir do qual conseguiram assentar mais outras famílias. Finalmente, e segundo influência dos militares, eles foram massacrados na fazenda, descumprindo a última vontade do Sr. Silvestre e terminando com a vida da Ana Schneider enquanto ela defendia a terra que tanto queria para trabalhar, como seu avô no começo da obra.

Não devemos esquecer que também é preciso aprofundar a análise da questão do controle da terra durante o período da ditadura, mas isso pertence a um trabalho muito mais dedicado e que será feito no seu momento. No que nos compete, em relação à ligação da problemática representada na literatura, em *Ana Sem Terra* o autor representou os movimentos sociais liderados pelo Willy Schneider na Igreja Católica no Brasil e, na Colômbia, com o Camilo Torres, como ele o confessou em uma das sessões de tortura: “- [...] é que o senhor é admirador do Che Guevara. - Da mesma forma que eu admiro o Padre Camilo Torres, assassinado na Colômbia pela mesma gente que aqui nos prende e tortura” (CHEUICHE, 1990, p. 106). A questão é a mesma: enquanto o movimento dos Sem Terra resiste na última ação para a tomada da posse da fazenda do Sr. Silvestre, os militares, com ajuda de um juiz corrupto, anulam o testamento e assassinam os ocupantes da terra, quase do mesmo jeito que na Colômbia; embora a história do Siervo Joya seja de uma natureza diferente, o resultado é igual: Siervo Joya morre sem terra, do mesmo jeito que Ana.

### **Qual seria a abordagem apropriada no nosso caso?**

Ao voltarmos ao nosso objetivo de análise com as duas obras, é Paul Ricoeur um dos autores que de fato oferecem ferramentas teóricas que poderiam ajudar na análise comparativa, mas pode ser que a sua abordagem, embora muito reconhecida na Europa, não seja apropriada, já que o fato literário, no nosso caso, tem um

conteúdo altamente histórico que não deveria ser deixado de lado. Vamos ver.

Em *Los criterios de textualidad en la hermenéutica de Paul Ricoeur. Un análisis crítico*, Adrián Bertorello expõe uma definição que, de fato, é muito mais restritiva a respeito da hermenêutica e diz que Ricoeur limita-a à “*interpretación de textos escritos*” (BERTORELLO, 2009, p. 44), o que restringiria a nossa análise também. Assim, nós teríamos que desfazer todo um contexto ao redor da análise de *Siervo Sin Tierra* segundo a hermenêutica para que, ao afastarmos a obra das condições de produção do texto, ela ganhe força no que tem a transmitir sem levar em conta o fato histórico, já que “*es meramente residual*” (p. 45-46), possibilitando a interferência do discurso no texto.

Isso seria apropriado se nós não estivéssemos falando do controle de terras improdutivas que não cumprem sua função social, o que, ao mesmo tempo em que é um fato histórico, foi registrado em diferentes obras fazendo uso da linguagem como ferramenta na construção da novela como gênero literário. Pode ser que o discurso esteja afetando a historicidade, segundo os autores envolvidos, mas isso não quer dizer que de fato não existe uma intenção de objetivação da realidade do autor, já que as consequências do fato histórico ainda são perceptíveis na nossa sociedade e têm resultados visivelmente prejudiciais, especialmente para as comunidades vulneráveis envolvidas.

Então, no nosso caso, a disposição no texto literário, independentemente da estratégia de materialização da ideia principal (oral ou escrita), é a única característica determinada pelo autor, pois o texto como obra do discurso possui três rasgos definidos segundo Ricoeur: “*a) disposición, b) género literario, y c) estilo*” (RICOEUR, 1980, p. 297); porém, o gênero literário e o estilo da obra consideram exclusivamente os textos escritos de natureza literária. Pode ser, então, que a oralidade não seja considerada na historicidade da produção de textos, e que além disso, as considerações de Ricoeur estejam encontrando uma contradição diante da teoria do discurso de Bakhtin ao falar de gênero discursivo como “*un sistema de enunciados que media entre la historia de la sociedad y la lengua*” (BERTORELLO, 2009, p. 49).

Nesse sentido, e ao refletirmos sobre o que as obras *Siervo Sin Tierra* e *Ana Sem Terra* têm a dizer, existem, segundo Bakhtin (2002),

dois tipos diferentes de gêneros discursivos<sup>12</sup>, e há uma transformação nesse sentido ao passarmos do “*contexto comunicativo imediato*” a distintas formas escritas, literárias no nosso caso (BERTORELLO, 2009). Mesmo assim, essa transformação não implica que o discurso oral “*carezca de estabilidad y normatividad*” (BERTORELLO, 2009, p. 49), já que as práticas sociais poderiam ser imutáveis, especialmente ao nos referirmos a um período histórico de apenas 50 anos atrás. No entanto, a transformação do discurso em texto poderia representar uma posição independente ao considerarmos os gêneros primários expostos por Bakhtin como um reflexo individual do autor, e que este, ao mesmo tempo, não precisa da escritura na atribuição do sentido, por exemplo, nas duas obras de Caballero e Cheuiche.

Adicionalmente, e ao nos referirmos ao discurso do autor segundo a sua obra, é possível observar uma clara referência àquilo que M. Ferraris chama de Dogmas da Pós-Modernidade: “1. *Que toda la realidad está socialmente construida y que es infinitamente manipulable, y 2. Que la verdad es una noción inútil porque la solidaridad es más importante que la objetividad*”. (FERRARIS, 2012, p. xii)

Em primeiro lugar, Ferraris faz referência indireta à construção proposta por Ricoeur ao levar a interpretação textual a uma subjetividade que rejeita considerações políticas em um contexto no qual é evidente que a apropriação e acumulação de terra é desenvolvida no exercício do poder em prol dos donos dos meios de produção, e em detrimento da segurança alimentar das comunidades vulneráveis. Sem terra, não conseguirão produzir os seus alimentos, sendo então obrigados a vender a sua força de trabalho em troca de alimento, como em *Siervo Sin Tierra*, em uma relação que não é outra coisa que não escravidão:

- *¿Ese costalito es de semillas de tabaco? ¿No iba a pedir colino para sembrar, mano Siervo?*

12. Esses tipos são: primários, como na comunicação escrita e verbal, ou secundários, como na elaboração de um discurso político. A ampliação dos termos pode ser feita em El problema de los géneros discursivos, em Estética de la Creación Verbal, Siglo XXI Editores. Argentina (2002). Disponível em: <https://perio.unlp.edu.ar/tesis/sites/perio.unlp.edu.ar.tesis/files/Bajtin,%20Mijail%20El%20problema%20de%20los%20g%C3%A9neros%20discursivos.pdf> Acesso em: 12 de Fev. 2021

- *¡Eso qué! Me dieron el parchecito de tierra en arriendo, por cuatro jornales en el mes, que pagaré en los primeros días de la segunda semana.*

- *¿Y no podremos sembrar tabaco por nosotros? ¿No les dijo que quería sembrarlo?*

- *Dicen que no se puede. Quieren que siembre este maíz que me dieron, y la mitad será para la hacienda...*

- *Mejor es que no hablemos, mano Siervo. Acábase la sopita que ya está fría y con nata, y recuerde que esta noche tiene que coger trabajo en el trapiche para pagarle a don Floro lo que nos estamos comiendo.* (CABALLERO CALDERÓN, 1954/2011, p. 49)

Não é política pública esse tipo de relação empregatícia, mas com certeza o Estado tem as ferramentas suficientes para a proteção desse tipo de “*Siervos contemporâneos*”, que com certeza proliferam na nossa América Latina. Cabe a nós perguntarmos se aquilo poderia ser considerado exploração ou escravidão como fato histórico representado na obra literária e objetivado em Caballero Calderón, mas, segundo Ricoeur, essas considerações seriam desobjetivadas representando, assim, esse primeiro dogma da pós-modernidade segundo Ferraris. Se aquilo não é escravidão, então o que é?

Em segundo lugar, em uma passagem de *Ana Sem Terra* em que a ocupação da terra é deslegitimada mesmo significando a vontade do dono e dos herdeiros, o grupo interessado serviu-se de artefatos jurídicos com o fim de evitar a ocupação legal da terra. Na obra de Cheuiche, o sr. Silvestre, voltado para as causas dos sem-terra, manifestou-se a favor da repartição das suas terras; ao olharmos mais de perto para a cena, porém, nós constatamos o segundo dogma da pós-modernidade segundo Ferraris (2012), que tem a ver com a verdade e a objetividade dos fatos apresentados:

O juiz bateu forte com o indicador sobre os papéis à sua frente.  
- Segundo o seu depoimento, os sem-terra vieram para cá ocupar uma fazenda com anuência prévia do proprietário. O senhor confirma essa declaração?

- Sim senhor. Nós recebemos um telegrama dele e depois um telefonema. A cópia do telegrama deve estar no processo.

- Um telegrama não é um documento [...] nenhum fazendeiro abre a porteira para um bando de vagabundos. De marginais a soldo da

esquerda fracassada. E se o senhor Bandeira fez esse convite, é porque não estava no seu juízo normal. (CHEUICHE, 1990, p. 192)

Nesse caso, o *establishment* conseguiu defender solidariamente a causa dos fazendeiros diante do que ele considerava uma intervenção invasora e violenta da propriedade privada e que teve de ser reprimida pela força, finalizando com a morte, entre outros, da protagonista, mas que na verdade, segundo Cheuiche na sua obra, era a legítima vontade do dono da terra.

O contrário da objetivação da realidade é o que Ferraris chama de “*des-objetivación*” (FERRARIS, 2012, p. 6). Isto é, aquela intenção de reduzir à mínima expressão qualquer suposto que tenha sido revelado com o objetivo de contestar a realidade imposta<sup>13</sup>, a qual, segundo as obras que tratam da questão da terra no nosso caso, reflete uma intenção clara de concentração da terra em detrimento da produtividade, como em *Ana Sem Terra* e a exploração do gado de forma ineficiente enquanto uma grande parte da população ainda não tem segurança alimentar. É justamente isso o que Ricoeur não consegue justificar segundo a análise hermenêutica das obras, já que não tem como conciliar esse tipo de comportamento.

A carência de identidade, segundo Ferraris, é uma das representações da proposta epistemológica de Paul K. Feyerabend na qual “*no existe un método privilegiado para la ciencia, porque en la comparación entre teorías científicas, las que se enfrentan son visiones del mundo en gran parte inconmensurables*” (FERRARIS, 2012, p. 19), e uma das maiores consequências é a relativização de tudo quanto a novela poderia transmitir, já que, se nós formos deixar tudo no plano processual, pode ser que os advogados em *Ana Sem Terra* tivessem uma justificativa. Mesmo assim, a realidade é que houve uma intenção de atrapalhar a distribuição da terra segundo as disposições do Sr. Silvestre Bandeira.

13. Aquilo é essencialmente a desconsideração de qualquer fato, já que só existem interpretações relativizando tudo. (FERRARIS, 2012, p. 6)

## O nosso papel diante da perspectiva latino-americana

Nós não temos dúvidas de que o caminho é ainda longo. E que, embora algumas aproximações tenham sido feitas no plano acadêmico, esses esforços ainda não estão impactando as comunidades porque continuam sendo feitos de forma separada.

Ao refletirmos sobre a melhor forma de conseguir objetivar a realidade segundo a proposta de Ferraris (2012), e através das obras literárias em análise, nós temos de encontrar pontes que possam ligar uma prática que tem sido desenvolvida no plano regional latino-americano. A oportunidade que nós temos na nossa frente com a hermenêutica em Ricoeur (1980), em contraste com a análise de Bertorello (2009), conduz não somente à aproximação da obra, mas à demonstração de que de fato existe uma abordagem que pretende subjetivar tudo quanto é dito nas expressões literárias ao redor das práticas colonialistas nas quais a construção da realidade é feita, não apenas no plano político, já que as declarações do Papa Benedito XVI e as do G. W. Bush, em Ferraris, se traduzem numa corrente de pensamento que finalmente termina por ser atribuída à análise literária em Ricoeur (FERRARIS, 2012, p. 31 e 33).

O que há, de fato, nas duas obras é acumulação da terra e exploração das comunidades de trabalhadores da terra; defender que aquilo deveria estar longe do discurso político, já que a análise comparativa tem de ser feita somente no campo estrutural, é desconhecer a realidade latino-americana. Adicionalmente, ao falarmos de literatura latino-americana, esquecemos que as expressões brasileiras, embora possuam particularidades em relação às obras do resto da nossa região, não estão isoladas. Já é uma percepção generalizada a de que a literatura brasileira está longe da corrente latino-americana, mas com certeza uma proposta integradora poderia reunir expressões de outras nações ao redor do problema de terras que, mesmo com as suas peculiaridades, continuam a representar aquilo que o autor tem a dizer além da composição, que é denunciar práticas colonialistas comuns fortalecendo a nossa identidade literária. Nesse sentido, o problema de terras não é só uma forma de descobrirmos os nossos caminhos, mas também uma maneira de explicarmos a origem dos conflitos armados e sociais na nossa região. O eixo emanado dessa análise poderia ser a ponte de integração da

literatura brasileira com a literatura de língua espanhola na América Latina com esse objetivo.

## Referências

- BERTORELLO, A. Los criterios de textualidad en la hermenéutica de Paul Ricoeur. Un análisis crítico. *Revista Internacional DE FILOSOFÍA*, MÁLAGA, V. 14, P. 43-63, 2009.
- CABALLERO CALDERÓN, E. *Siervo Sin Tierra*. 10. ed. Bogotá: Panamericana Editorial Ltda., 2011.
- CABALLERO HOLGUÍN, A. *Historia de Colombia y sus oligarquías (1498 - 2017)*. Bogotá: Biblioteca Nacional, 2016.
- CHEUICHE, A. *Ana Sem Terra*. 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 1994.
- COLBURN, F. *Latin America at the End of Politics*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- CRISTANCHO GOMEZ, J. Reforma Agraria, 35 años perdidos. *El Tiempo*, Colombia, 14 abr. 1997. Disponível em: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-539519>. Acesso em: 8 nov. 2020.
- FERRARIS, M. *Manifiesto del Nuevo Realismo*. Tradução: José Blanco Jiménez. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2012.
- JIMÉNEZ REYES, L. *El Campo en Colombia: Crisis y Alternativas de Solución*. In: CONSEJO LATINOAMERICANO DE CIENCIAS SOCIALES. *América Latina: Cidade, campo e turismo*. São Paulo: CLACSO, 2006.
- KALMANOVITZ, S.; LÓPEZ ENCISO, E. *La Agricultura Colombiana en el Siglo XX*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. 1984: “O Brasil não estava à beira do comunismo”, diz historiador. [Entrevista cedida a] Thiago Domenici. *Pública*, São Paulo, 1 abr. 2019. Disponível em: <https://apublica.org/2019/04/1964-o-brasil-nao-estava-a-beira-do-comunismo-diz-historiador/>. Acesso em: 8 nov. 2020.
- PIZARRO LEONGÓMES, E. *Los desafíos actuales para consolidar la paz en Colombia*. *Cahiers des Amériques Latines*, [s. l.], n. 84, p. 7-12, 2017. DOI: 10.4000/cal.4512. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cal/4512>. Acesso em: 8 nov. 2020.
- RICOEUR, P. *La Metáfora Viva*. Madrid: Ediciones Europa, 1980.

## **A escrita dos rituais performáticos: pequenas frestas entre o transe no terreiro de candomblé e a vertigem do corpo que dança**

Renata Borges de Azevedo (PUC - Rio)<sup>1</sup>

### **Um fio de contas: o corpo que transita entre o terreiro, a política e a dança**

*Meu corpo desde a infância já dançava sobre uma encruzilhada. Eu crescia no meio de terreiros ouvindo as festas e os sons daquele ritual, entrava em um ou outro terreiro escondido de minha mãe para pegar doces da Festa de São Cosme e Damião, crescia no meio de uma religiosidade católica e kardecista, frequentava igrejas e salões de estudos, mas o lugar de desejo do meu corpo era ali. Meu corpo desejava a dança. O espaço da cruz territorial. No entanto, enquanto meu corpo vivenciava esta espera, eu acompanhava o crescimento de outras religiões sem entender como alguns colegas de seu bairro tinham, desde criança, o olhar preconceituoso de um adulto.*

Não vivemos um bom momento político. E é preciso falar disto. Abrir camadas mais profundas para se pensar que corpo é este que habitamos. Ou porque estamos em estado de transe, mediante a toda irresponsabilidade política atual. Escrever tem se tornado uma forma de existir, mas ao mesmo tempo de dar espaço ao vazio. É preciso que o corpo seja engolido pela encruzilhada. Pelo lugar do entre. É preciso ser invadida pelo olhar de quem lê, não apenas porque avalia o que aqui está escrito. Mas porque adentra as partes, as camadas do texto, porque se adormece quando a escrita silencia, porque abre espaços para reflexão sobre outros corpos que não apenas os seus e o meu.

Pensar neste corpo como um objeto de pesquisa que é afetado por espaços, faz com que eu deixe em aberto a questão do movimento que se entrelaça com a palavra, isto é, da própria escrita que nasce dos corpos, diferentes, alterados, submersos pelas ações do outro e por aquilo que os afeta. Ao longo desta escrita, aos poucos

1. Graduada em Letras (PUC-Rio), Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio), Doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio).

vou percebendo que não é possível fazê-lo sem uma poética do corpo, definida por Louppe (2012) como lugar de atravessamento, onde somos afetados pelo espaço e pelas relações entre as pessoas com quem convivemos. O corpo é atravessado pelos seus estados, por sua memória, buscando uma visão não linear da dança ou qualquer outra criação (LOUPPE, 2012). É neste sentido que, desde meus estudos sobre corpo e espaço na Graduação em Dança na UFRJ, fui me despidendo das formas mais tradicionais de escrita.

Minhas memórias sobre o corpo foram sendo construídas a partir das frestas entre um espaço e outro. Neste caso, entre as pequenas pausas quando observo o ritual do candomblé e seus atravessamentos com a criação performática. Entre os micro movimentos das palavras que são revistas e recortadas quando sou absorvida pela leitura de um autor.

Ou seja, o corpo que transita pelo terreiro de candomblé passa a ser outro quando performa, porque é alterado pela memória de suas vivências e se encontra em permanente construção de movimento, produzindo novas escritas que aqui chamo de performáticas em ambos os espaços. Ao mesmo tempo em que tento observar o corpo a partir do lugar da experiência, deixo claro que esta composição não é relato. Mas um experimento. Encontro sentido para continuar pesquisando ao apontar o valor das narrativas. Percebo que há um tempo entre um depoimento de quem frequenta o terreiro de candomblé, e uma lembrança minha de quando era criança e vivenciava o ritual, mesmo que a partir das sensações observadas fora do barracão, no quarto de minha antiga casa. Sendo assim, um dos métodos de pesquisa utilizados por mim são as memórias recuperadas a partir das observações sobre os terreiros de candomblé ao redor da casa de meus pais, onde também já ouvia os discursos de preconceito aprendidos pela sociedade e repetidos como ensinamento. Aos poucos fui observando que, em qualquer espaço, o corpo apresenta uma escrita, um código formatado, um modo de fazer. Mas dentro de si há um estado corpóreo que é subjetivo, próprio de cada um. Assim como na dança, onde o corpo se coloca em um espaço e responde aos estímulos dados, no candomblé estes estados surgem a partir de gestos codificados, que causam lembranças, geram memórias, provocam afetações no corpo de quem frequenta o ritual, e aqui me possibilitam o registro em um tipo de escrita. Ou seja, essa escrita é aqui colocada como um modo de fazer do corpo,

como uma forma de expressar um código tradicional, já instituído. No entanto, ao pensar na expressão da performance, o corpo passa a habitar um espaço que também é poético, sensorial com estados totalmente diferentes de um ritual no candomblé. Além de propor um olhar sobre um corpo que produz uma reflexão estética durante a composição de uma performance.

Tenho por objetivo trazer também uma discussão sobre a violência religiosa, que é atual quando observamos os ataques aos terreiros de matrizes africanas, expondo o corpo de quem frequenta o terreiro de candomblé no lugar de intolerância. Existem diversas pesquisas, sobretudo abordando a questão do preconceito na região da Baixada Fluminense, devido ao crescimento das religiões neopentecostais no Rio de Janeiro, fazendo com que pensemos sobre o corpo, além da questão estética, como um espaço de criação de resistências. Dançar passa a ser não apenas uma representação de uma imagem e construção de uma narrativa a partir do corpo, mas uma forma de fazer política.

Desde o surgimento do candomblé na Bahia, os terreiros foram perseguidos e proibidos até os anos 1930. A permanência destes espaços como lugar de afirmação e manutenção de uma cultura ancestral deve-se às alianças inter-religiosas, como as que mantinham a relação entre os códigos do candomblé e os santos católicos, com personalidades influentes que protegiam os terreiros. Ao mesmo tempo em que o corpo é exposto a partir de uma visão política, ele também é visto de forma poética tal como Louppe (2012) define. Ou seja, o corpo sempre está em estado permanente de devir e se modifica na medida em que o espaço ou outros elementos o alteram, o que me possibilita abrir um espaço nesta escrita para olhar o corpo como lugar de identidade e uma demarcação na sociedade, como afirma Le Breton (2011). O candomblé é uma prática religiosa que é alimentada pela força dos povos ancestrais, na transmissão de seus preceitos e das vivências relacionadas às cerimônias, predominando a experiência do corpo a partir da oralidade. Neste sentido, não há como fugir do momento político em que estamos sendo absorvidos pelo tempo. Cabe a nós, no entanto, reinventar a transmissão oral na palavra escrita, criando narrativas nos espaços onde o código é registro para o nascimento. Cada vez que o candomblé se inscreve enquanto escrita, ele nasce para o mundo, ao repetir sua história.

Talvez seja esta a experiência mais necessária para se abordar um discurso que é silenciado geralmente pelo outro. Este discurso, que é histórico, vai se tornando visível quando observamos a forma como as religiões de matrizes africanas são colocadas em um lugar de não aceitação, sobretudo, de silenciamento. Talvez o lugar encontrado para falar de corpo seja um ponto de partida para se pensar que este espaço é afetado pelo discurso político. Neste exato momento em que vivemos, é importante olhar a experiência deste corpo no ritual como um espaço de produção de conhecimento e de resistência. Mas ao mesmo tempo devemos perguntar: que resistência é esta movida pelas mãos brancas de quem aqui escreve? A experiência a partir deste momento passa a ser uma escrita que revela uma passagem de tempo entre esta primeira vivência-corpo, e a lembrança de uma menina que observa o ritual como narradora.

A ideia de pensar uma reconfiguração do mundo a partir de outras experiências, sobretudo no estudo das religiões de matriz africana, tem relação com o meu interesse de pensar o corpo a partir do lugar no ritual e em seus códigos. Estudar o corpo vai se tornando uma relação entre os espaços, tanto em minha passagem no candomblé quanto na dança. É neste sentido que, a partir da minha vivência em um ritual do borí no terreiro de candomblé, analiso como os estados físicos e sensoriais surgem e como são recodificados na escrita cênica, tendo como proposta final o desenvolvimento de uma prática artística cujo enfoque se dá na problematização do corpo que transita em uma linha tênue entre o ritual e a performance. Há dois tipos de código: um no ritual e outro na performance. O corpo transita nestes dois lugares, em um hibridismo entre dois tipos de escrita. Entre esses dois códigos, o estado corpóreo vivenciado subjetivamente aparece como uma terceira escrita que pode ser codificada ao analisar o trânsito entre dois espaços e pensar o corpo a partir do seu desequilíbrio. O estado corpóreo é assim pensado como uma transgressão do código, uma possível variante linguística. Neste sentido, como apontar um limiar entre o espaço do ritual e o espaço da performance? Para mapear esse limiar, apontamos a possibilidade de uma nova escrita em diferentes cenários, um novo código, um novo modo de fazer a partir dos estados que ficaram na memória corporal, que segundo Assmann (2011), está sempre em movimento. O estado corpóreo é observado aqui como possível corpo da transgressão, como Ligia Clark, que o coloca entre o

espaço da dor e do êxtase. Um corpo extático entre o deslocar e o aproximar da identidade; da morte e da vida do narrador. Apresento aqui o estado físico como o lugar do possível desequilíbrio de um corpo, um lugar do não julgamento da ordem. Um corpo entre a norma e a normatividade. Neste sentido, ao abordar a temática do estado de um corpo entre um espaço e outro, crio a possibilidade de fazer surgir outra escrita, em seu movimento de performance. O meu interesse em torno do sagrado se dá, antes de tudo, a partir do meu olhar sobre o corpo e o desconhecido, no meu interesse em estudos sobre os estados sensoriais e físicos que sempre foram elementos catalisadores em meus processos de criação, tanto nas artes da cena quanto em meus escritos poéticos e minha relação com a literatura. A minha história de vida, minhas memórias, meu trânsito em diversas áreas de estudo desde que me formei em Letras na PUC-RJ e logo depois passei a ser aluna e posteriormente professora do curso de Dança na UFRJ, me levaram à necessidade de observar o corpo a partir da análise de seus estados corpóreos como elementos não codificados na relação do *performer* e a cena, mas também pensar em como sistematizar estes estudos para ampliar a minha relação entre ser artista e pesquisadora nos processos de composição.

Como o corpo se comporta em cada espaço? Penso no espaço como um lugar que altera o movimento e gera outros estados corporais, modificando uma estrutura de cena onde a partitura se altera a partir do que está em volta do corpo, ou como diz Louppe (2012), é consubstancial ao movimento. Sendo assim, apontamos a possibilidade de uma nova escrita em diferentes cenários, um novo código, um novo modo de fazer a partir dos estados que ficaram na memória corporal que está sempre em movimento. Uma dança poética entre os espaços, ritualísticos e performáticos. A partir de uma reflexão poética sobre a vivência do transe, constituída a partir de memórias próprias e entrevistas, proponho pensar em termos estéticos o processo do ritual, examinando seus gestos e códigos. Ao analisar o processo de composição cênica da performance *Transe*, proponho um olhar a partir das diferenças entre os estados de alteração do corpo nos dois espaços, visando o desenvolvimento de uma metodologia de criação cênica para bailarinos, atores, *performers*, além de outros pesquisadores interessados nos estudos sobre o corpo e o ritual. O corpo é evocado por imagens que são retratadas através de

narrativas pessoais, no qual formulo a hipótese de que há um ritmo comum entre a performance, o ritual e a escrita: uma incorporação em comum entre seus processos, mesmo que em espaços diferentes de ação. Neste sentido, o estado de alteração de um corpo se dá a partir de um código. No ritual do candomblé, o estado de alteração de um corpo se dá quando o orixá é evocado a partir de um recurso rítmico. Já na performance, essa alteração ocorre a partir de um processo de exaustão onde o *performer* se encontra no limiar entre o transe e a repetição do movimento.

### **Um corpo em transe: metodologias de composição para uma escrita performática**

Segundo Zumthor (2014), a ideia de performance deveria ser estendida englobando um conjunto de fatos que hoje a palavra recepção abarca, mas, sobretudo, no momento em que os elementos envolvidos por ela são cristalizados e direcionados para uma percepção sensorial. Ou seja, um engajamento do corpo. Neste sentido, para que haja uma performance, é preciso um espectador que se coloca diante de um autor produtor da ação de performar, seja no ritual ou na performance.

O que questiono, no entanto, é se há realmente um limiar entre estes dois espaços, ou se o corpo que dança é o mesmo que ritualiza, já que em ambos os casos há uma ação em que um observa e o outro é o agente da ação. Talvez o que difere nestes dois casos é semelhante ao que Antonio Gómez-Moriana (1985) propõe dando um passo além da estética de recepção alemã ao integrar quatro instâncias do fato literário, que, aqui, podemos estender para outras instâncias como a dança e o teatro: contexto, autor, texto e leitor. Assim, tanto na performance quanto no ritual há um autor, ou seja, quem cria ou quem estipula os códigos. Há um texto ou código, isto é, os códigos estipulados, seja pelo candomblé ou pelos gestos transcritos na dança; e há um leitor que se posiciona mediante as duas ações. Porém, o contexto entre o ritual do candomblé e o da performance são totalmente diferentes.

É a partir destas diferenças que observo os atravessamentos entre o corpo que entra em transe no ritual e na dança, especificamente ao criar uma metodologia de composição para a performance *Transe*,

cuja pesquisa se iniciou em 2018, em uma residência artística de que participei no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro; simultaneamente aos atravessamentos sobre o ritual do candomblé, cujas pesquisas foram realizadas entre 2018 e 2019. Assim como no candomblé, onde há uma dança anticronológica entre os participantes do ritual, inicio esta narrativa a partir do último ensaio que tive em 2019, antes de desistir da apresentação da performance *Transe*.

Deste modo, é a partir do caderno de ensaios entre 2018 e 2019, com as observações que faço sobre o conceito de performance e de ritual, que começo a pensar sobre as diferenças entre os estados corporais de quem entra em transe no candomblé e em exaustão e vertigem na dança. Uma das principais observações que deixo aqui anotada é sobre a relação do estar dentro e fora de um espaço, ao mesmo tempo. Ao expor o espaço de dentro, falo da minha relação enquanto artista que experimentou as diferenças entre aquela que dançou, e experimentou o transe nestes dois espaços; e fora, quando me coloco como pesquisadora, sem dar continuidade, momentaneamente, aos meus processos de iniciada no candomblé, sem realizar a feitura estipulada em um jogo de búzios ainda no ano de 2019. Outra observação que faço é sobre o treino corporal que se repetiu ao longo deste processo, a partir de gestos codificados do candomblé que observei desde o meu primeiro encontro com este espaço em 2017, e que naquele momento possibilitou a criação da performance *Guia* até a passagem por uma segunda casa de candomblé em Realengo, onde vivenciei meu primeiro processo de incorporação em 2018. A partir de então, comecei a pesquisar as relações entre o transe no ritual e na dança. Uma primeira observação que fiz, a partir desta experiência, é que havia em toda a movimentação específica de quem dançava naquele dia, e era um iniciado na religião.

Enquanto que no ritual percebo alguns indícios sobre o transe no candomblé, a partir de um método de observação e recolhimento de dados durante a pesquisa de campo, a experiência que narro na composição da performance que criei passa a ser uma escrita de si, uma experiência que se trata da projeção da memória que tenho sobre o ritual ao transliterar os gestos e estados corporais para o corpo que dança. Há no espaço da performance um levantamento sobre seus conceitos, mas também o levantamento de memórias enquanto *performer* antes do encontro do ritual e depois do encontro com o ritual. A partir deste momento, há um levantamento de dados

sobre os ensaios, onde eu indico como se dá o processo de transe neste espaço, quais são os exercícios utilizados como construção desta prática que tenha uma semelhança com o ritual e como o processo se dá em torno não da antropofagização de um corpo, mas a criação de uma possível alegoria da incorporação – como podemos perceber brevemente a partir de um dos registros feitos em um de meus ensaios no Teatro Municipal Ziembinski, em 2018.

### **Considerações finais**

Gosto de tomar os espaços como algo aberto, assim como o corpo aqui estudado abre espaço para pensar na escrita como uma inscrição política e não apenas uma análise estética. O ritmo configurado por cada palavra, cada intervalo para respiração, se dá a partir do momento em que há um estado poético e de afetação gerado pelo silêncio da criação, assim como o silêncio que antecede o ritual. Sugiro como uma possível afirmação a hipótese do ritmo enquanto escrita, e como acesso a transe.

Durante as três fases da pesquisa (2017, 2018, 2019), vou percebendo que a memória que tenho da incorporação ao visitar um terreiro, quando criança, pela primeira vez, e estes estados do corpo alterados em mim e no outro, são observados em outros momentos de minha vida, sobretudo, quando faço uma relação com a dança. Ao analisar o processo de composição da performance *Transe*, sobretudo nos meses de agosto, setembro e outubro, durante o fim de minha residência artística no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, em 2018, percebo que as imagens em cena, como por exemplo o *looping da* corrida e os gestos que se configuram a partir dela evocando outro corpo, diferente do tempo modulado pelo terreiro.

O transe passa a ser um lugar de passagem que não ocorre na performance porque não há uma incorporação, mas sim espaços que levam a outros lugares. Há um estado de alteração, com coisas muito mais em aberto do que a concluir, ou seja, peças – imagens trabalhadas coexistindo em um mesmo espaço fora de uma sequência como a imagem do tabuleiro de búzios. Uma imagem de dentro e fora existindo como se tivessem portais. Um fora que é dentro e, ao mesmo tempo, um dentro que chama o corpo, uma corrida para

fora que cabe dentro do abismo. Um dentro como se fosse um vazio, sem um suporte da dança, sem um código, ou lugar que se representa. Uma sensação que corre ao abismo, como se fosse atraída por uma espiral, que também não é um suporte. Em iorubá, o dentro é algo que você escolhe, mas esquece no ritual:

*Transe. Escrita automática. Processos de passagem de luz, e passagem de cena. O corpo como passagem, como um trânsito, como um espaço perecível onde o movimento se altera em outros espaços. A imagem dos alguidares dispostos, um primeiro movimento de mudança, o público que entra e se depara com um espaço delimitado. Onde já se aponta uma primeira questão: como atravessar os espaços. Público e caixa. Público e eu. Público e cena. Público e objeto. Eu objeto. O corpo fora e dentro. O corpo fora e o público. O corpo de dentro e público. O corpo todo. Onde, nestes espaços, ocorre a dilatação de um corpo? Em que ponto do espaço há o encontro com o estado corporal que é diferente do ensaio, e diferente da performance? Como os estados se alteram a partir dos elementos e como eles são de outros no ritual? Há uma consciência ou inconsciência da imagem de Obaluaê.*

Na linguagem do terreiro cada orixá tem uma presença, um gesto, uma cor, cada corpo tem um ritmo, um toque do atabaque, um olhar, uma energia que fica em suspensão. Já na criação de uma performance, é preciso saber lidar com as alterações do corpo, nas interrupções do ensaio, em mais de uma passagem de cena. É preciso saber lidar com um corpo desgastado pelo tempo e pelo vazio do espaço, de um trânsito entre ir, mover-se e se auto motivar todos os dias. O corpo não está preparado todos os dias. O tempo, como na sabedoria do terreiro, para o corpo. Mas o corpo por si só continua a se mover nem que seja para pensar qual é o limite entre o real e o cênico. Talvez porque o corpo já seja cena, já seja terreiro. E tudo é uma questão de deslocamento no espaço.

## Referências

- ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Unicamp, 2011.
- GÓMES-MORIANA, A. *La subversion du discours rituel*. Longueuil-Québec: Éditions du Préambule, 1985.

- LE BRETON, D. *Antropologia do corpo e modernidade*. Tradução de Fábio dos Santos Creder. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.
- LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea*. Tradução de Rute Costa. Lisboa: Orpheu Negro, 2012.
- ROCHA, J. G. da; PUGGIAN, C. Religiões de matrizes africanas: dilemas da intolerância na contemporaneidade. Debates do NER, Porto Alegre, ano 12, n. 20, p. 145-164, jul./dez. 2011.
- ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

## Memória popular de Evita na Argentina

Rosa Maria da Silva Faria (SEEDUC/RJ) <sup>1</sup>

### Introdução

O tema norteador deste ensaio incide sobre a reflexão do resgate da memória popular da primeira-dama Eva Duarte Perón, cuja imagem na Argentina contemporânea segue sendo reivindicada positivamente por grupos sociais e políticos. Em outras palavras, Evita, como era e é conhecida popularmente, tem sido relida e inserida em debates narrativos e culturais desde a sua morte em 1952. A lembrança consiste em reconstruir o passado com dados emprestados do presente, como afirma Maurice Halbwachs (2003). Logo, a memória popular de Evita se constitui como um permanente emblema de lutas por reconhecimento de classe, gênero, direitos trabalhistas e amparo social. Diante do exposto, recorreremos à Carolina Roole (2007) ao afirmar que Eva Perón pode ser lida como uma metáfora, como um significante que adquire diversos e contraditórios significados em âmbito social.

Eva Duarte Perón representa, para a nação argentina, um corpo que não morre, permanece ileso, resiste a ser enterrado. O seu cadáver segue instigando discursos e posicionamentos políticos e ideológicos, mantém-se a salvo da passagem do tempo com base em imagens, figurações e representações enraizadas ao campo cultural e literário argentino. Desde sua presença no panorama nacional até os dias atuais, suas representações se reportaram a aspectos cruciais do imaginário político e social do país e seu corpo se converteu em símbolo de reivindicação de igualdade de direitos para as classes populares, mulheres e postergados sociais. Tanto Eva Duarte Perón quanto Evita representam para a política da Argentina um ícone que sobreviveu e sobrevive na memória dos argentinos. Ela foi adorada e odiada em níveis extremos, sendo considerada “santa” para alguns

1. Graduada em Letras Português/Francês (UFRJ) e Letras Português/Espanhol (UFRJ), Mestre em Educação (FE/UFRJ), Doutoranda em Literaturas Hispânicas no Departamento de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (URFJ) e docente na Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro (SEEDUC/RJ).

e “mito” para outros. Embora tenha sofrido com a doença que a acometeu, Eva permanece na memória popular marcada pela imagem que sua morte consolidou, da militante bastarda, apaixonada pelos deserdados e pela justiça social, estabelecendo-se como mito na Argentina. O corpo de Evita simboliza um campo de conflitos e debates ideológicos, sociais, políticos e intelectuais, além de uma bandeira de lutas por reconhecimento de classe, gênero, direitos trabalhistas e amparo social.

De acordo com Maria Luisa Schmidt e Miguel Mahfoud (1993) em *Halbwachs: memória coletiva e experiência*, a lembrança é produto de um processo coletivo inserido num contexto social determinado. Por meio do reconhecimento e da reconstrução, as lembranças retomam, não só, relações sociais, mas também ideias e sentimentos compartilhados. Por isso os autores afirmam que a memória resulta do reconhecimento e da reconstrução que atualiza os “quadros sociais” nos quais as lembranças podem permanecer e, então, articular-se entre si. Segundo Halbwachs, “as lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 2003, p. 30). Para Maurice Halbwachs (2003) a função primordial da memória enquanto imagem partilhada do passado é a de promover um laço de filiação entre os membros de um grupo com base no seu passado coletivo.

Em um primeiro momento, será feita uma ambientação social e política da Argentina no período em que o governo peronista assume o poder e implementa mudanças que serão de suma importância para os rumos da participação das massas e dos trabalhadores na vida política, social e cultural do país. Convém destacar que o recorte se concentra no governo peronista de 1946 a 1955<sup>2</sup>, conhecido como primeiro peronismo, considerado de grande relevância para a vida social e política da Argentina na década de 1940. Em seguida, serão suscitadas reflexões a respeito da consolidação e perpetuação da imagem e da memória da “personagem” Evita como representação de “identidade nacional” das massas, por meio de disputas narrativas literárias e cinematográficas.

2. Juan Domingo Perón foi um militar e político argentino, presidente da Argentina por três mandatos: de 1946 a 1952, de 1952 a 1955 e de 1973 a 1974.

## Sobre o peronismo (1946 a 1955)

O aparecimento do peronismo na vida política nacional, em meados da década de 1940, significou um forte impacto na sociedade na medida em que promoveu mudanças substanciais à mesma. O projeto peronista começou a se organizar na Argentina quando, após o golpe militar de 14 de junho de 1943, o general Juan Domingo Perón passou a ocupar a Secretaria de Trabalho e Previdência Social. Neste cargo, Perón se pôs como interlocutor dos sindicatos, justamente a categoria por onde começam as primeiras políticas definidas como “justiça social”. Em 1945, via um golpe de Estado engendrado por setores do exército adversos ao populismo de Perón e alarmados pelo poder que este começava a concentrar, Perón foi destituído de seus cargos e enviado à prisão. Em 17 de outubro, uma greve geral é deflagrada pela CGT (Confederação Geral dos Trabalhadores) e uma imponente mobilização popular consegue libertá-lo.

A passagem da década de 1930 para 1940 na Argentina ficou marcada por significativas transformações políticas e sociais. Após a crise econômica de 30, as novas condições do mercado mundial, o enfraquecimento das atividades agropecuárias, as migrações populacionais do campo para a cidade, o crescimento urbano gerado por esse processo migratório e o processo de industrialização alteraram, consideravelmente, o perfil social. A presença da população oriunda do campo nos centros urbanos possibilita-lhes um novo posicionamento social. Alocados nas *villas miseria* da periferia urbana e/ou invadindo espaços, até então, desvalorizados, a população oriunda do interior do país imediatamente foi considerada uma ameaça à sociedade urbana. Nas palavras de Susana Bianchi (1993), eles representavam o expoente de conflito e insubordinação social. Então, o peronismo, por meio da política redistributiva, denominada *justicia social*, criou alternativas de acesso a novas formas de vida para os grupos discriminados, atenuando as possibilidades de conflito, incluindo como beneficiários destas políticas a classe trabalhadora e as mulheres, com o objetivo de incorporar as classes sociais marginalizadas à sociedade urbana e de eliminar o potencial de ameaça social que representavam.

Com a crise econômica de 1930, fazia-se necessária uma renovação social e política que atendesse às demandas do novo perfil da sociedade que começava a se formar na Argentina. Diante disso, o

justicialismo peronista encontrou um terreno fértil à medida que propôs participação social dos trabalhadores, atendimento às reivindicações trabalhistas e possibilidade de acesso a bens que as massas, até então, nunca havia imaginado conseguir. As classes média e alta, que ocupavam historicamente as esferas de poder social e político, viram ameaçado seu lugar de comando, repressão social e poderio econômico.

Segundo Susana Rosano (2006), em *Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representaciones*,

o peronismo surgiu no país após um período marcado por uma sucessão de governos conservadores que, preocupados em defender os interesses das classes dominantes, não deram perspectiva à classe trabalhadora que surgia junto ao incipiente desenvolvimento industrial. As condições de trabalho eram desumanas e as ações políticas estavam marcadas por fraude e corrupção. Por outro lado, a interrupção do comércio exterior por causa das guerras mundiais favoreceu o desenvolvimento paulatino da indústria nacional que, diante do crescimento incipiente de uma nova burguesia, foi consolidando uma classe trabalhadora cada vez mais consciente e decidida em suas demandas por aumento de salário e melhores condições de trabalho (ROSANO, 2006, p. 1-2, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Essa nova situação foi a base sobre a qual se estabeleceram as conquistas salariais e sociais do governo de Juan Domingo Perón. O surgimento do peronismo significou que - pela primeira vez na história do país - era conferido legalmente não só importantes reivindicações dos trabalhadores como também o acesso a direitos que haviam sido privados pelos governos anteriores. Em outras palavras, “desde seu aparecimento no cenário argentino, o horizonte imaginário do peronismo deu visibilidade não só ao projeto de construção

3. “*el peronismo surgió en el país luego de un período marcado por una sucesión de gobiernos conservadores que, preocupados por defender los intereses de las clases dominantes, no dieron solución a una clase obrera que se iba gestando junto al incipiente desarrollo industrial. Las condiciones de trabajo eran inhumanas y las prácticas políticas estaban signadas por el fraude y la corrupción. Por otro lado, la interrupción del comercio exterior a causa de las guerras mundiales favoreció el desarrollo paulatino de la industria nacional que, a la par del crecimiento incipiente de una nueva burguesía, fue consolidando una clase obrera cada vez más consciente y decidida en sus demandas por aumento de salario y mejores condiciones de trabajo*” (ROSANO, 2006, p. 1-2).

da nação, mas também aos interstícios mais visíveis de sua cultura” (ROSANO, 2006, p. 7, tradução nossa)<sup>4</sup>.

O projeto político de aproximação das massas de Perón se consolida quando este se une à Maria Eva Duarte, que após o casamento passa a se chamar Eva Perón, a “Evita” para o povo argentino. Eva tomou como referência sua bastardia e origem pobre para aproximar-se dos trabalhadores e das massas, estabelecendo uma conexão destes com o governo. Foi dessa aproximação com seus *descamisados* ou *grasitas* que Eva se tornou conhecida como “Evita” ou “*una mujer del pueblo*”, como gostava de se autodeclarar. Para Juan José Sebreli em *Comediantes y mártires* (2009), ela uniu a política à cultura de massas, pois se beneficiou do momento de desenvolvimento do crescimento da indústria cultural de massa (radio, cinema, revistas ilustradas, televisão) fazendo com que o seu rosto se tornasse conhecido pela multiplicação da imagem. De acordo com Beatriz Sarlo, em *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros* (2005), a imagem de Evita foi uma construção do governo peronista. Perón utilizou sua personalidade passional e seus discursos inflamados como combustível para seduzir as massas, criando uma “ilusão de proximidade” para desempenhar com destreza o papel a que fora incumbida: ser a conexão entre as massas e o presidente Perón.

Em 1946, Perón se elegeu presidente e Eva, como primeira-dama, militou ativamente pelo voto feminino, organizando e fundando o Partido Peronista Feminino (PPF). No campo social, Eva criou a Fundação Eva Perón, uma instituição de assistência social que atuava em hospitais, lares de idosos e mães solteiras, policlínicos e escolas. Por meio da Fundação Eva Perón, ela distribuía alimentos nas festas de fim de ano, socorria os necessitados, acolhia mulheres sem emprego e promovia torneios infantis e juvenis. O seu carisma e sua origem pobre facilitavam sua relação com as massas, que chamava de *descamisados* e *grasitas*. Evita morreu em 26 de julho de 1952, aos 33 anos, acometida por um câncer de útero e seu velório durou 14 dias. Em 21 de setembro de 1955, Perón foi destituído do poder por um golpe militar e passou a viver exilado em Madrid.

4. “*desde su aparición en el escenario argentino, el horizonte imaginario del peronismo tiñó no sólo el proyecto de construcción de la nación sino también los intersticios más visibles de su cultura*” (ROSANO, 2006, p. 7).

Mas como essa relação de aproximação com as massas e esse “bem-estar” social refletiram na memória coletiva da nação argentina? A seguir serão apresentadas reflexões sobre a perpetuação da imagem e da presença de Evita em âmbito político, social e cultural e suas repercussões.

### **A construção narrativa da memória coletiva de Eva Perón**

Evita foi uma criação que resultou em seu estereótipo, eternizando-se em fotografias, documentários, imagens cinematográficas, no mito, nos discursos e no símbolo representado pela “múmia jovem”. *Post mortem*, a figura de Evita se solidifica política, social e culturalmente na Argentina, convertendo-se por meio de inúmeras formas de manifestações culturais em um mito representativo da proposta política e aguerrida dos anos setenta, instigando produções que, baseadas em sua trajetória pessoal e política e em seu sepultamento, estabeleceram-se como posicionamentos políticos e ideológicos. Os múltiplos olhares sobre a construção da imagem de Evita têm por objetivo narrar a complexidade dessa mulher, pois, como declara Teresa Rinaldi (2015) em *Eva Perón: el poder del deseo*, tanto o mito de sua figura pública quanto o de sua pessoa foram em si mesmos o combustível que perpetuou sua permanência na memória nacional e internacional. Corroborando com esta perspectiva o historiador Serge Gruzinski (1994) em *La guerra de las imágenes*, quando destaca que, assim como a palavra e a escrita, a imagem pode ser o veículo de todos os poderes e de todas as experiências, ainda que a seu próprio modo.

A imagem foi um constructo político de Evita Perón, um projeto de governo que a constituiu como mito, consentindo que uma mulher à época participasse ativamente do poder. Dada a importância de sua imagem, suas roupas se tornaram um negócio de Estado para um governo que apostou nas formas modernas de propaganda para difundir sua ideologia. O seu corpo reforçava o perfil predominantemente visual da estética peronista, permitindo afirmar que o êxito cultural peronista se sustentou no cuidado da construção da imagem de Eva. Ela foi amada por sua obra e pela maneira como a representava. O lado pessoal da relação de Eva com seu povo se apoiava numa demonstração incessante do “maravilhoso”, da

presença que construía também uma ilusão de proximidade, como destaca Beatriz Sarlo (2005) em *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros*. A habilidade no uso do corpo como ferramenta para seduzir seus admiradores fez de Eva uma mulher reconhecida como mito pelos entusiastas do peronismo, que a tomaram por heroína, reverenciando-a depois de sua morte, e sustentou sua representação mítica da mulher argentina indispensável à vida política do país a partir de sua função reivindicadora dos “descamisados” e do reconhecimento das mulheres, de acordo com Teresa Rinaldi (2015) em *Eva Perón: el poder del deseo*.

Eva se negava a morrer e começou a construir seu mito em vida a partir de seus discursos apaixonados, dos programas de ajuda social, do contato direto e aproximação com os mais pobres, trabalhadores e mulheres, da imagem de mulher humilde que ascendeu socialmente sem se esquecer de sua origem pobre, culminando com a morte prematura que permitiu sua passagem intacta para a história. O seu cadáver embalsamado fixou na mente das pessoas a imagem da mulher eternamente jovem e bela, fortalecendo-a como mito. Após sua morte nenhum líder esteve tão próximo ao povo quanto ela. O seu corpo, vivo ou morto, ultrapassou os mecanismos de controle de Estado peronista, fundindo-se às massas e adquirindo status de mito no imaginário popular argentino.

Segundo Andrés Avellaneda (2003), em *Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo*, as décadas de quarenta e cinquenta denotam a consolidação do caráter político, histórico e ideológico da literatura argentina, marcado pelo posicionamento “antiperonista” de Borges e um pacto de leitura que requer que se recupere sentidos ausentes no texto, mas presentes nos códigos dos leitores (AVELLANEDA, 2003, p. 121). Nas décadas de sessenta e setenta, inicia-se uma proposta de revisão crítica do peronismo sem o olhar repulsivo do passado e uma reelaboração da linguagem, dos sentidos e das práticas relacionadas a essa revisão. Avellaneda (2003) ressalta que, durante a ditadura de 1976 a 1983, produzir ficções significou, sobretudo, reconstruir sentidos perdidos compulsoriamente, instituindo um ambiente caracterizado por segredos e códigos de leitura que convidam ao leitor implícito para que adivinhe os sentidos ocultos, uma armadilha persuasiva para promover o código ausente e falar em tempos de silêncio. Nos anos oitenta e noventa, a produção narrativa assume um caráter mais político e ideológico que

se associa a produções que remetem à retomada da memória social argentina, tendo como elemento propulsor a construção de mitos. Nesse momento, a ficção histórica se apresenta como um campo de resistência em que, por meio da narrativa, permite regressar ao passado para falar do presente (AVELLANEDA, 2003) e, neste cenário, Evita se apresenta na literatura como um enigma que deve ser decifrado, um cadáver que deve ser encontrado e ressignificado.

Diante do entendimento de que o fazer literário se apresenta como campo de questionamento e crítica político-social, surge a figura de Evita a qual se converteu em um modelo possível para superar as discordâncias e as contradições que surgiam entre crença e realidade no cenário das inquietantes mudanças sociais e culturais promovidas pelo peronismo, como ressalta Avellaneda (2002) em *Evita: cuerpo y cadáver de la literatura*. Em inúmeras ficções, o seu cadáver se torna um mito literário que permeia a atmosfera política e aguerrida dos anos sessenta na Argentina.

De acordo com María José Punte (2011), em *Los únicos privilegiados: rastros de las políticas sociales del primer peronismo en las obras de Osvaldo Soriano y Daniel Santoro*, a relação do peronismo com a literatura foi árdua em razão das desavenças entre o campo político e o intelectual. É possível, portanto, afirmar que, depois de morta, ou depois de realizada a obra “Evita”, ela passa a ser relida, reproduzida, passa a ser de domínio público. Os próprios meios de comunicação de massa a eternizaram, permitindo que a sua imagem continue se propagando nas histórias da nação argentina. Deste modo, conforme assinala Jasinski: “Evita deixou de ser um produto de Juan Perón, ou do cabeleireiro que inventou seu penteado. Foi um produto de Eva Duarte e é, ainda hoje, um produto de todos. Evita jamais descansará em paz” (JASINSKI, 2006, p. 288).

A presença de sua figura representativa do Estado esboça na literatura a disputa ideológica que marca a vida política e cultural argentina. Narrar a morte de Eva e as repercussões dessa morte permitiram à literatura delinear a história das apropriações reais e/ou simbólicas desse cadáver e as ressignificações políticas e ideológicas de um corpo destinado a não morrer. Vale destacar que, desde sua presença na esfera política até os dias atuais, suas representações suscitaram aspectos importantes do imaginário político e cultural do país. Como aponta Lucila Carzoglio (2014) em *Vueltas y revueltas en torno a la figura de Eva Perón en la literatura*, o campo literário revisou

sua figura com minúcia permitindo que, uma vez morta, o mito de Eva Perón não só revivesse com maior potência, mas que adquirisse um caráter polimórfico. Neste campo de disputa e tensão, os mitos evocados por essa diversidade de formas de representação divergem e se fundem concebendo novas construções e ressignificações. Em outras palavras, a representação de Eva como um cadáver singular é tratada num debate narrativo no qual é uma e muitas ao mesmo tempo, além de um corpo imortal que resiste às definições.

Dentre as inúmeras obras literárias é possível destacar o conto *El simulacro* (1956) de Jorge Luis Borges, onde Evita é a representação de um governo que iludia as massas, confirmando o posicionamento crítico e sarcástico de Jorge Luis Borges em relação ao governo peronista, sobre o qual declarava explicitamente muitas ressalvas. Para Joaquín Márquez (2017), em *La perspectiva de Borges sobre el peronismo*, Borges e seus pares da elite cultural viam o peronismo como a reencarnação da barbárie rosista e a versão grosseira e degradada do fascismo e nacionalismo europeu. O conto *Esa mujer* (1965), de Rodolfo Walsh, representa o jornalismo engajado que por meio da literatura denunciou e questionou um segredo que não podia ser desvelado. A narrativa de Walsh dialoga com o contexto político argentino de repressão e explicita a construção de significados atribuídos a Evita, nas palavras de Leticia Malloy e André Pelinser (2016) em *Eva Perón: a mulher e o mito no conto Esa mujer de Rodolfo Walsh*.

O romance histórico *Santa Evita* (1995), de Tomás Eloy Martínez, recupera que o mito de Evita se alimentava tanto do que ela fez como do que poderia ter feito se não morresse tão jovem. A sua figura seguiu marcada pela fanática devoção a Perón e aos *cabecitas negras*, como chamava os desvalidos sociais que tanto necessitavam dela visto que “ela foi o Robin Hood dos anos 40” (MARTÍNEZ, 2004, p. 161). De acordo com Adriana Ortega Clímaco (2015) em *Santa Evita: o cadáver no centro da narrativa*, Tomás Eloy Martínez põe em cena o inegável: o destino de Eva Perón intimamente relacionado ao de seu país, Argentina. Narra-se, ou se tenta narrar, o modo como esta relação foi criada, ou seja, como se construiu o mito de Evita, tendo seu cadáver como símbolo.

Em *Peronismo y cultura de izquierda*, Carlos Altamirano (2013) aponta que a ficcionalização do peronismo é muito frequente na literatura argentina desde a década de cinquenta até os dias atuais, convertendo-se em uma prática narrativa que incorpora uma

multiplicidade de vozes e ideologias que constroem discursivamente uma imagem de Evita e do peronismo, fazendo com que a figura de Eva Perón desperte paixões e repulsa na mesma medida. Com sua morte em 1952, observa-se a construção do processo de mitificação de seu corpo, o que começa no velório acompanhado por milhões de pessoas, segue com o embalsamento do cadáver e chega ao ápice com o desaparecimento do corpo quando militares invadem o edifício da CGT, onde estava guardado. O embalsamento do cadáver de Evita conseguiu preservar no imaginário coletivo um corpo belo e incólume à doença, constituindo-se como mito sob a presunção de que Evita seguia viva como estandarte do movimento peronista e símbolo de luta e resistência das classes populares, dos trabalhadores e das mulheres. Conforme Laura Ehrlich e Sandra Gayol (2018) em *Las vidas post mortem de Eva Perón: cuerpo, ausencia y biografías en las revistas de masas de Argentina*, nos anos setenta, as reconstruções históricas da vida de Evita se multiplicaram. A indústria cultural ressignificou sua imagem e converteu os aniversários de sua morte, relegados desde 1956 aos círculos militantes, em evento político e jornalístico de reconhecimento.

Assim como na literatura, no cinema se diversificaram as representações sobre Evita. Alan Parker, em *Evita* (1996), mostra-a como uma mulher superficial e egocêntrica. Juan Carlos Desanzo, em *Eva Perón: la verdadera historia* (1996), privilegia uma perspectiva mais política, opondo-se à de Parker, entretanto, “ainda que ambas as versões estejam em posições quase opostas com relação à estética, a visão política e a contundência do conteúdo, ambos os trabalhos, de um modo ou de outro conseguem representar essa Eva mítica seguida pelas massas” (RINALDI, 2015, p.11)<sup>5</sup>. Em 1997, estreia o documentário *Evita, la tumba sin paz* de Trintan Bauer, o qual retrata seus últimos dias de vida e o itinerário macabro de seu cadáver embalsamado, reconstituindo cada momento com cenas históricas retiradas de arquivos nunca antes divulgados. O mistério que envolve esse episódio histórico começa a ser explicado com pistas encontradas em uma rigorosa investigação. O filme mostra as

5. “Mientras que ambas versiones están en posiciones casi opuestas con respecto a la estética, la mirada política y la contundencia del contenido, ambos trabajos, de un modo o de otro logran representar esa Eva mítica seguida por las masas” (RINALDI, 2015, p. 11).

entrelinhas da história, o interesse político no cadáver e a influência dessa morte no próprio destino da Argentina.

Em 2011 é lançado o filme biográfico de animação *Eva, de la Argentina* que enaltece o trabalho de Evita como defensora dos direitos dos trabalhadores e das mulheres, conta sobre a sua infância e juventude em Los Toldos e reconstitui a investigação do jornalista e escritor Rodolfo Walsh, desaparecido em 1977. O filme foi baseado em fatos reais, no entanto se trata de uma ficção porque o personagem de Walsh foi composto pela autora, assim como os textos. “Em Walsh está a visão de minha geração sobre o peronismo”, declara María Seoane em uma entrevista à EFE<sup>6</sup> em 13 de outubro de 2011. No último ano do governo de Cristina Kirchner (2015), estreia o filme *Eva no duerme*, de Pablo Agüero, que trata do processo de embalsamento do corpo de Evita, do fato desse cadáver ter se tornado o centro de um confronto de poder por duas décadas até, finalmente, voltar de seu exílio europeu e ser enterrado na Argentina a seis metros de profundidade, confirmando que segue viva no país a representação de perigo político da figura da mulher a qual nem sua morte nem a repressão política posterior puderam apagar da memória coletiva da Argentina. Pablo Agüero ressalta que “Evita aparece no filme como um símbolo. Este corpo se converteu em um símbolo das classes populares e a reivindicação de igualdade de direitos nas classes populares” (AGÜERO, 2015, 0’53”, tradução nossa)<sup>7</sup>.

### Considerações finais

Considerando o tema norteador deste ensaio e a discussão levantada para conduzi-lo, é possível afirmar que Evita sobreviveu e sobrevive na memória dos argentinos por meio de distintas narrativas. Tanto Eva Duarte Perón como Evita representam para a política da Argentina um ícone que sensibiliza o povo argentino até os dias atuais.

6. A agência EFE é um serviço internacional de notícias criado em 1939 na Espanha. É a quarta maior agência de notícias do mundo, primeira em idioma espanhol e principal provedor de serviços informativos para os meios de comunicação nos países de língua espanhola.
7. “*Evita aparece en la película como un símbolo. Este cuerpo se convirtió en un símbolo de las clases populares y la reivindicación de igualdad de derechos en las clases populares*” (AGÜERO, 2015, 0’53”).

Evita foi adorada e odiada em níveis extremos, sendo considerada “santa” para alguns e “mito” para outros. Na perspectiva de Maurice Halbwachs (2003), a memória coletiva se baseia na identidade e legitimidade de um grupo e na lembrança histórica que gira em torno do evento fundador que rege essa recordação. Nesse sentido, compreendemos como o governo peronista fundou uma memória com a qual se identificaram diversos setores da sociedade, jogando para o esquecimento os acontecimentos anteriores e posteriores ao regime, pois estavam dissociados de uma existência coletiva. Nas palavras de María Seoane e Víctor Santa María (2019),

Evita voltou mais de uma vez. Ela sobreviveu à sua morte, sobreviveu aos avatares do ódio, sobreviveu à memória dos argentinos e dos cidadãos do mundo. Tomaram-na como bandeira os trabalhadores, os sindicatos, os jovens da década de setenta, mas também os escritores, os jornalistas, os intelectuais e artistas a abraçaram, a analisaram, a defenderam, mas todos sem exceção a imortalizaram em textos, monumentos, obras de teatro, filmes, livros, canções e poemas (SEOANE & SANTA MARÍA, 2019, p. 170, tradução nossa)<sup>8</sup>.

Embora tenha sofrido com a doença que a acometeu e por sua morte prematura, Eva permanece única, como uma luz que não se apaga, um presente constante marcado pela imagem que sua morte consolidou, da militante bastarda, apaixonada pelos deserdados e pela justiça social. Eva foi uma grande personagem da história argentina e deixou sua presença gravada para sempre: ela se uniu aos pobres, aos trabalhadores, às mulheres e toda sorte de indivíduos socialmente desvalorizados para constituir seu poder político, sua imagem mítica e promover a mudança social e política demandada pelas massas. Evita se estabeleceu como mito na Argentina, tanto em vida quanto após sua morte. O seu corpo simboliza não só um campo de conflitos e debates ideológicos, sociais, políticos

8. “Evita volvió una y otra vez. Ella sobrevivió a su muerte, sobrevivió a los avatares del odio, sobrevivió en la memoria de los argentinos y de los ciudadanos del mundo. La tomaron como bandera los obreros, los sindicatos, los jóvenes del setenta, pero también los escritores, periodistas, intelectuales y artistas la abrazaron, la analizaron, la defendieron, pero todos sin excepción la inmortalizaron en textos, monumentos, obras de teatro, películas, libros, canciones y poemas” (SEOANE; SANTA MARÍA, 2019, p. 170).

e intelectuais, mas também uma bandeira de lutas por reconhecimento de classe, gênero, direitos trabalhistas e amparo social. Como primeira-dama, ela foi protagonista de uma trajetória que deixou marcas significativas tanto em âmbito político quanto social, pois conseguiu agregar-se às classes populares, alcançar notoriedade e magnitude no imaginário popular argentino, convertendo-se em figura politicamente estratégica.

Tanto a Evita literária quanto a cinematográfica se configuram como representações de uma “identidade nacional” revalorizada por distintas formas narrativas, seja por seu passado, seja pelas relações sociais implicadas na relação que se estabelece entre memória e esquecimento. O campo cultural e literário retoma e ficcionaliza a macabra história desse “corpo político” em versões que vão do assombro à raiva, do ódio à paródica santificação, fazendo com que o “corpo personagem”, incólume ante a morte, persista na memória coletiva. De acordo com Cecília López Badano (2014) em *Evita Perón y el Che Guevara. De la historia a la construcción literaria del mito biográfico*, o corpo-mito de Eva Perón se torna símbolo da resistência peronista e metáfora da presença inevitável do passado no presente, permitindo que o uso ficcional tanto da vida quanto do cadáver de Evita se ressignifiquem como memória imaginada na qual cada olhar denota uma concepção política, ideológica e cultural. Ao unir-se a Juan Domingo Perón, a figura de Eva ganhou notório destaque no imaginário social e político argentino, instigando uma multiplicidade discursiva que confirma sua importância histórica, tornando inevitável revisitá-la frequentemente nos discursos contemporâneos. A sua relevância histórica e seu legado como fenômeno social delinearão a construção do mito Evita e suas variadas representações. Em resumo, o campo cultural e literário argentino revisita sua figura e permite que escritores e intelectuais ampliem e reformulem a disputa narrativa em torno de Evita. Desse modo, surge uma Eva baseada em discursos, intertextos e imagens que a conduzem à vida e ao campo de disputas entre real e símbolo. Como destaca Lucila Carzoglio (2014), constrói-se uma representação de Eva como um cadáver “artístico” que desempenha uma construção dialética em que se apresenta como uma e muitas ao mesmo tempo, um artifício narrativo onde seu corpo imortal resiste às distintas definições.

Considerando a identificação das massas com a figura de Evita, recorro a Halbwachs (2003) ao ponderar que a memória coletiva é

o lugar de ancoragem da identidade do grupo, assegurando a sua continuidade no tempo e no espaço. Para o autor, a identidade coletiva antecede a memória, determinando seu conteúdo e considerando a estabilidade e coerência desta identidade. Halbwachs (2003) aponta que é o indivíduo que recorda, destacando que o faz enquanto membro de um determinado grupo social. Em outras palavras, é a partir das relações sociais que as pessoas constroem as suas memórias e é também na sociedade que recordam, reconhecem e localizam as suas memórias.

As reflexões de Halbwachs (2003) enfatizam que todos os grupos sociais desenvolvem uma memória do seu próprio passado coletivo e que essa memória é indissociável da manutenção de um sentimento de identidade, que permite identificar o grupo e distingui-lo dos demais. As memórias persistem porque fazem parte de um conjunto de valores e significados comuns a todos os membros do grupo, à medida que o imaginário que cada um tem do passado está submetido a padrões coletivos. Para Halbwachs (2003), a memória é um movimento constante e preserva o que ainda está vivo na consciência coletiva, fazendo da história uma ponte entre o passado e o presente, na tentativa de restabelecer a continuidade interrompida em algum momento. Desse modo, podemos entender que a lembrança se respalda social e historicamente, reconstruindo eventos pretéritos a partir de elementos que existem no presente. Susana Rosano (2006) confirma a consolidação da imagem de Evita como parte indissociável da história e do imaginário argentino. Logo, é possível afirmar que o corpo de Evita, vivo ou morto, ultrapassou os mecanismos de controle de Estado peronista. Ela conseguiu fundir-se às massas e adquirir o status de mito no imaginário popular argentino.

## Referências

- AGÜERO, P. *Eva no duerme*. Argentina: Canana Filmes, 2017. 1 DVD (1h25min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/nMZ2EKLTDaM>. Acesso em: 31 ago. 2018.
- ALTAMIRANO, C. *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.
- AVELLANEDA, A. *Evita: cuerpo y cadáver de la literatura*. In: NAVARRO,

- M. *Mitos y representaciones*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2002. p. 101-141.
- AVELLANEDA, A. *Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo*. *Revista Iberoamericana*, v. LXIX, n. 202, p. 119-135, jan./mar. 2003.
- BADANO, C. L. *Evita Perón y el Che Guevara. De la historia a la construcción literaria del mito biográfico*. *História*, São Paulo, v. 33, n. 1, p. 109-123, jan./jun. 2014.
- BAUER, D. *Evita, la tumba sin paz*. Argentina, 1997. 50min.
- BIANCHI, S. *Las mujeres en el peronismo (Argentina, 1945 – 1955)*. In: DUBY, G.; PERROT, M. *Historia de las mujeres en Occidente 5*. Madrid: Taurus Minor: Santillana, 1993. p. 763-774.
- CARZOGLIO, L. *Vueltas y revueltas en torno a la figura de Eva Perón en la literatura*. *Argus-a*, v. IV, n. 14, p. 1-20, out. 2014.
- CLÍMACO, A. O. Santa Evita: o cadáver no centro da narrativa. *Revista EntreCaminhos*, v. 1, p. 1328, jul./dez. 2015,. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/entrecaminhos/article/view/76101>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- DESANZO, J. C. *Eva Perón: la verdadera historia*. Argentina: [s.n.], 1996. 120min.
- EFE. *Eva Perón se transforma en un personaje de dibujos animados*. *La Tercera*. Disponível em <http://www2.latercera.com/noticia/eva-peron-se-transforma-en-un-personaje-de-dibujos-animados/>. Acesso em: 02 out. 2018.
- EHRLICH, L., GAYOL, S. *Las vidas post mortem de Eva Perón: cuerpo, ausencia y biografías en las revistas de masas de Argentina*. *História Crítica*, n. 70, p. 111-131, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.7440/histcrit70.2018.06>. Acesso em: 29 mar. 2020.
- GRUZINSKI, S. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. Trad. de Juan José Utrilla, México: FCE, 1994.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro Editora, 2003.
- JASINSKI, I. Santa Evita: uma vida como espetáculo. *Literatura Hispano-Americana*, v. III, p. 282-289, 2006.
- MALLOY, L., PELINSER, A. T. Eva Perón: a mulher e o mito no conto “Esa mujer” de Rodolfo Walsh. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 41, n. 72, p. 89-96, set./dez. 2016.
- MARTÍNEZ, T. E. *Santa Evita*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Planeta De Agostini, 2004.

- MÁRQUEZ, J. *La perspectiva de Borges sobre el peronismo. Estudios de Teoría Literaria*, Revista Digital: artes, letras y humanidades, año 6, n. 11, p. 237-250, mar. 2017.
- PUNTE, M. J. *Los únicos privilegiados: rastros de las políticas sociales del primer peronismo en las obras de Osvaldo Soriano y Daniel Santoro. Imagonautas*, n.1, p. 4-26, 2011.
- RINALDI, T. *Eva Perón: el poder del deseo. Nuevo Itinerario*, Revista Digital de Filosofía, Resistencia, Chaco, v. 10, n. X, p. 1-19, 2015.
- ROOLE, C. *Reseña sobre Susana Rosano, Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación. Orbis Tertius*, año XII, n. 13, 2007, p. 1-3. Disponível em: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.467/pr.467.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.467/pr.467.pdf). Acesso em: 31 ago. 2018.
- ROSANO, S. *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006. (Colección Ensayos Críticos).
- SARLO, B. *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- SEOANE, M. *Eva, de la Argentina*. Argentina: Illusion Studios, 2011. 75min.
- SCHMIDT, M. L. S.; e MAHFOUD, M. Halbwachs: memória coletiva e experiência. *Psicologia*, São Paulo, n. 4, p. 285-298, 1993.
- SEBRELI, J. J. *Comediantes y mártires*. 3. ed. Buenos Aires: Debate, 2009.
- SEOANE, M.; SANTA MARÍA, V. *Eva Perón, esa mujer*. [S. l.]: Editorial Octubre, 2019.

## **A terra das seringueiras: uma leitura da letra da música *Rimadeira*, de Álamo Kário**

Saide Feitosa da Silva (UFRJ)<sup>1</sup>  
Willianice Soares Maia (UFRJ)<sup>2</sup>

### **Introdução**

Estudos sobre identidade tratam-na como um processo contínuo, passivo de profusas e diferentes construções e/ou reconstruções; significações e/ou ressignificações; invenções e/ou reinvenções, um construto dinâmico e movente de conformações identitárias, abrangendo diferentes âmbitos: histórico, político, econômico, social, urbanístico e também artístico.

Entende-se que a constituição identitária de indivíduos socialmente organizados está vinculada à construção de memórias: individuais ou coletivas. Elas representam o constitutivo de fenômenos sociais e coletivos, passivas de oscilações e mudanças constantes. Os elementos típicos da memória individual e/ou coletiva são os acontecimentos particulares e/ou coletivos, pessoas e/ou personagens, e também lugares, espaços simbólicos e de referência que acabam por influenciar o construto identitário de um povo, (POLLACK, 1992, p.2). Apoiado nas memórias, o processo identitário se inicia e, ao longo de nossa existência, compomos uma imagem própria, característica de nós mesmos para serem apresentadas à sociedade, (POLLACK, 1992, p. 5).

Com relação ao entendimento de identidade, conceito caro ao delineamento deste trabalho, utilizamos a noção de formação identitária preconizada pelo sociólogo Stuart Hall. O autor pondera sobre processos de construção e reconstrução de identidades no contexto globalizado, asseverando o processo dinâmico, próprio das relações sociais de indivíduos e grupos nos quais configuram-se as

1. Graduado em Letras (UFAC), Mestre em Linguística Aplicada (UFRJ), Doutorando Interdisciplinar em Linguística Aplicada, é docente na instituição UFAC.
2. Graduado em Letras (UFAC), Mestre em Educação (UEMS), Doutorando Interdisciplinar em Linguística Aplicada, é docente no IFAL.

identidades. Hall (2006) afirma que a concepção de identidade cultural se processa na dinâmica de compartilhamento de elementos simbólicos entre si, através e nas diferenças.

O teórico traz à tona importante noção sobre a formação identitária de indivíduos ou grupos: o multiculturalismo. Na visão dele, cada identidade é própria, constituída em um processo de hibridização; nunca é completa ou pronta, porém está em constante construção, consubstanciando-se por meio de choques e entrechoques entre diferentes e variados entes culturais. Com relação a essa visão multiculturalizada de identidade estabelecida a partir de uma pluralidade de elementos identitários, o escritor afirma:

Sociedades multiculturais não são algo novo, pois a migração e os deslocamentos dos povos têm constituído mais a regra que a exceção, produzindo sociedades étnicas ou culturalmente ‘mistas’ [...] na verdade, o multiculturalismo não é uma doutrina, não caracteriza uma estratégia política e não representa um estado de coisas já alcançado. Não é uma forma disfarçada de endossar algum estado ideal ou utópico. Assim como há distintas sociedades multiculturais, assim também há multiculturalismos bastante diversos. (HALL, 2009, p. 52-53)

Dentro da perspectiva de compreensão cultural identitária destacada por Hall, podemos considerar Rio Branco, capital do Estado do Acre, um lugar possuidor de especificidades históricas, geográficas, identitárias, culturais e cidadinas, ensejadas a partir de um movimento migratório feito por diferentes indivíduos, vindos de variados lugares, e esses entrechoques de culturas fundem-se para formar uma cultura genuinamente acreana, legitimada e enaltecida por diferentes fontes discursivas: literatura, pintura, teatro, jornais, inclusive a música, como no caso da letra *Rimadeira*, objeto de nosso estudo.

Nesse sentido, este trabalho objetiva oferecer intelecções sobre a cultura e a identidade acreanas, destacando as paisagens cidadinas de Rio Branco, trazidas à tona por meio dos discursos presentes na música de Álamo Kário, composta pelo próprio cantor, cuja letra foi escrita para a participação no FAMP, o Festival Acreano de Música Popular, sendo laureada com o prêmio de melhor arranjo no ano de 2018. A letra segundo o autor em entrevista dada ao programa Boa Conversa em setembro de 2019, “é uma homenagem

à cidade de Rio Branco”, que nos permite vislumbrar aspectos sociais, culturais, identitários e paisagísticos da capital acreana quando atinamos para os discursos e os horizontes concebidos pelo compositor

No tocante ao aspecto cultural, Bhabha (2005), em sua obra intitulada *O local da cultura*, aborda a implementação de ambientes geradores de discussões acerca de verdades e saberes, assim como as opiniões ideológicas, mesmo que de maneira tensa, teriam como objetivo dispor novas informações e compreensões a respeito da veracidade do que se diz sobre história, cultura e sociedade, levando-se em conta o tempo e o espaço.

Na perspectiva de Bhabha, procuramos trabalhar teoricamente os discursos presentes na letra da música *Rimadeira*, atentando para o espaço da cultura e da formação identitária do povo acreano, especificamente em Rio Branco, capital do Estado do Acre, quando esta urbe passou por um processo de hibridização tanto em termos sociais, culturais, identitários e paisagísticos, como iremos analisar a partir de percepções dos acontecimentos, entes históricos, crenças populares e ambientes simbólicos denotados na letra em questão, justamente quando a estrada sinuosa de um certo desenvolvimento já havia sido pavimentada com o suor dos homens da floresta, sedimentando o alicerce da constituição urbana de Rio Branco no início do século XX com o *boom* do ciclo da borracha.

Com relação aos ambientes citadinos e suas paisagens, Cauque- lin (2007) pondera sobre a criação de sítios paisagísticos. A paisagem é a percepção daquilo que nos cerca, como vemos e significamos determinada visão. Perceber lugares e espaços como paisagens revela impressões sobre nossa própria cultura, e nesse sentido, o artista seja de que vertente for, é criador de espaços de referência como é o caso da música estudada nessa pesquisa. Vários espaços são redimensionados e ressignificados através dos horizontes explorados pelo autor. Destacando considerações sobre paisagem, a autora enfatiza:

A sensibilidade social a essas paisagens é historicamente atestada em épocas determinadas [...]. “Descobre-se” a beleza, frequentam-se os lugares até então considerados desertos maléficos, ater- radores. Eles entram na moda, primeiro para a elite da sociedade,

depois entram no vocabulário das “necessidades” naturais, são um bem comum, disponíveis a todos [...]. A visualização de um lugar, qualquer composição feita pelo artista, atribui aquilo que é representado um valor de verdade que o texto ainda não oferece: as palavras podem mentir, a imagem por seu lado, parece fixar o que existe. (CAUQUELIN, 2007, p. 92-93)

Portanto, dentro da perspectiva de ressignificação de ambientes, o que antes era considerado o “inferno verde”, como denotam Euclides da Cunha e Alberto Rangel aludindo ao espaço amazônico, ao longo do tempo deixou de ser o lugar inabitável e hostil para se tornar o lar dos que constituíram e reconstruíram esses espaços, e dessa forma, expandiram horizontes tanto em termos espaciais, culturais, sociais e identitários.

Esses imigrantes construíram outras paisagens, e o poeta tem a incumbência de significá-las e/ou ressignificá-las. A gameleira, retratada na letra da música, antes era apenas um ponto específico para o atracamento de vapores que cortavam o Rio Acre, trazendo mão de obra e mantimentos para o fomento da cultura extrativista gomífera. Hoje, essa mesma “árvore” é o local de contemplação e deferência, tornando-se um marco simbólico da resistência contra os soldados bolivianos, lugar importante da cultura acreana, explorado pela criatividade do artista.

É nesse sentido que o Acre pode ser inserido também na interseção de culturas híbridas visto que recebeu diferentes pessoas com costumes, crenças e hábitos diferentes. A cultura indígena teve papel relevante para a conformação da identidade acreana e na hibridização com a cultura dos imigrantes, principalmente os nordestinos, as identidades flutuam e se unem para formar a cultural e identidade genuinamente acreana.

Dentro do pressuposto de interseção de culturas, Bauman (2008), declara que as identidades são flutuantes, se algumas delas nos são lançadas desde quando nascemos, pelas pessoas em volta; outras são escolhidas e determinadas pelo próprio indivíduo, conforme circunstâncias sociais próprias. Portanto, a identidade não é sólida, e sim, líquida, consubstanciada pelos caminhos percorridos, pelas relações de pertencimento, sobretudo, pelos marginalizados da globalização, envolvidos nas consequências desastrosas de um projeto frustrado de colonização.

Assim, a identidade deve ser entendida como um esforço incessante de significar ou ressignificar nossa própria história, valorando também o traço identitário de sujeitos muitas vezes esquecidos ou marginalizados como no caso dos seringueiros destacados na letra em estudo que ajudaram também a compor a história, a cultura e a identidade acreana.

Nesse sentido, dentro desse contexto de hibridização cultural, são criadas imagens simbólicas de lugares com seus personagens representativos em um determinado momento histórico, delineando traços identitários do povo acreano, trazendo à baila o papel fundamental deste grupo de indivíduos, que de certa forma, pelo menos a maioria, lutou para ser brasileiro nas terras onde florescem as seringueiras, inserido em um contexto globalizante de fomento à cooperação brasileira junto aos aliados da primeira grande guerra, por meio da produção gomífera.

Vale ressaltar que no início do século XX, o extrativismo do látex das seringueiras amazônicas para a exportação internacional, representou um terço do PIB brasileiro, o que demonstra a grande relevância desta atividade econômica para o desenvolvimento do país, ratificando a importância desses indivíduos: imigrantes nordestinos, homens e mulheres envolvidos nesta empreitada, assim como negros e índios, e não apenas os “seringalistas portugueses” detentores de capital. (RANZI, 2008).

Portanto, os imigrantes juntamente com os habitantes nativos da floresta acreana foram de grande importância para o fomento desta atividade econômica, geradora de divisas para o Brasil e principalmente para cidades como Manaus e Belém, e de certa forma, Rio Branco, desenvolvidas principalmente ou exclusivamente pela exploração do extrativismo gomífero amazônico.

Belém, assim como Manaus, eram na época as cidades brasileiras mais desenvolvidas, principalmente Belém, não só pela sua posição estratégica — quase no litoral — mas porque sediava um maior número de residências de seringalistas, casas bancárias e outras importantes instituições. Ambas possuíam luz elétrica e sistema de água encanada e esgotos, gozando de tecnologias que outras cidades brasileiras não possuíam, como: bondes elétricos, avenidas construídas sobre terrenos pantanosos, além de prédios suntuosos e imponentes.

Com o Acre<sup>3</sup> não foi diferente, a partir do empreendimento gomífero nas terras antes pertencente à Bolívia, é que se desenhou um certo desenvolvimento, mesmo sendo diferente do ocorrido com as cidades de Manaus e Belém, o ciclo de extrativismo da borracha representou a força motriz para a criação da capital acreana e outros focos citadinos menores, transformando o Acre em território federal, e eventualmente, sua anexação ao Brasil (WARREN, 1989).

Dentro dessa lógica de desenvolvimento amazônico, os “soldados da borracha”, como assim foram chamados os seringueiros vindos especialmente do Ceará, mesmo enfrentando todos os tipos de infortúnios, pavimentaram o caminho para a “criação” do que hoje, é o estado do Acre, mesmo que um grande contingente desses pioneiros tenha sucumbido às mazelas da região. Aproximadamente 30 mil seringueiros morreram abandonados na Amazônia, depois de terem exaurido suas forças extraíndo o ouro branco. Padeceram de malária, febre amarela, hepatite e atacados por incontáveis animais da selva (WARREN, 1989, p. 15).

Sobre esse povoamento, Napoleão Ribeiro enaltece a bravura dos nordestinos, notadamente os cearenses, sem, contudo, mencionar mesmo que *en passant*, a relevância indígena em tal empresa, pelo contrário, ele expressa sua visão colonizadora e superior por parte dos chamados “desbravadores” com relação aos indígenas, desconsiderando o papel significativo do índio com o desenvolvimento da região, seja na questão de mão de obra, no conhecimento geográfico, e principalmente em termos culturais: suas formas de viver, de se expressar e de se proteger dos perigos de um lugar traiçoeiro, e do conhecimento dos “remédios da selva”. O autor então expõe:

Desprotegido da Nação, entregue à mercê da sorte, assediado de doenças, dizimado pelo beribéri e pelo impaludismo, curtindo fome e afrontando o sobral da mataria, entre fadigas e perigos, o cearense venceu imensos obstáculos e com lágrimas, com suor, com sangue e com inúmeras vidas, domou o índio destemeroso,

3. O Acre, por exemplo, chegou a ser o terceiro maior contribuinte tributário da união entre os anos de 1910 e 1912, chegando a extração do látex amazônico a representar ao todo “40% da exportação brasileira, superada apenas pelo café, que atingiu pouco mais do que esse percentual adivinha da borracha extraída da Amazônia” (RANZI, 2008, 1992, p. 42).

subjugou as endemias, amansou a terra bravia, edificou o Acre e o defendeu com acendrado patriotismo, organizou uma sociedade com moral cristã e com culto de honra. (RIBEIRO, 2008, p. 39-40)

No entanto, contrariando essa visão superior por parte dos “heróis cearenses” com relação a outros povos que também contribuíram para a ocupação das terras acreanas, sobretudo os índios, Souza (2005, p. 26-28) advoga que os índios foram “explorados e exterminados” dentro do processo de ocupação das novas terras na extração valiosa do látex. Ribeiro esquece de mencionar que apenas alguns abastados fizeram fortunas nessa empreitada, pois, a maioria — seringueiros, índios, mulheres e negros — os que realmente produziam divisas naquele sistema econômico pungente, mas abusivo, morriam à mingua de tanto trabalho e mazelas das mais variadas.

Desse modo, o autor da letra da música *Rimadeira*, partindo de um entendimento pessoal de fatos sucedidos em um determinado tempo, reforça a relação entre a cultura, vista de maneira hibridizada, e a identidade do povo acreano a partir de ambientes simbólicos destacados na composição. Nessa perspectiva, as identidades tornam-se moventes e inconclusas, constituídas nas interações sociais através da linguagem. Desse modo, a linguagem não somente refrata realidades como as produz e as estabelece. Conforme Bakhtin (2000, p. 137), mesmo quando elas não são encarnadas num personagem, elas são concretizadas sobre um plano social e histórico mais ou menos objetivado.

Dessa forma, estudar esta composição é compreender como se expressam os discursos norteadores de aspectos culturais referentes a uma das vertentes identitárias do sujeito acreano, a partir de elementos constitutivos da formação paisagística da cidade de Rio Branco com seus lugares de referência, notadamente situados nos trajetos das águas do Aquiri. Através desses discursos podemos abstrair possíveis intelecções da cultura acreana e possíveis elementos que denotam a hibridização cultural e sua conformação identitária, especialmente em Rio Branco, capital do Acre. Nesse sentido, procuramos entender até que ponto houve ou há uma oscilação em termos identitários, que construções/reconstruções ou significações/ressignificações acontecem com a cultura e identidade acreanas, explorando os percursos paisagísticos enfocados na letra capazes de realçar a história de Rio Branco a partir de espaços de referência.

Nesse sentido, através do olhar contemplativo do autor da música *Rimadeira*, podemos abstrair a sensibilidade da observação gerada com base nas paisagens exploradas na letra em questão, apreendendo desses horizontes uma de tantas expressões da cultura e identidade acreanas, conotadas nos discursos subjacentes à letra estudada.

**De rio em rio: Rimadeira**

- 1 Eu vou cantar é pra rimar com “eira”  
 Castanheira, seringueira, é pra te encantar  
 Eu vou passando pela Capoeira  
 Pela Praça da Bandeira pra te namorar (2x)
- 2 Vou cruzar a ponte pro lado de lá  
 Vou vendo as águas do Aquiri  
 “Tô” te esperando lá na Gameleira  
 Pra tomar um tacacá e pra te ver sorrir
- 3 Vou passear pelo alvorecer  
 Nas avenidas do seu coração  
 Cadeia Velha, Quinze, Base, 6 de agosto  
 Sobral, Bahia, Bosque e Estação  
 Bosque e Estação  
 Bosque e Estação
- 4 Eu vou cantar é pra rimar com eira  
 Castanheira, seringueira, é pra te encantar  
 Eu vou passando pela Capoeira  
 Pela Praça da Bandeira pra te namorar (2x)
- 5 Vou me lembrando de tempo de outrora  
 E de histórias que se ouvia por aqui  
 A cobra grande, Caboquinho, caipora  
 Menino passe pra dentro olha o mapinguari
- 6 Me dá saudade de gente que foi embora  
 E da nobreza da luta pelos sonhos que não tem fim  
 Taumaturgo, Nazaré, Azul, Rodrigues  
 Bararu, Fernando Galo, Omanso e Santim  
 Lauriano, Garibaldi, Natureza, Hélio Melo,  
 Sandoval, Mathias e Ibrahim,

- Mas agora eu tenho que partir  
 7 Pra ver as águas do Aquiri  
 Vou ver as águas do Aquiri

A passagem supramencionada da estrofe 6 é significativa para entendermos melhor as vertentes discursivas da letra em questão, permitindo-nos “uma” visão dos meandros identitários, culturais e paisagísticos que compõem a essência do povo acreano. Os aventureiros vindos especialmente do Ceará ocuparam esse estado, lutando para ser brasileiro em uma terra hostil, chamado pelo escritor Francisco Martins de “território dos bravos”. O desbravamento amazônico, como retrata a maioria dos autores sobre o assunto, revelou-se tarefa hercúlea e, em vários casos, a derrocada de muitos, na busca por melhores condições de vida pela extração do chamado “ouro branco”.

Desde a saída do nordeste brasileiro, esses valentes enfrentavam as mais variadas dificuldades. Todos já chegavam endividados com passagem, alimentação, suplementos etc. Nas colocações eram submetidos a diferentes formas de exploração dos seringalistas. A passagem “mas agora eu tenho que partir pra ver as águas do Aquiri”, remete-nos a dois prováveis cenários: esperança de vencer nas novas terras, saindo de uma condição sofrida devido à seca nos arrabaldes nordestinos; ao mesmo tempo a tristeza de deixar a querida terra natal, encarando o desconhecido no chamado inferno verde.

No sentido de realçar o povoamento às margens dos rios, a letra da música reforça tal perspectiva quando o autor enaltece a várzea como sendo o coração de sua cidade querida: “Nas avenidas do seu coração, Cadeia Velha, Quinze, Base, 6 de agosto”. Esses bairros foram os precursores na conformação urbanística da cidade de Rio Branco; é o coração, lugar onde os primeiros habitantes construíram suas moradias e começaram a jornada em busca de vida nova na floresta amazônica, extraíndo a valiosa seringa. Foi nesse lugar que surgiram os primeiros espaços de referência, como a “praça da bandeira”, “gameleira”, “avenidas” etc., enfatizados na música, todos com um valor histórico na cultura acreana.

Dessa forma, como preconizam Cauquelin e Collot, a perspectiva paisagística abstraída pelos povos da floresta apontou para margens dos rios e nelas os desbravadores instituíram os primeiros núcleos citadinos e sua identidade, partindo de um processo de

hibridização cultural entre vários entes, compondo a tessitura social acreana como conceitua Stuart Hall. Esses seringais, depois vilas, tornaram-se cidades, justamente por serem estratégicos do ponto de vista geográfico e econômico, uma vez localizados na confluência dos rios, em pontos terminais de navegação e convergência da produção. Sobre esse panorama econômico e povoamento das urbes às margens do Aquiri, Cleusa Ranzi pondera:

Esta unidade – o seringal – constituía um núcleo, espécie de distrito rural formado no interior da selva [...] essas unidades surgiram na Amazônia, primeiramente próximo a Belém e no baixo Tocantins, deslocando-se, aos poucos, pelos demais rios, até ao Alto Purus e Juruá. Iniciou-se, assim a exploração da região que forma hoje o Acre, cuja conquista e ocupação tornou-se possível em virtude da valorização externa do produto gomífero. (RANZI, 2008, p. 81)

Esses seringueiros, caboclos-ribeirinhos, são fruto da confluência de sujeitos sociais distintos – ameríndios da várzea e/ou terra firme e nordestinos –, inaugurando formas particulares de organização social no recente território. É preciso destacar a diferença destas matrizes geracionais, marcada por dinamismos e sincretismos singulares, a formação social amazônica, em um todo, foi fundamentada em tipos diversos de servidão e escravismo.

Vale ressaltar a importância dessas águas e terras, sem elas, o seringueiro fatalmente não teria conseguido êxito em sua empreitada se dependesse apenas do ínfimo soldo pago pelos patrões. A maioria para não morrer à míngua faziam suas plantações às margens dos rios e em roçados, além de caçar e pescar. Sobre essa forma de trabalho que norteou a empresa de exploração do ouro branco; Euclides da Cunha chama de “a mais imperfeita organização que engendrou o egoísmo humano. O sertanejo emigrante realiza, ali, uma anomalia sobre a qual nunca é demasiado insistir, é o homem que trabalhou para escravizar-se” (CUNHA, 1941, p. 60).

*Estrofe 1*

Eu vou cantar é pra rimar com “eira”  
 Castanheira, seringueira, é pra te encantar  
 Eu vou passando pela Capoeira  
 Pela Praça da Bandeira pra te namorar”

Depois da ênfase a um dos principais pontos deste trabalho, que é justamente a importância dos rios para a conformação cultural e

identitária acreana, analisamos agora pormenorizadamente a letra *Rimadeira*. Na primeira estrofe percebemos a exaltação de dois elementos responsáveis pelo desenvolvimento da região. Recursos naturais, dentre eles, a seringueira, – árvore de origem amazônica, além de outras como a castanha, hoje conhecida como castanha do Brasil, – geraram considerável riqueza para economia local e nacional.

Responsáveis direto pelo desenvolvimento citadino das urbes acreanas, esses produtos amazônicos, notadamente a seringueira, é considerada um dos principais símbolos da cultura e identidade acreana. Através da exploração da árvore reverenciada por muitos, desencadeou-se o processo de povoamento e progresso dos espaços citados na letra em estudo.

A letra estudada enfatiza inicialmente dois lugares importantes na lógica de composição urbanística da cidade: Capoeira, bairro central antigo em Rio Branco, e como a maioria dos primeiros bairros rio-branquenses, encontra-se próximo à margem do Rio Acre; Praça da Bandeira, local também central, perto do Palácio Rio Branco, um dos símbolos arquitetônicos da capital acreana.

A famosa praça encontra-se no primeiro distrito de Rio Branco, sendo que do outro lado do rio está a Gameleira, principal sítio histórico da capital. A Praça da Bandeira, assim nomeada por abrigar anteriormente um mastro da bandeira acreana, foi, e ainda é, um relevante centro comercial. Vale destacar que a maioria da borracha produzida nos idos de 1900 era comercializada ali, sendo depois enviada fluvialmente para Manaus e Belém. Hoje, além dos comércios existentes, é um lugar turístico onde visitantes se encontram para contemplar sua beleza às margens do Rio Acre.

Vou cruzar a ponte pro lado de lá  
 Vou vendo as águas do Aquiri  
*Estrofe 2* “Tô” te esperando lá na Gameleira  
 Pra tomar um tacacá e pra te ver sorrir

Cabe destacar, para os acreanos de modo geral, a gameleira representa um marco na história deste estado. É um lugar solene e expressivo, pois foi aos pés da imponente árvore que essa empreitada ocupacional se iniciou.

Nesse sentido, é importante frisar que a fundação da cidade de Rio Branco foi alicerçada aos pés da grande árvore “gameleira”. Em 1882, Neutel Maia “abria” o seringal chamado Volta da Empresa,

tornando-se mais tarde a capital acreana, (SOUZA, 2012, p. 79). O lugar viu nascer a primeira rua de Rio Branco, palco de confrontos entre brasileiros e bolivianos pelo controle da terra habitada inicialmente por índios, os verdadeiros detentores deste chão (SOUZA, 2012, p. 24-25).

O lugar majestoso para rio-branquenses, atualmente é chamado de Calçadão da Gameleira, tombado em 1981 como monumento histórico. O sítio paisagístico que serviu de horizonte inicial para a fundação da cidade de Branco onde dobra-se o rio, fazendo-se uma extensa curva, guarda o sentimento e a simbologia da identidade acreana. Especificamente na gameleira bem à margem do rio Acre, a história do povo acreano tem seu alvorecer.

Hoje, a gameleira é roteiro de visitantes ávidos em conhecer as peculiaridades do estado que lutou para ser brasileiro. A árvore histórica fica na “curva” do Rio Acre; o lugar onde a cidade nasceu é um grande segmento reto que abriga duas pontes: a Juscelino Kubitschek, conhecida como ponte metálica, e a ponte Coronel Sebastião Dantas, chamada também de ponte de concreto, ambas interligam dois distritos; além de uma passarela chamada Joaquim Macedo, construída em 2006; suas luzes contrastam com as águas do rio, e ela serve de passeio para se contemplar o belo pôr do sol da capital acreana.

O calçadão da gameleira, onde hoje se encontra o mastro da bandeira acreana, é um agrupamento de antigos bares, casarões, hotéis, barracas e restaurantes onde vários pratos típicos da gastronomia acreana são servidos, inclusive o “tacacá” — iguaria originária da rica culinária indígena destacada na letra estudada. Lá, degusta-se: rabada no tucupi, tapioca, “baixaria” — prato tipicamente acreano — pirarucu à casaca, carne de sol com baião de dois, moqueca de peixe, bobó de camarão, açaí cremoso, sucos naturais de várias frutas da região etc.

A culinária acreana demonstra como as culturas se entrecruzaram proporcionando uma gama diversificada de riquezas que compõem um dos traços da identidade acreana. A culinária atesta um desses prismas culturais. Como possivelmente exprime a passagem “que é pra te ver sorrir”, transparecendo a ideia de felicidade para quem passeia e degusta comidas típicas nesses lugares aprazíveis que retratam um pouco da história acreana, como é o caso do calçadão da gameleira.

Vou passear pelo alvorecer  
 Nas avenidas do seu coração  
 Cadeia Velha, Quinze, Base, 6 de agosto  
 Sobral, Bahia, Bosque e Estação

Novamente, o sujeito poético se traveste de *flâneur*, para então perambular por bairros antigos, muitos formados às margens do Rio Acre como é o caso do Cadeia Velha, 6 de agosto, Base e Quinze. Esses lugares foram ocupados principalmente por ex-seringueiros e/ou seus filhos, “repelidos” de suas colocações por fazendeiros vindo do sul e sudeste, ocupando bairros sem estrutura alguma. Todavia, eram os lugares disponíveis para esses trabalhadores marginalizados pelo antigo sistema de aviamento gomífero.

Passeando por esses lugares, o *flâneur* sente-se à vontade, provavelmente por estar em um ambiente hospitaleiro e familiar. Muitos dizem que o acreano carrega em sua essência uma áurea amigável. A maioria desses homens da floresta supostamente traz em sua essência identitária um ar de acolhimento, talvez por terem sido aceitos, mesmo com todos os percalços, nesta nova terra.

Entretanto, vale realçar que a face acolhedora e hospitaleira do ser da floresta denota apenas um traço de sua identidade, pois como bem explica Sergio Buarque de Holanda no livro *Raízes do Brasil* sobre o conceito do “homem cordial”, ao mesmo tempo que existe uma áurea amistosa e gentil dentro da tessitura identitária do acreano, há o reverso desta mesma medalha: o homem da floresta também é rústico, passional, e muitas vezes, violento.

Dentro daquela conjuntura social onde o poder público não se fazia presente, as intrigas e desavenças eram quase sempre resolvidas pelo facão do mais “brabo”. A essência do conceito explorado por Buarque de Holanda pode ser exemplificada na dualidade comportamental dos povos da floresta: de um lado, pessoas amistosas e acolhedoras; de outro, homens que levam a cabo comportamentos extremados e passionais, característica ambígua bem peculiar do “homem cordial” preconizado pelo sociólogo brasileiro (HOLANDA, 1995, p. 147).

É cultural, por exemplo, o convite para um café e até mesmo o compartilhamento de um prato de “boia”, como eram chamadas as refeições nas colocações de seringa — em muitos casos a comida era escassa, mas o convite genuíno não tardava. Nesse caso, nada mais prazeroso do que explorar lugares onde ele sente-se benquisto

e familiarizado como no caso do eu-poético, flanado pelos primeiros bairros de Rio Branco.

*Estrofe 5*

Vou me lembrando de tempo de outrora  
 E de histórias que se ouvia por aqui  
 A cobra grande, Caboquinho, caipora  
 Menino passe pra dentro olha o mapinguari

A estrofe reitera uma outra faceta cultural acreana quando aborda ligeiramente a crença popular e alguns mitos dos homens da floresta. Essas lendas, vindas de fatos concretos ou não, habitam o imaginário dos desbravadores da selva, revelando de certa forma um pouco da cultura material e espiritual do seringueiro “perdido” outrora no inferno verde.

Assim, esse conjunto de mitos e lendas passados de geração em geração, povoaram e ainda povoam mesmo que esteja arrefecendo, como sugere a letra em estudo, na memória de boa parte dos acreanos. Nesse pressuposto, nota-se um saudosismo e certa preocupação por parte do sujeito poético com o distanciamento das “histórias que se ouvia por aqui”, “contos fantásticos”, paulatinamente esquecidos pelas novas gerações, rendidas provavelmente às tecnologias e cultura de massa, principalmente a estadunidense mediada pelo cinema e internet.

Essas “histórias” como a lenda do Mapinguari — forte criatura alta e peluda de um só olho na testa responsável por proteger as floretas de caçadores desavisados — assim como o Caipora, Cobra Grande, Caboquinho da mata etc., estão sendo deixadas de lado pelas novas gerações, infelizmente. Todas essas entidades que habitam supostamente a floresta têm o valor alegórico e didático de conscientizar as pessoas na preservação de nosso ecossistema.

Dessa forma, o autor evoca através da letra certo descontentamento na medida em que as novas gerações se afastam cada vez mais da cultura de seus avós, seringueiros cujo respeito pela floresta exprime o cerne da ocupação das terras acreanas. E como preconiza Rajagopalan (2003) sobre a identidade de quaisquer povos: fatores sociopolíticos e econômicos norteiam o processo construtivo identitário. Portanto, valorar a história dos povos da floresta a partir de seu papel indispensável em termos socioeconômicos, é se posicionar politicamente partindo dos discursos presentes na letra em questão.

Assim, discorrer sobre a cultura desses seringueiros com suas lendas, crenças, hábitos, costumes, etc., é reconhecer a relevância desses heróis anônimos para a transformação do que antes era apenas um seringal no meio da floresta, em um estado com suas dificuldades, mas com riqueza de recurso natural e humano.

Me dá saudade de gente que foi embora  
E da nobreza da luta pelos sonhos que não tem fim  
*Estrofe 6* Taumaturgo, Nazaré, Azul, Rodrigues  
Bararu, Fernando Galo, Omanso e Santim  
Lauriano, Garibaldi, Natureza, Hélio Melo  
Sandoval, Mathias e Ibrahim

Após o apogeu do extrativismo gomífero, os seringueiros tiveram que prover seus sustentos de outra maneira. A eles restaram novamente as águas e a terra. Contudo, mesmo lutando contra os perigos da selva, domesticando um território inóspito, além de travar batalhas contra o exército boliviano, capitaneados pelo maior herói acreano, Coronel Plácido de Castro, os soldados da borracha foram esquecidos pelo poder público e tiveram que encarar mais uma guerra: a luta pela própria sobrevivência e proteção de seu solo. Resguardar a floresta significava defender a própria existência enquanto seres humanos (RANZI, 2008, p. 54-55).

Contudo, os pecuaristas se esqueciam que, nas veias dos descendentes de índios e nordestinos, corria a coragem de quem escolheu a floresta para viver e de lá tirar seu sustento. Os possesores do sul ignoravam o senso de heroísmo presente na identidade destes povos, que, primeiramente, lutaram como soldados da borracha, colaborando com os aliados na segunda grande guerra, e depois, como verdadeiros soldados da pátria, guerreando para tornar o Acre um estado nacional. Com certeza, mereciam outro tratamento por parte dos pecuaristas, e principalmente, do governo brasileiro.

Defendendo a preservação de uma floresta em pé, sem se render ao fogo dos novos “senhores da terra”, muitas vezes os seringueiros pagavam com a própria vida, como foi o caso de Chico Mendes — símbolo maior da luta pela proteção da natureza, brutalmente assassinado por abraçar a causa de uma prática sustentável de exploração da floresta sem destruí-la, diferentemente de como faziam pecuaristas do Sul, derrubando acres de terra para a implementação de seus pastos.

Nesta passagem da letra, o autor enfatiza o cenário de embates e sonhos por parte dos seringueiros, no sentido de serem reconhecidos como sujeitos relevantes no processo constitutivo da história acreana. O autor menciona alguns nomes de seringueiros e ativistas, convergindo suas lutas para a compreensão de uma vertente identitária de um povo valente e guerreiro, e mesmo lutando para ser brasileiro, sofrendo a exploração dos donos de seringais tradicionais, depois a ameaça dos pecuaristas do Sul e Sudeste, jamais se curvaram para injustiças, perigos e intimidações de tantos opositores.

Esse é sem dúvida, um dos traços que integram a conformação identitária acreana: apesar de gente rude, impulsiva ou truculenta, também carrega em si uma atitude hospitaleira, amigável e, acima de tudo, laboriosa. Esses sujeitos ainda buscam o justo relevo na história acreana. Desse modo, entendemos que as várias artes, inclusive a música, como no caso do estudo em tela, são instrumentos capazes de oportunizar outros olhares e outras compreensões de temas que revelam histórias preteridas e, às vezes, até mesmo esquecidas pelos discursos hegemônicos, como é o caso do papel relevante do seringueiro para a conformação cultural, identitária e paisagística acreana.

E como argumenta Bakhtin (2000), é no processo linguístico que a linguagem revela ideologias, e assim, através composição analisada, é possível entender as ideologias presentes nela, denotando os discursos que constituem a narrativa dos povos da floresta. De rio em rio, compreendemos um dos prismas identitários, os desdobramentos culturais incididos e os horizontes alcançados dos desbravadores do solo acreano.

### **Considerações finais**

O presente estudo desenvolvido a partir da análise dos discursos da letra da música *Rimadeira*, composta pelo artista Álamo Kário, nos permite entender algumas vertentes ideológicas presentes nela, direcionando-nos a possíveis intelecções sobre um dos aspectos identitários do sujeito acreano com base em elementos culturais e paisagísticos versados na composição.

Nesse sentido, o autor da letra, partindo de uma visão particular sobre fatos e acontecimentos sucedidos em um determinado

tempo e espaço, reforça a relação entre a cultura acreana — vista de maneira hibridizada — e o aspecto identitário, conotado nas entrelinhas discursivas da letra. Essa vinculação pode ser mais bem percebida quando olhamos para a conformação paisagística dos ambientes simbólicos delineadores da formação urbanística de Rio Branco e sua estreita relação com o traçado dos rios acreanos.

Foram às margens de importantes cursos d'água que os primeiros focos citadinos rio-branquenses floresceram. Ao pé da gameleira, um dos símbolos da revolução acreana, a lápide da formação da cidade foi assentada, lugar onde o primeiro seringal foi aberto. De rio em rio, parte do título desde artigo, heróis anônimos se aventuravam cortando perigosos cursos fluviais para “domar” a selva amazônica e tornar o Acre, de fato, solo brasileiro.

Os povos da floresta: índios, caboclos, ribeirinhos, “colonheiros”, seringueiros, homens e mulheres, brancos e negros, todos foram peças-chave para a formação do Acre enquanto estado da federação; indivíduos que devido à força do capital, importância econômica, social e estratégica dentro do cenário da segunda grande guerra, foram transformados em soldados da borracha, levados a labutar arduamente na extração da borracha dentro do inferno verde.

Nesse sentido, através da letra estudada, podemos vislumbrar intelecções sobre um dos traços da identidade e da cultura de um grupo de indivíduos usurpado por um esquema de exploração ardiloso: o sistema de aviamento gomífero amazônico. Em suma, ponderamos que esses trabalhadores foram usados como mão de obra semiescrava, viabilizando divisas apenas para uma casta de privilegiados. Relegados às margens, esses seringueiros tiveram que abdicar de suas terras, fugindo das espingardas dos senhores da agropecuária. Muitos deles não conseguiram sobreviver aos ataques como foi o caso de Chico Mendes, símbolo maior da luta pela preservação da natureza.

Assim, dentro do pressuposto de compreensão das ideologias presentes nos discursos das várias artes: literatura, poesia, pintura, cinema etc., entendemos também a música como um riquíssimo veículo no qual podemos aprender sobre as narrativas, história, acontecimentos, paisagens e personagens de determinados povos.

Nesse sentido, essas leituras são capazes de conotar partes de um todo. No caso deste estudo, nos permitem compreender um pouco da paisagem, cultura e identidade do sujeito acreano, notadamente os seringueiros, heróis anônimos que ajudaram a compor a rica e

peculiar história acreana, retratada na bela letra da música *Rimadeira* de Álamo Kário.

## Referências

- BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão. Revisão da tradução: Marina Appenzeller. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, M. M. (VOLOSHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. *O medo líquido*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BHABHA, H. K. O compromisso com a teoria. In: BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução: Evandro Mendonça Martins Fontes. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução: Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- CUNHA, Euclides. *A margem da história*. 5. ed. Porto: Lello & Irmão, 1941.
- DEAN, Warren. *A luta pela borracha no Brasil: um estudo de história ecológica*. São Paulo: Nobel, 1989.
- HALL, S. Notas sobre a desconstrução do ‘popular’. In: HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução: Adelaine La Guardia Resende e outros. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 147.
- POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p.1-15, 1992.
- RAJAGOPALAN, K. A construção de identidades: linguística e a

- política de representação. In: RAJAGOPALAN, K. *Por uma linguística crítica: linguagem, identidade e a questão ética*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- RANZI Cleusa M. D. *Raízes do Acre*. Rio Branco: EDUFAC, 2008.
- RIBEIRO, Napoleão. *O Acre e seus heróis: contribuição para a história do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2008.
- SOUZA, Carlos Alberto Alves de. *História do Acre: novos temas, nova abordagem*. Rio Branco: Edição do autor, 2005.
- TOCANTINS, Leandro. *Formação histórica do Acre*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

## Retratos de uma mulher em *Querido Diego, te abraza Quiela*, de E. Poniatowska

Solange do Carmo Vidal Rodrigues<sup>1</sup> (FURG)

### Introdução

Um retrato de mulher exposto no Museu Dolores Olmedo, na Cidade do México, de autoria do muralista mexicano Diego Rivera é intitulado “Retrato de Angelina Beloff” (1918). Esta pesquisa propõe examinar, através de diferentes pontos de vista, aspectos relativos à mulher do retrato. Reunimos neste estudo referências reais e imaginárias que remetem às circunstâncias em que os caminhos de Angelina e Rivera se cruzaram.

Inicialmente, nosso foco incide sobre a protagonista do romance de Elena Poniatowska *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978). O estudo referente à Quiela, na condição de personagem feminina, remete a outras obras que estabelecem contraponto com o romance de Poniatowska: *The fabulous life of Diego Rivera* (1967) – biografia do pintor mexicano feita por Bertram Wolfe; *Memorias* – livro de autoria da pintora russa Angelina Beloff, com colaboração de Raquel Tibol (2000) e *Diego Rivera, my art, my life: an autobiography* (1991), do próprio muralista com a contribuição de Gladys Marsh.

O enfoque repousa, principalmente, na observação de Angelina na condição de personagem concebida pela imaginação criativa da escritora mexicana Elena Poniatowska; dela enquanto mulher descrita por biógrafo de ex-marido, pelo próprio ex-marido e, por fim, Angelina por ela mesma, através de passagens destacadas de *Memorias*.

Fragmentos das cartas inseridas em *Querido Diego* vão sendo examinados, à medida que se estabelece o cotejo com fatos reais. O aporte teórico elencado ao para analisar Angelina (Quiela) abarca, entre outros, os estudos de Bourdieu (1997), Schwob (1980) e Bolaños (2002). A protagonista Quiela no romance de Poniatowska, a conexão entre real e imaginado (*fact and fiction*) presente em outras obras citadas e a ela relacionadas são os elementos condutores deste trabalho.

1. Universidade Federal do Rio Grande – FURG.

## Elena Poniatowska – vida e obra: algumas considerações

No periódico *América sin nombre*, da Universidade de Alicante, edição de número 11, (dezembro de 2008), a homenageada é a escritora Elena Poniatowska. José Carlos Rovira observa ter descoberto a escrita da autora não por meio de seus romances, mas como jornalista, através de sua obra reveladora, *La noche de Tlatelolco* (1969). Segundo Rovira, o livro é um exemplo de literatura de testemunho, baseado na oralidade e dedicado a um massacre que comoveu o mundo. Na época, ele recorda, o México se preparava para as Olimpíadas; contudo, a juventude em constantes movimentos de protesto causava transtorno, tendo, por isso, que ser “silenciada”.

Em 02 de outubro de 1968 os estudantes, concentrados na histórica Praça de Tlatelolco, foram alvejados por franco-atiradores e pelo exército regular. Mais de mil feridos e cinco mil detidos. O número de mortos, jamais divulgado: “*Tuvo mala suerte el presidente Díaz Ordaz de que, entre los heridos, se encontrara Oriana Fallacci, que desde el hospital consiguió anunciar la tragedia*” (ROVIRA, 2008, p. 3). Um ano depois do massacre, Poniatowska, com seu livro, realizava a primeira compilação do horror daqueles dias.

Em seus quarenta anos de carreira como jornalista, escritora de romances, contos e ensaios, Elena Poniatowska tem atingido vasto reconhecimento como uma das mais originais e produtivas escritoras latino-americanas contemporâneas. Em *The writing of Elena Poniatowska: engaging dialogues* (1994), Beth E. Jörgensen aponta que alguns de seus textos relatam eventos públicos coletivos enquanto outros reconstróem histórias de vidas individuais em biografias, testemunhos e formas epistolares. Jamais vinculada a gêneros estabelecidos, Poniatowska frequentemente cria textos híbridos, combinando ficção e realidade e utilizando muitas formas literárias e registros linguísticos.

Estas inovações na forma correspondem às exigências de sua investigação no que tange à classe, ao gênero e às diferenças étnicas, a luta das mulheres e dos pobres por justiça social e econômica e os mecanismos de repressão destas lutas. Elena Poniatowska segue uma longa tradição na América Latina de escritores socialmente engajados que emergem das elites. Recentemente tem sido dada mais atenção às tentativas de indivíduos pertencentes às camadas

menos privilegiadas de registrarem suas experiências com menos possível de interferência “de cima”. Jörgensen conclui:

*Poniatowska occupies a curious and ambiguous position with regard to both tendencies, and in my study of selected works by the Mexican writers I show how her investment in dialogue creates the conditions for producing contestatory narratives in a variety of forms.* (JÖRGENSEN, 1994, p. 12)

Retomando a dedicatória de Rovira, importantes obras da autora são enumeradas: *Hasta no verte Jesús mío* (1969); *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978); *Tinísima* (1991) – uma biografia novelada de Tina Modotti; *Paseo de la reforma* (1977); *La piel del cielo* (2001) – prêmio Alfaguara em 2001; e, o mais recente, *El tren passa primero* (2005).

Elena Poniatowska Amor nasceu em Paris, França, em 1932. Seu pai, Juan Evremont Poniatowski Sperry era um francês de origem polonesa, cuja ascendência remetia ao Rei Stanislaus II, o último rei da Polônia antes da cisão de 1795. Sua mãe, Paula Amor de Poniatowski, a filha francesa de uma rica família de proprietários rurais que perdeu as terras, porém manteve o capital durante as reformas agrárias da administração de Lázaro Cárdenas (1934-1940). Elena e sua irmã mais nova, Kitzia, foram criadas na França, onde completaram as séries iniciais do ensino primário. Enquanto seus pais participavam de esforços relativos à Segunda Guerra, na França, as meninas viviam com relativa segurança em uma propriedade rural ao sul do país.

Em 1942, Paula Amor levou suas filhas para o México para escapar das privações e hostilidades ao tempo da guerra: “*Hacia el año 1943 Magdalena Castillo se hace cargo de las dos niñas y enseña a Elena a pronunciar bien en castellano. La joven nana de provincias influirá mucho en el desarrollo de Elena*” (HERRERO, 2008, p. 166).

O primeiro livro publicado de Poniatowska foi *Lilus Kikus* (1954); porém, em 1949 ela escreveu em inglês *On nothing*, durante o período de estudos no internato católico, nos arredores da Filadélfia, nos Estados Unidos que, em 1950 apareceu no volume XV da revista *The Current Literary Coin*. Entre 1954 e 1955, trabalhou como entrevistadora, conhecendo diversas personagens da cultura. Em 1955, nasceu seu primeiro filho, Emmanuel. A obra *Melés y Teleo: (apuntes para una comedia)*, obra teatral, aparece em 1956. Em 1959, entrevista

o astrofísico Guillermo Haro: “*Se casará con él en 1968; de su unión nacerán Felipe, em 1968, y Paula, en 1970*” (HERRERO, 2008, p. 166).

Entre as mais recentes publicações da escritora estão *Amanecer en el Zócalo. Los 50 días que confrontaron a México* (2007) e *Jardín de Francia* (2008). O jornal *O Globo* em sua edição de 23/04/2014 publicou reportagem relativa ao Prêmio Miguel de Cervantes que a escritora recebera na ocasião. Andrea Comas transcreve parte do discurso de Poniatowska:

Antes que os Estados Unidos pretendessem engolir todo o continente, a resistência indígena pegou seus escudos de ouro e coques de pena e os levantou muito alto, quando as mulheres de Chiapas, antes humilhadas, declararam em 1994, que queriam escolher elas mesmas seus homens, olhá-los nos olhos, ter os filhos que desejavam e não ser trocadas por uma garrafa de álcool. (COMAS, 2014)

Em *Querido Diego* (1978), percebemos uma produção diferente de outras obras da escritora mexicana. Declarações de pessoas reais, entrevistas e testemunhos atuam como pano de fundo para suas criações. A fonte de informação em *Querido Diego* é exclusivamente escrita. Ao final do romance o texto é contrastado pela própria romancista com *The fabulous life of Diego Rivera* (1967), de Bertram Wolfe.

Em relação à literatura surgida na América Latina no período subsequente aos anos sessenta, Bolaños (2002) observa que no universo da narração proliferam as alternativas para a abertura de um amplo espaço de múltiplas possibilidades. A linguagem vem se transformando também, aproximando-se da fala. A respeito destas novas formas narrativas a autora escreve:

*Estas prácticas hacen pensar no solo en la potenciación de renovados sistemas estéticos comunicativos, significativamente afines a la vanguardia, sino también en un nuevo humanismo realista, a veces hiperrealista y minimalista, de énfasis en la relatos pequeños, ajeno al esencialismo y a los significados transcendentales, después de las consagraciones del realismo figurado y simbólico, de las dimensiones míticas y mágicas de los maestros de la nueva novela.* (BOLAÑOS, 2002, p. 61)

Ainda que Poniatowska tenha afirmado haver consultado exclusivamente a obra de Wolfe, a referência a certos trechos não documentados pelo biógrafo, mas por outros autores, revela que a

escritora mexicana manejou obviamente diferentes textos impressos: “*Por ejemplo, la colaboración de Rivera y Beloff en la elaboración de un estudio para la embajada rusa en Barcelona, aparece citada en la autobiografía del pintor mexicano, My art, my life, ditada a Gladys March*” (BRESCHIA, 2008, p. 60).

Pablo Brescia analisa em “*Siento que también yo podría borrarne con facilidad: epistolaridad y constitución del(os) sujeto(s) en Querido Diego, te abraza Quiela*” (2008) a constituição dos sujeitos a partir da forma epistolar de comunicação. Ele sugere que a escrita de *Querido Diego* é, principalmente, a atividade que possibilita a metamorfose na protagonista.

A partir da leitura das cartas, seguindo a sequência de datas no romance, nos encontramos diante de uma criação fictícia de correspondência enviada por uma personagem real a outra também real. Trata-se, de acordo com Brescia, de estratégia literária que imagina uma história alternativa para determinados fatos históricos:

*Poniatowska se nutre sobre todo del capítulo del libro de Wolfe titulado “Angelina Waits” (Angelina Espera), donde solo hay un par de cartas de la pintora rusa; la autora de la novela hace uso de otros sectores del libro del biógrafo de Rivera donde se habla de Beloff para inventar las cartas de Diego a Quiela.* (BRESCHIA, 2008, p. 60)

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, quer dizer como a narração coerente de uma sequência significativa e orientada de acontecimentos, talvez seja submeter-se a uma ilusão retórica, a uma representação comum da existência, que toda uma tradição literária nunca deixa de reforçar, escreve Bourdieu (1997). Por este motivo, é lógico requerer a ajuda daqueles que têm rompido com esta tradição, completa o autor:

*Como indica Alain Robbe-Grillet, “el advenimiento de la novela moderna va precisamente unido a este descubrimiento: lo real es discontinuo, formado por elementos yuxtapuestos sin razón, cada uno de los cuales es único, tanto más difíciles de captar cuanto que surgen de manera siempre imprevista, sin venir a cuento, aleatoria”. La invención de un nuevo modo de expresión literaria hace que surja a contrario lo arbitrario de la representación tradicional del discurso novelesco como historia coherente y totalizante de la filosofía de la existencia.* (BOURDIEU, 1997, p. 76-77)

Ao retomarmos o estudo de Pablo Brescia, em que o autor, referindo-se aos diversos aspectos do processo criativo de Poniatowska, observamos:

*Investigaciones recientes demuestran hasta qué punto Poniatowska trabajó con el libro de Wolfe y, a pesar de que la escritora mexicana no lo reconoce conscientemente, con otras biografías y testimonios sobre el muralista mexicano (los de Loló de la Torriente y Gladys March) y con su propia entrevista a Rivera en 1956. (BRESCIA, 2008, p. 60)*

É importante lembrar, ao pensarmos junto com Brescia, que o título da biografia escrita por Wolfe é *La fabulosa vida de Diego Rivera*<sup>2</sup>. Assim, a característica na obra de Poniatowska em agregar material documental, em *Querido Diego* torna-se, de certa forma, curiosa, já que o adjetivo *fabulosa* no referido título, já traz em seu bojo a noção de *invenção* (invenções de Rivera): “*sería una ficción basada en un documento, que al menos en parte, es también, ficción o invención o exageración*” (BRESCIA, 2008, p. 60).

### **Imaginação criativa de E. Poniatowska em *Querido Diego, te abraza Quiela***

Poniatowska abre seu romance com a carta do dia 19 de outubro de 1921. Fragilidade e solidão ficam evidentes: “*haciendo paisajes un tanto dolientes y grises, borrosos y solitarios. Siento que también yo podría borrarme con facilidad*” (PONIATOWSKA 1978, p. 9). Na carta datada de 07 de novembro de 1921, ao descrever sua intensa dor: “*un gendarme se acercó: ‘Madame, vous êtes malade?’ Movi de un lado a otro la cabeza, iba a responderle que era el amor, ya lo ves, soy rusa, soy sentimental y soy mujer*” (p. 14). Já na carta datada de 15/11/1921, Quiela relata sua angústia pela ausência e silêncio: “*y yo me voy metida de nuevo en mi esfera de silencio que eres tú, tú y el silencio, yo adentro del*

2. A primeira versão da biografia de Diego Rivera escrita por Bertram Wolfe de 1939. Em 1963, o biógrafo reescreveu o texto e conservou o mesmo título. Para esta pesquisa, tivemos acesso à edição em língua inglesa: *The fabulous life of Diego Rivera*. Stein and Day: New York, 1967. Não consta nome de tradutor.

*silencio yo dentro de ti que eres la ausencia, camino por las calles dentro del caparazón de tu silencio”* (p. 16).

O sentimento amoroso que vem expresso nas cartas e não obtém resposta, assim como a impossibilidade de comunicação entre as partes, condiz com o que escreveu Zygmunt Bauman (1999):

O amor teme a razão; a razão teme o amor. A razão e o amor falam línguas diferentes. E estas línguas não são traduzidas com facilidade: os intercâmbios verbais produzem mais incompreensão e suspeitas mútuas do que compreensão e simpatia verdadeiras. A razão e o amor não conversam – quase sempre gritam um com o outro. (BAUMAN, 1999, p. 147)

De acordo com Roland Barthes (1981), o sujeito apaixonado percebe o outro como um Tudo. Nesse sentido, o autor aponta: “Esse Tudo parece comportar um resto que não pode ser dito. É o outro tudo que produz nele uma visão estética: ele gaba a sua perfeição, se vangloria de tê-lo escolhido perfeito; imagina que o outro quer ser amado como ele próprio gostaria de sê-lo” (BARTHES, 1981, p. 14).

*Querido Diego, te abraza Quiela* trata-se de uma obra curta, composta por doze cartas fictícias que a pintora e gravurista Angelina Beloff (1879-1969) escreve, entre outubro de 1921 e julho de 1922, ao pintor mexicano Diego Rivera (1886-1957). “*En ella se narra una historia de amor que comunica los vaivenes emocionales de la protagonista junto a las circunstancias históricas de su existencia*” (BRESCIA, 2008, p. 59).

Ao se referir à literatura epistolar, Beer (2008), escreve: “*La carta es un instrumento que vacila entre el pasado, al releerla, y el futuro, al presuponer el deseo de una respuesta o la realización de un deseo*”. E acrescenta:

*Esta característica distingue al género de la autobiografía y del diario. Para Juan Bruce-Novoa la carta les permite a Poniatowska y a Angelina Beloff, espíritus afines y conectados por el acto de la escritura, participar en un diálogo de transformación, liberación y solidaridad femenina. Esta opinión concuerda con la de Claudia Schaefer para quien Poniatowska es intermediaria y punto focal de la obra porque emplea el género epistolar como base de las metamorfosis del personaje que va de la historia al texto literario.* (BEER, 2008, p. 42-43)

Há, evidentemente, na arquitetura do texto de Poniatowska, uma Angelina que representa a mulher procurando constituir a si

mesma e se afirmando na condição de artista. Podemos observar, no espaço de tempo compreendido entre a primeira e última cartas, momentos de alternância entre o sofrimento pelo passado e a constituição de si, através de suas ações no sentido de aprimorar suas habilidades em diversas áreas do conhecimento: “*Mi español avanza a passos agigantados y para que lo compruebes adjunto esta fotografia en la que escribí especialmente para ti*” Data: 19/10/1921 (p. 9). “*Al llegar a la casa me puse a pintar, estaba carburada y hoy amanecí con la cabeza caliente y me senté a tu caballete*” Data: 2/12/1921 (p. 21). “*Pienso compensar la actual penuria económica con la gran ilusión que siento por instalarme frente a mi mesa de trabajo*” Data: 23/12/1921 (p. 28). “*He estado muy excitada; la pintura es el tema central de mis meditaciones. Hace ya muchos años que pinto; asombraba yo a los profesores en la Academia Imperial de Belas Artes de San Petersburgo*” Data: 17/12/1921 (p. 24).

### **Angelina Beloff – a mulher e a personagem**

O biógrafo Bertram D. Wolfe transcreve fragmentos da carta enviada pelo amigo Elie Faure a Diego Rivera: “*You ought to write from time to time to poor Angelina, whom I see sometimes, not as often as when you were here*” (WOLFE, 1967, p. 123). Faure se refere a ela como uma mulher solitária e corajosa, que vive aguardando o retorno de Rivera ou, pelo menos, um chamado seu.

Wolfe se reporta a um tempo em que Beloff ficou em Paris, período em que Rivera partira para o México, descrevendo ações da pintora: mantinha os pincéis dele nos lugares e seu espaço intocado no estúdio do casal. Guardava cada recorte de rascunho e memórias de seu relacionamento caloroso e turbulento. E o biógrafo escreve: “*Angelina had remained behind, in their studio. Diego was not sure how long he would stay in his native land, whether he could earn a living for one, much less two, by offering his services ‘to the people’ through an impoverished and bankrupt government*” (WOLFE, 1967, p. 123).

A mulher “deixada para trás” a que Wolfe se refere em *The fabulous life*, emerge, em *Memórias*, na condição de uma jovem forte, capaz de superar dificuldades ao deixar seu país e morar sozinha em um lugar distante, com cultura e costumes muito diferentes dos seus: “*Vivir sola en el extranjero, en Paris, por primera vez, después de estar acostumbrada a una vida en familia, me tenía muy confundida. En*

*mi casa jamás entré en la cocina pues yo tenía que estudiar y aprender a ganarme la vida*” (BELOFF, 2000, p. 30). Suas palavras revelam o empenho da artista recém-chegada a Paris em alcançar seus objetivos, conhecer o lugar, se relacionar com o Outro. Organizar a vida de estudante de artes, administrando parcos vencimentos:

*Quando llegué a Paris me inscribí en la academia de Henri Matisse, que estaba en el Boulevard des Invalides, en un convento llamado “des Oiseaux” (de los Pájaros) que el había rentado o comprado. Su academia era el centro de las “valquírias” alemanas y americanas, pero también encontré a una russa, María Vassilieff.* (BELOFF, 2000, p. 29)

A escritora mexicana Elena Poniatowska já havia publicado *Querido Diego, te abraza Quiela* há oito anos, quando aparece, em 1986, *Memorias* de Angelina Beloff. São páginas escritas por volta dos anos sessenta, na sua maioria em francês, quando a pintora tinha mais de oitenta anos. É um resumo dos trinta primeiros anos de sua vida. Ela relata a infância e a juventude na Rússia e passa, em seguida, ao relato de sua chegada a Paris e seu encontro com Diego Rivera. Os movimentos artísticos em Paris antes da Primeira Guerra Mundial e os artistas com quem conviveu são mencionados: Picasso, Matisse, Modigliani. O nascimento de seu filho, em agosto de 1916, a infidelidade de Rivera, a morte da criança, alguns meses após o nascimento.

Ao rememorar algumas experiências de sua vida, ela o faz de forma simples e direta. A morte do filho, em outubro de 1917: “*la vida continuó como antes*” (BELOFF, 2000, p. 57). A reconciliação com Diego, após tê-la traído: “*todavía lo amaba demasiado para no aceptarlo otra vez*” (BELOFF, 2000, p. 56). Não há menção em *Memorias* de esperança de reconciliação. Fica claro que a pintora russa tomou a partida do marido para o México, após convite de José Vasconcelos, Ministro de Educação Pública, em 1921, como uma necessidade profissional.

No prefácio de *Memorias* Raquel Tibol reporta-se às palavras de Jorge Juan Crespo (1887-1978), pintor, jornalista e crítico de arte: “*En su plano formal no se producirán ‘inútiles deformaciones ni osadías discutibles’ manteniendose en sus obras principales el equilibrio de fuerzas y volúmenes, de peso y contrapeso*” (BELOFF, 2000, p. 9). A prefaciadora, ao abordar a evolução artística da pintora, diz que de 1911 a 1921, e em etapas sucessivas, ela vai do superficial ao profundo, do fluido ao estável. Identificando arte e natureza, Beloff conseguiu harmonizar o ponto de equilíbrio entre instinto e razão:

Admiradora de Cézanne, junto com Rivera, na importante fase formativa de ambos, aspira com o grande pintor a depurar suas sensações e organizá-las com o auxílio da razão. Em suas obras mais características, a forma se organiza em primeiro plano, compactamente, e se obtém uma espécie de arquitetura em que os aspectos se relacionam e se interpretam como no notável *Autorretrato* de 1940, no *Paisagem de Paris* (1947) e no retrato de Germán Cueto (1947). (BELOFF, 2000, p. 9)

Uma vez que são textos relacionais, o cotejo entre a leitura de *The fabulous life of Diego Rivera* (WOLFE, 1967), *Diego Rivera: my art, my life* (1991) e *Memorias* (BELOFF, 2000), nos auxilia na compreensão do processo de construção da personagem Quiela pela romancista mexicana Elena Poniatowska.

O encontro entre os jovens Diego e Angelina é descrito em *Diego Rivera: my art, my life* (1991). Ele conta que no verão de 1909 foi para Bruxelas na companhia de sua amiga Maria Gutierrez Blanchard, uma pintora que conhecera na Espanha: “*With Maria was a slender blonde young Russian painter, Angelina Beloff: a kind, sensitive, almost unbelievably decent person. Much to her misfortune, Angelina would become my common-law wife two years later*”. (RIVERA, 1991, p. 34)

O pintor relata a viagem que fizera a Londres com o grupo de amigos: “*From Bruges we made a voyage to England on a small freighter. We arrived at the mouth of the Thames River at eight o’clock one lovely, fog-free summer morning of 1909*” (RIVERA, 1991, p. 37). Nesse período em que Rivera e Beloff conviveram na Europa podemos observar integração entre o casal, a partir do que o pintor conta: “*In London, Angelina and I spent much time together visiting museums. I especially enjoyed seeing the Turners and Blakes. But I spent many more hours walking around the streets of London which, at every hour, seemed to be a city of the poor*” (RIVERA, 1991, p. 37).

Com o intuito de observar fatos relatados por Beloff, por Wolfe e por Rivera, vale destacar, o mesmo trecho da vida do casal, transcrito acima, sob o ponto de vista, agora, de Angelina, em *Memorias*:

*Empezamos las visitas a los museos. Diego se las arreglaba para ir solo conmigo, dejando a los demás compañeros em libertad de ir a donde quisieran, aunque a veces también íbamos com ellos. Fue en aquellas visitas a los museos cuando pude apreciar su inteligencia, su entusiasmo y el profundo conocimiento que tenía de la pintura. [...] Diego me*

mostro y me enseñó a ver la pintura de El Greco que fue para mí toda una revelación. (BELOFF, 2000, p. 37)

No capítulo XII de *The fabulous life of Diego Rivera*, intitulado “Angelina Waits”, Bertram Wolfe escreve: “In Diego’s files I found Letters from her, without date or definable order, a photograph, and on the back, in her rapidly improving Spanish” (WOLFE, 1967, p. 123). Destas cartas encontradas e publicadas por Bertram Wolfe é que Poniatowska deu voz à “sua” Quiela. O fragmento que Wolfe transcreve corresponde ao modo como Poniatowska usa para encerrar as cartas:

*Your wife sends you this with many Kisses, dear Diego. Receive this photograph until we see each other. If it is not very good, yet in it and the last one, you will have something of me. Be strong as you have been and pardon the weakness of your woman. I kiss you still. Quiela.* (WOLFE, 1967, p. 124)

Wolfe, ainda neste capítulo – que ele denominou “Angelina espera” – escreve: “If she could have seen the paintings he was doing on Mexico’s walls while she sat in their Paris room grieving, she would have known that he would never return” (WOLFE, 1967, p. 128).

O biógrafo se refere a uma Angelina sem ação, uma mulher sem atitude, sem movimento, na solidão de um estúdio vazio. As alusões à primeira mulher de Rivera por Wolfe são, por exemplo: “Poor Angelina” (p. 23), ou “Did she not know him enough to understand how hard it would be for him to say directly, ‘I do not love you?’” (WOLFE, 1967, p. 128).

A forma empregada por Wolfe ao mencionar Angelina Beloff é destacada por Irene Ramos-Arbolí em seu artigo “En búsqueda de la verdadera Angelina Beloff: tras la letra y la pintura” (2016). Arbolí sublinha a referência que faz Wolfe ao estado de completa cegueira de Angelina que (segundo ele) não percebia que o amor de Rivera por ela havia evanescido: “En cierta forma, Wolfe está criticando la falta de criterio o juicio por parte de Beloff, llamándola de tonta por no percatarse” (ARBOLI, 2016, p. 91). Conforme a ensaísta, o biógrafo não faz nenhuma alusão às qualidades artísticas de Angelina Beloff, detendo-se apenas à sua condição de amante e esposa de Diego Rivera, ou seja, ao âmbito pessoal. E conclui:

*Así, la mujer fuerte que luchó durante los años en París apoyando incondicionalmente a Diego como artista, la compañera absoluta, la madre valerosa, son facetas de Beloff silenciadas en texto de Wolfe. El escritor, pues, parece recalcar las debilidades de esta mujer más que sus virtudes. Sin embargo, no se debe olvidar que Wolfe fue, después de todo, el biógrafo de Diego Rivera, no de Angelina Beloff* (ARBOLI, 2016, p. 92)

Vale destacar que, ao final do romance de Poniatowska, a autora registra a importância das informações que obteve a partir da biografia de Diego Rivera escrita por Bertram Wolfe para a elaboração de sua personagem feminina. Ela aponta, ainda, que Wolfe incluiu em seu relato a chegada de Beloff ao México, treze anos após a partida de Rivera da França para este país. A romancista mexicana encerra seu livro com uma passagem do livro de Wolfe onde consta que, em um evento cultural, Diego Rivera passa por Angelina Beloff sem que ao menos a reconheça: *“Cuando se encontraron en un concierto em Belas Artes, Diego pasó a su lado sin siquiera reconocerla”* (PONIATOWSKA, 1978, p. 72).

Em *Vidas imaginarias* (1980), Marcel Schwob discorre a respeito da arte dos biógrafos. Para o autor, esta arte consiste basicamente na eleição. Não há necessidade de se preocupar em ser voraz, seu objetivo deve ser o de criar em meio ao caos de características humanas: *“Leibniz dijo que para hacer el mundo, Dios eligió el mejor de entre los posibles”* (SCHWOB, 1980, p. 11).

O biógrafo, de acordo com Schwob, sendo uma divindade inferior, sabe eleger entre os possíveis humanos aquele que é único. Não deve se enganar em relação à arte, assim como Deus não se engana em relação à bondade. É necessário que o instinto dos dois seja infalível. Sua obra se encontra nas crônicas, nas memórias e nas correspondências.

## Considerações finais

A vasta obra de Elena Poniatowska, a infância e juventude de Angelina Beloff vividas na Rússia, a produção artística de Beloff e Rivera em Paris são temas que suscitariam pesquisas mais aprofundadas. Contudo, em razão dos limites espaciais próprios de uma pesquisa como esta, limitamo-nos aos fatos aqui destacados. Esperamos, de

alguma forma, ter lançado luz a textos que se cruzam e revelam os caminhos trilhados por pessoas que produziram arte, criaram obras imortalizadas e sofreram as vicissitudes a que se expõem aqueles que deixam sua segurança, sua terra natal e partem em busca de novas paisagens e de outras gentes.

Como fecho deste trabalho, trouxemos as palavras da prefaciadora de *Memorias*, que evidenciam os movimentos da pintora Angelina Beloff no sentido de constituir a si mesma como artista, professora, pesquisadora. Raquel Tibol se refere à decisão de Beloff, incentivada por amigos, de viver no México. Ela revela que sua chegada, em 1932, aceita para o cargo de professora de artes plásticas em escolas oficiais, exigiu permanente atualização da pintora, através de métodos e de leituras contínuas e uma análise permanente de sua vida e cultura anteriores – a europeia –, para alterná-la e complementá-la com o ambiente mexicano.

Artista e professora, Angelina Beloff mostrou igual vocação para o exercício de outras tarefas, escreve Tibol. Em 1945 concluiu uma investigação sobre a história, a técnica e a função educativa do teatro de bonecos no México e no mundo, publicando o livro *Muñecos animados*, do qual escreveu Alfonso Reys (1889-1959), no texto publicado em folheto explicativo “*Muñecos animados*” por Angelina Beloff, Secretaria de Educação Pública, México:

*Los “Muñecos animados” no son solamente una legítima y sana diversión, sino un instrumento educativo ya probado con buena sorte en los principales centros del mundo. Con excelente documentación y sentido intachable, Angelina Beloff insiste en su obra sobre los aspectos técnicos, la construcción misma de los muñecos que – puede decirse – se fabrican hasta con basuritas de la calle, como los nidos de las golondrinas. La parte que destina la señora Beloff a los antecedentes mexicanos es una preciosa colaboración al folklore nacional. Su libro merece los mayores honores y está llamado a prestar servicios eminentes (BELOFF, 2000, p. 9).*

Esta pesquisa, no que foi possível abarcar neste espaço, teve o intuito de evidenciar quem foi Quiela, uma personagem de romance; Angelina, a primeira mulher de Diego Rivera, carinhosamente chamada Quiela pelo muralista mexicano; ou Beloff, a artista, pintora e gravurista, vinda da Rússia para a França a fim de aprimorar sua arte com renomados artistas da Europa e, no México, prosseguiu com seus projetos em arte e educação de jovens e crianças.

Finalmente, ao voltarmos o olhar para o capítulo XII, “*Angelina Waits*” de *The fabulous life of Diego Rivera* (1967), biografia do muralista mexicano, escrita por Bertram Wolfe, podemos criar uma situação imaginária, respondendo a Bertram: Não, senhor, Angelina Beloff não ficou para trás! Ela trilhou seu caminho. Conquistou terras. Viu o mundo. Viveu e amou.

## Referências:

- ARBOLÍ, I. R. *En búsqueda de la verdadera Angelina Beloff: tras la letra y la pintura. Divergencias: revista de estudios lingüísticos y literarios*. Ohio, v. 14, n. 1, p. 89-97, primavera 2016.
- BARTHES, R. *Fragmento de um discurso amoroso*. Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- BAUMAN, Z. *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas*. Tradução de José Gradel. São Paulo: Zahar, 1999.
- BEER, G. de. *Biografía, autobiografía y ficción: el caso de Elena Poniatowska y Nellie Campobello. América sin Nombre: boletín anual de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante*, n. 11-12, p. 42-47, dez. 2008.
- BELOFF, A. *Memorias*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- BOLAÑOS, A. G. *Pensar la narrativa*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2002.
- BOURDIEU, P. *La ilusión biográfica. Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Tradução de Thomas Cauf. Barcelona: Anagrama, 1997.
- BRESCIA, P. *Siento que también yo podría borrarme con facilidad: epistolaridad y construcción del(os) sujeto(s) en Querido Diego, te abraza Quiela. América sin Nombre: boletín anual de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante*, n. 11-12, p. 56-69, dez. 2008.
- COMAS, A. Elena Poniatowska recebe Prêmio Cervantes de Literatura com discurso contundente. *O Globo*, São Paulo, 23 abr. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/elena-poniatowska-recebe-premio-cervantes-de-literatura-com-discurso-contundente-12272621>. Acesso em: 13 set. 2018.
- HERRERO, M. G. e MÉNGUEZ, I. D. *Bio-bibliografía de y sobre Elena Poniatowska Amor. América sin Nombre: boletín anual de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante*, n. 11-12, p. 166-183, dez. 2008.

- JÖRGENSEN, B. E. *The writing of Elena Poniatowska: engaging dialogues*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- PONIATOWSKA, E. *Querido Diego, te abraza Quiela*. México D. F.: Ediciones Era, 1978.
- RIVERA, D. *My art, my life: an autobiography*. New York: Dover Publications, 1991.
- ROVIRA, J. C. *Dedicatoria a Elena Poniatowska*. *América sin Nombre: boletín anual de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante*, n. 11-12, p. 3-4, dez. 2008.
- SCHWOB, M. *Vidas imaginarias*. Tradução de Julio Pérez Millán. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- WOLFE, B. D. *The fabulous life of Diego Rivera*. New York: Stein and Day, 1967.

## **“A hora e a vez de Augusto Matraga”: o imbricamento do erudito e do popular**

Sophie Céline Sylvie Guérin Mateus (Póslit-UnB)<sup>1</sup>

### **Introdução**

João Guimarães Rosa fez parte da terceira geração do modernismo. Ele também é considerado como um autor regionalista. De fato, sua obra se situa principalmente no Sertão mineiro. Candido fala em “super-regionalismo” por ele tratar os temas rurais “com um requinte que em geral só é dispensado aos temas urbanos” (CANDIDO, 2012, p. 86). Este estudo tem por intuito mostrar que na obra rosiana, e especificamente em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, o popular e o erudito, a cultura oral e a cultura escrita, se imbricam de forma a se valorizar mutuamente. A relação que o autor mantinha com o lugar de sua infância, assim como suas experiências e leituras na vida adulta, desempenham um papel essencial na sua escrita.

Aspectos culturais permitem ancorar a história de Augusto Matraga no Sertão. O leitor pode descobrir as condições de vida do povo sertanejo nessa época, a violência sofrida, o papel da religião, a sua relação com a natureza. O Sertão também está na linguagem poética do escritor mineiro e na sua forma de ver o mundo. Para criar sua própria linguagem, o autor se inspira na linguagem falada pelos capiaus, conseguindo assim evitar os lugares comuns que ele abomina. Mas insere também elementos de várias fontes, entre as quais a cultura erudita. Sendo um grande leitor, ele se inspira nos clássicos para conseguir uma linguagem poética que leva o Sertão para o mundo afora, encontrando no Sertão um lugar para Goethe, Dostoievski e Flaubert (LORENZ, 2009, p. LIV), entre outros.

É um lugar onde ainda há espaço para o misterioso e onde a ciência e a lógica não se impuseram, no qual João Guimarães Rosa encontra, sobretudo, respostas aos enigmas que a ciência e a lógica

1. Graduada em Letras Francesas – Tradução (UnB), Mestre em Literatura (Universidade Stendhal-Grenoble 3), doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB e professora substituta no Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília.

não conseguem resolver, ou não de maneira satisfatória. Assim, no Sertão, pensa-se sobre o mal e o bem, sobre o amor e a violência, sobre a vida e a morte. Não há uma resposta única, conclusiva, sobre essas questões e, a partir da aventura de Nhô Augusto, o escritor mineiro nos leva a pensar os mistérios da vida.

### **João Guimarães Rosa e o Sertão**

João Guimarães Rosa nasceu e cresceu em Cordisburgo, uma cidadezinha de Minas Gerais. O sertão mineiro é, assim, o ponto de partida da vida do escritor, o lugar de sua infância. Em entrevista a Ascendino Leite, em 1946, na ocasião da publicação de *Sagarana*, ele afirma: “Quem lá nasceu tem de guardar, por toda a vida, uma concepção mágica de todo o universo” (LEITE, 1946, p. 1). Para Günther Lorenz, em 1964, reafirma essa importância do Sertão: “eu sou antes de mais nada este ‘homem do sertão’; e [...] ele, esse ‘homem do sertão’, está presente como ponto de partida mais do que qualquer outra coisa” (LORENZ, 2009, p. XXXIV). Na mesma entrevista, ele define o que representa o Sertão para ele: “este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo” (LORENZ, 2009, p. XXXV). O Sertão está, portanto, na base da sua visão de mundo, assim como de sua obra:

Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra estórias que corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. (LORENZ, 2009, p. XXXVII)

Para caracterizar sua obra, em carta ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, datada de 25 de novembro de 1963, o autor acorda um valor a cada elemento que ele considera importante: “a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos” (ROSA, BIZZARRI, 1980, p. 58). Embora o autor considere que a metafísica e a poesia

são os elementos fundamentais de sua obra, o cenário e a realidade sertanejas também têm sua relevância. Ademais, o Sertão é parte integrante tanto da metafísica quanto da poesia rosianas.

Para João Guimarães Rosa, a missão do escritor é pensar a condição humana, para acessar verdades invisíveis que a lógica e a matemática não conseguem explicar. Nas duas entrevistas já mencionadas, o autor revela que considera o mundo sertanejo mais apropriado que o mundo citadino para cumprir esta missão. Para Leite, ele declara que para compor suas fábulas, prefere ter como personagens capiaus por serem “menos uniformizados, mais sem ‘pose’, mais inconventionais que a gente do asfalto. Com eles, no seu habitat, pode-se deixar a solta a poesia, sem prejuízo do realismo” (LEITE, 1946, p. 3). Para Lorenz, ele explica que pode passar dias atrás de uma palavra ou de uma frase, mas que essa busca não se faz num escritório ou junto a intelectuais:

Gosto de pensar cavalgando, na fazenda, no sertão; e quando algo não me fica claro, não vou conversar com algum doutor professor, e sim com algum dos velhos vaqueiros de Minas Gerais, que são todos homens atilados. (LORENZ, 2009, p. XLVIII)

João Guimarães Rosa, no entanto, não rejeita a cultura erudita. Ele cita vários autores com os quais tem afinidades: Goethe, Dostoievski, Flaubert, Kafka, Mann, Musil, Rilke, entre outros. Ele cita como influências em entrevista com Fernando Camacho: Júlio Dantas, Walter Benjamin, Rubem Braga, Magalhães Junior, Machado de Assis, Eça de Queirós. Em carta a Edoardo Bizzari, de 19 de novembro de 1963, ele explica uma passagem de *Corpo de Baile*, ele revela que faz referência à *Divina Comédia* de Dante: “Soropito entra agora no PURGATÓRIO. (Tudo Dante)” (ROSA, BIZZARRI, 1980, p. 52-53, grifos do autor). E na mesma carta:

Voltando ao “Dão-Lalalão”, isto é, aos curtos trechos que assinaiei as “alusões” dantescas, apocalípticas e cântico-dos-canticáveis. (ALIÁS, é apenas nessa novela (“Dão-Lalalão”) que o autor recorreu a isso.) Como você vê, foi intencional tentativa de evocação daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos. Uma espécie que é a inserção de uma frase temática da “Marselhesa” naquela sinfonia de Beethoven, ou da glosa do versículo de São João (Evangelho) no

“Crime e Castigo” de Dostoievski. Com a diferença que, no nosso caso, ainda que tosca e ingenuamente, o efeito visado era o de inoculação, impregnação (ou simples ressonância) subconsciente, subliminal. Seriam espécie de sub-para-citações (?!?). (ROSA, BIZZARRI, 1980, p. 55)

João Guimarães Rosa não opõe a cultura sertaneja à cultura erudita. Ele as une: “não do ponto de vista filológico e sim do metafísico, no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoievski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde *Inneres und Ausseres sind nicht mehr zu trennen*”<sup>2</sup> (LORENZ, 2009, p. LIV). O que o escritor mineiro rejeita é a lógica. Ele destaca o valor do imaginário e considera que dar muita importância ao intelecto limitaria a vida a uma operação matemática, levando a esquecer o desconhecido, o inconsciente, o irracional, nos transformando em máquinas sem alma. Ele afirma: “Apenas superando a lógica é que se pode pensar com justiça” (LORENZ, 2009, p. LXI). O sertão de Guimarães Rosa é, portanto, o lugar onde ainda pode-se pensar metafísica e poeticamente o mundo, onde sobrevive a humanidade com toda sua irracionalidade e seu mistério, onde o homem se questiona sobre os grandes temas universais: dor, júbilo, ódio, amor, morte... “O Sertão é o Mundo” (CANDIDO, 2000, p. 122).

### **Aspectos da cultura sertaneja em “A hora e a vez de Augusto Matraga”**

Através da história de Nhô Augusto, o leitor descobre diferentes dimensões da vida dos sertanejos. O primeiro aspecto é a violência praticada pelos fazendeiros e pelos jagunços entre si e contra o povo. A disputa entre o Major Consilva e Augusto Estêves faz outras vítimas, como o Quim Recadeiro, que morre “com mais de vinte balas no corpo” (ROSA, 2009, p. 251) ao ir atrás do Major para vingar o seu chefe que ele acredita ser morto. Os jagunços são uma outra face dessa violência no Sertão. Quando Joãozinho Bem-Bem e sua banda entravam nos vilarejos, o “povo não se mexia, apavorado, com medo de fechar as portas, com medo de ficar na rua, com medo de falar e

2. “O interior e o exterior já não podem ser separados”: Guimarães Rosa cita em alemão a obra de Goethe, *O Divã Ocidentto-Oriental*.

de ficar calado, com medo de existir” (ROSA, 2009, p. 255). Para Willi Bolle, “a palavra ‘jagunço’ e a instituição da jagunçagem revestem-se, assim, de importância estratégica para se compreender o fenômeno da violência e do crime no Brasil” (BOLLE, 2004, p. 91). De fato, esses exércitos particulares são usados pelos chefes políticos locais para se manter no poder e o povo, sem defesa, sofre com sua violência. O código moral se torna lei para os jagunços e Joãozinho Bem-Bem, no final do conto, afirma que deve vingar a morte de seu companheiro matando um velhinho e pelo menos um de seus filhos, enquanto suas filhas serão oferecidas aos seus homens. Augusto se torna, então, Matraga ao defendê-lo até a morte.

Nesse mundo violento, a religião aparece como um meio de se salvar. Assim, o velho invoca Deus quando é ameaçado por Joãozinho Bem-Bem: “Pois então, satanás, eu chamo a força de Deus p’ra ajudar a minha fraqueza no ferro da tua força maldita!...” (ROSA, 2009, p. 268). Diferentes menções à religião são feitas ao longo do conto que mostram sua importância para o povo e como era vivida no cotidiano. A primeira cena acontece numa noite de novena, uma importante tradição católica. Augusto foi criado pela avó que queria que ele se tornasse padre e ensinou rezas para ele. Quando ele quase morre, ele se sente abandonado por Deus, mas a mãe Quitéria chama um padre para aconselhá-lo e reza para ele. E toda vez que se sente perdido, a religião lhe mostra o caminho. Quando Nhô Augusto sai pelo Sertão rumo ao seu destino, mãe Quitéria pede que fosse acompanhado de um burro: “mãe Quitéria lhe recordou ser o jumento um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus” (ROSA, 2009, p. 262). A religião é, portanto, uma forma de explicar o mundo e um remédio para o povo, para passar pelas provas que se apresentam durante a vida.

O conto revela também como são as condições de vida dos pobres através das personagens de mãe Quitéria e Pai Serapião. Ao acolher o Augusto, eles vivem num casebre de chão de terra, na boca do brejo: “era um cofo de barro seco, sob um tufo de capim podre, mal erguido e mal avistado, no meio das árvores, como um ninho de maranhões” (ROSA, 2009, p. 246). Mas possuem galinhas e porcos que os ajudam a sobreviver. De fato, a natureza oferece “alimento, abrigo, vestuário, transporte, trabalho, remédio e lazer” (MEYER, 2008, p. 203). Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, a importância da agricultura aparece tanto no tipo de habitações que são descritas

e nas tarefas efetuadas pelo protagonista ao longo do conto. Assim, quando Nhô Augusto e o casal de negros atravessa o Sertão para chegar ao povoado do Tombador, onde o antigo fazendeiro possui dez alqueires de terra, eles passam por fazendas e moendas, monjolos e currais, roçarias e sítios. O protagonista procura sua redenção trabalhando “que nem um afadigado”: ele capina, abate o mato, cuida da horta.

A natureza e as mudanças climáticas determinam também o destino de Nhô Augusto. Assim, ele está de cama na casa de mãe Quitéria e pai Serapião e quando o tempo começa a esfriar, suas dores melhoram ele pode então lembrar sua vida anterior sem raiva. No povoado do Tombador, enquanto ele estava vivendo uma vida bem regrada, esperando sua salvação, Tião da Thereza o encontra, dando notícias tristes de Quim Recadeiro e de sua filha, o que o leva a questionar sua nova vida: “essa era a consequência de um estouro de boiada na vastidão do planalto, por motivo de uma picada de vespa na orelha de um marruás bravo, combinada com a existência, neste mundo, do Tião da Thereza. E tudo foi bem assim, porque tinha de ser, já que assim foi” (ROSA, 2009, p. 252). Depois dessa visita, Nhô Augusto duvida, volta a sofrer com seus malfeitos e suas consequências. Mas ao sentir a natureza mudar, ele se transforma também:

Até que, pouco a pouco, devagarinho, imperceptível, alguma coisa pegou a querer voltar para ele, a crescer-lhe do fundo para fora, sorrateira como a chegada do tempo das águas, que vinha vindo paralela: com o calor dos dias aumentando, e os dias cada vez maiores, e o João-de-Barro construindo casa nova, e as sementinhas, que hibernavam na poeira, esperando na poeira, em misteriosas incubações. (ROSA, 2009, p. 253).

Nhô Augusto se sente mais leve e aceita melhor a sua vida, alivia sua penitência e volta a sentir fome e sono, vontade de fumar e beber. Cada estação impacta o homem. Durante um inverno bravo, ele continua a trabalhar arduamente, mas sente a vida correr no seu corpo e começa a pensar em mulher novamente. Quando as chuvas cessam, ele se deixa invadir pela poesia da própria natureza com suas cores, seus sons: “um sol, talqualzinho a bola de enxofre do fundo do pote, marinjava céu acima, num azul de água sem praias, com luz jogada de um para o outro lado, e um desperdício de verdes cá em baixo — a manhã mais bonita que ele já pudera ver” (ROSA,

2009, p. 261). João Guimarães Rosa faz das paisagens sertanejas, de sua flora e de sua fauna são sempre ricas em imagens, sons, cheiros. Muitas vezes, os seres naturais são representados de forma humanizada, reforçando a proximidade da relação entre o homem e a natureza, como nesse trecho a seguir:

De repente, na altura, a manhã gargalhou: um bando de maitacas passava, tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir. E outro. Mais outro. E ainda outro, mais baixo, com as maitacas verdinhas, grulhantes, gralhantes, incapazes de acertarem as vozes na disciplina de um coro. (ROSA, 2009, p. 261)

A natureza ri, canta e encanta. Ao observá-la, Augusto Matraga sente que deve seguir em direção ao seu destino. Assim, o Sertão e todos os elementos que o compõem habitam a linguagem poética do escritor mineiro.

## **O erudito e o popular na linguagem rosiana**

O Sertão está presente na linguagem de João Guimarães Rosa tanto no gênero textual utilizado pelo autor quanto no léxico e na sintaxe de seus textos. O autor conta, assim, que na infância,

trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda. Instintivamente, fiz então o que era justo, o mesmo que mais tarde eu faria deliberada e conscientemente: disse a mim mesmo que sobre o sertão não se podia fazer “literatura” do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões. (LORENZ, 2009, p. XXXVIII)

Então em 1946, ele publica sua primeira coletânea de contos sob o título de *Sagarana*. *Sagarana* é um nome híbrido, misturando o termo “Saga”, de origem germânica que significa “canto heroico” e é utilizado para definir narrativas históricas ou lendárias e “rana”, termo de origem indígena cujo significado é “semelhante a”. O autor conta ao Leite que os animais que aparecem em *Sagarana* existiram, em particular o burrinho pedrês, assim como certos personagens. “A hora e a vez de Augusto Matraga” é a última das nove lendas que compõem essa obra.

Para compor suas histórias, João Guimarães cria sua própria linguagem a partir de diversos elementos que ele descreve nas entrevistas com Leite e Lorenz. Ele considera que a transformação do mundo passa pela renovação da língua e que se deve evitar os clichês e os lugares comuns. Assim, na entrevista com Ascendino Leite, ele afirma que a linguagem literária contém: “todas as palavras – de Portugal, do Sertão, dos tupis, dos clássicos, galicismos, gírias, termos novos arrancados dos desvãos do latim, tecnicismos, cinemismos, neologismos”. (LEITE, 1946, p. 3). E para Günter Lorenz (LORENZ, 2009, p. L), ele afirma utilizar cada palavra “como se ela tivesse acabado de nascer”, insere particularidades de sua região por não terem se desgastado, mas sua linguagem também é influenciada por diversos outros elementos como as ciências modernas ou o antigo português de grandes poetas e pensadores desde a Idade Média. Assim, a própria linguagem do autor é composta por elementos da linguagem popular e da linguagem erudita.

Na linguagem rosiana, todos esses elementos vão se refletir no léxico usado pelo autor. Destaca-se a presença de termos em tupi ou oriundos de dialetos africanos, mostrando a riqueza do português brasileiro defendida pelo autor em entrevista com Lorenz (2009, p. XLIX). Assim, os nomes populares de plantas e animais são frequentemente derivados do tupi, como *cangaçu*, *jia*, *maitaca*, *Matrinchã*, assim como parte dos topônimos. Mas há palavras que entraram no uso do português também como *taboca*, *biboca*. A palavra *molambo* se originou do idioma quimbundo — uma das línguas de origem banda mais faladas em Angola. De acordo com Daniel, “a natureza especializada de muitos dos termos brasileiros empregados pelo autor possibilita descrições vivas e exatas da gente e das coisas regionais tão características da obra rosiana” (DANIEL, 1968, p. 25). Os neologismos criados pelo autor se inspiram também em mecanismos próprios da língua falada<sup>3</sup>, como a afixação ou a justaposição de palavras. Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, há vários neologismos construídos a partir dessas técnicas. Por exemplo *sen-vergonha* é uma junção de *sem* e de *vergonha*, ou ainda o substantivo *desdeixo* é criado a partir do verbo *deixar* com o prefixo *des*.

João Guimarães Rosa, para representar poeticamente o Sertão, usa vários recursos, entre eles uma representação escrita da

3. Cf. o estudo de Mary Lou Daniel, *João Guimarães Rosa: a travessia*.

oralidade. Para isso, ele inova nos aspectos sintáticos e gramaticais de seus textos. Para Daniel, “é precisamente nesta área que a contribuição estilística do autor às letras brasileiras contemporâneas é mais original e distinta” (DANIEL, 1968, p. 77). As diversas técnicas que o escritor emprega - inversão de frases, construções divididas, assíndeto, parataxe, elipse, condensação, parêntese, construções absolutas, e inovação de pontuação<sup>4</sup> – visam a reproduzir os padrões da língua coloquial, mas contribuem também para a poesia do texto pelas combinações de sons e as imagens que ele obtém. As inversões, por exemplo, são um procedimento frequente em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, sob diversas formas: o adjunto adverbial ou o objeto direto aparecem antes do verbo em “todo-o-mundo com elas querendo ficar” e em “Beleza não tinham”. Isso permite reforçar o valor dessas informações e cria um estilo mais poético ao desviar da norma padrão. Daniel afirma:

Igual ao léxico rosiano, a sua sintaxe mostra a constante interação de tendências eruditas e coloquiais. Em contraste com o balanço no seu vocabulário, porém, evidencia esta sintaxe a predominância de tendências literárias e eruditas empregadas com grande originalidade para criar uma maneira pessoalíssima de expressão. (DANIEL, 1968, p. 136)

Os provérbios, como as cantigas, são criações anônimas que são transmitidos de geração em geração pela oralidade. Sua forma, o jogo lúdico com as palavras, as metáforas que criam ajudam para sua memorização. Esta forma não é totalmente fixa, evoluindo com o tempo, mas também em função do lugar. Assim, provérbios parecidos são encontrados em diversos países, mas muda uma palavra, uma construção, e até mesmo o sentido do provérbio. Arroyo, ao analisar a questão da origem dos provérbios, explica que têm “uma origem erudita resguardada pela ‘sabedoria poética’ do povo” (ARROYO, 1984, p. 255). Sobre os ditados e provérbios rosianos, particularmente em *Grande Sertão: Veredas*, ele afirma que não foram encontrados nenhum de seus dizeres em toda a literatura do adágio existente no Brasil e em Portugal:

4. DANIEL, 1968, p. 104.

Isto vem demonstrar, mais uma vez, a sensibilidade rosiana diante dos fatos culturais populares. Pode esse rifoneiro riobaldiano ser criação de Guimarães Rosa, mas também pode ser uma coleta daqueles dizeres perdidos na linguagem popular e que ainda não tenham sido recolhidos em livros. A autenticidade, naturalidade e propósito da paremiologia riobaldiana levou José Pérez a um equívoco que reverte inteiramente em favor da verdade rosiana de respeito à psicologia e fontes populares. Em seu inventário *Provérbios Brasileiros* arrola os dizeres de Riobaldo com pretensão de formar ‘o primeiro efetivo proverbiário brasileiro’, o que, englobadamente, não se acha longe de seu objetivo. Entretanto, a paremiologia riobaldiana parece não ter sofrido ainda aquele processo de assimilação popular acima assinalado. (ARROYO, 1984, p. 255)

Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, além das epígrafes, oito cantigas e vários provérbios e ditados estão espalhados ao longo do conto. Alguns pertencem à cultura popular mesmo, como mostra esse trecho de uma carta que João Guimarães Rosa escreveu a seu pai:

O Sr. irá gostar, e muito, estou seguro, pois nele verá muita coisa do interior, muitas cantigas, como epígrafes (ex: “Ao meu macho rosado, carregado de algodão, etc.”, “Negra danada, siô, é Maria, etc.”, “Tira a barraca da barreira, etc.”, “Eu quero ver a moreninha tabaroa, etc.”), muita coisa, enfim, que lhe dará boas recordações. (ROSA, 2008, p. 238)

As cantigas e os provérbios ajudam, portanto, a aproximar o leitor do texto, visto que remetem à sua memória afetiva. Outros parecem ter sido criados pelo próprio autor. Quando Joãozinho Bem-Bem morre, os moradores do vilarejo em que aconteceu o duelo entoam: “Não me mata, não me mata / seu Joãozinho Bem-Bem! / Você não presta mais pra nada, / seu Joãozinho Bem-Bem!...” (ROSA, 2009, p. 270). O narrador enfatiza que foi inventada na hora por “qualquer-um”. Os provérbios e ditados têm uma estrutura rítmica e metafórica que contribuem para a poesia do texto no qual se inserem. Por exemplo, quando Dona Dionóra conta seu infortúnio a seu tio, este responde: “Sorte nunca é de um só, é de dois, é de todos... Sorte nasce cada manhã, e já está velha ao meio-dia...” (ROSA, 2009, p. 242).

João Guimarães Rosa cria também metáforas que remetem ao universo sertanejo. Essas metáforas têm como intuito criar imagens

poéticas capazes de tocar o coração do homem e afetá-lo. Assim, o padre usa imagens que se referem ao imaginário do fazendeiro: “Deus mede a espora pela rédea, e não tira o estribo do pé de arrependido nenhum...” (ROSA, 2008, p. 248). As metáforas servem também para descrever pessoas e situações. Para remeter ao Sertão, ele faz comparações com animais da região ou menciona hábitos de seus moradores. Por exemplo, para contar como Quim Recadeiro foi morto ao tentar vingar seu chefe, Tião da Thereza afirma que “jurou desforra, beijando a garrucha, e não esperou café coado! Foi cuspir no canguçu detrás da moita, e ficou morto” (ROSA, 2009, p. 251). As duas metáforas do café coado e do canguçu dão mais força à descrição dos fatos e trazem poesia para o texto, impactando o ouvinte (Nhô Augusto) e o leitor.

Daniel destaca o recurso à retórica na escrita de Guimarães Rosa, como as construções intensivas e enfáticas, o emprego de inversões, construções parentéticas, enumeração, e os elementos de equilíbrio das frases (DANIEL, 1968, p. 156). Esse emprego de técnicas próprias da retórica, assim como recursos poéticos, são marcas da cultura erudita presentes na construção da linguagem rosiana.

Além disso, Guimarães Rosa declara para Lorenz:

Deve-se apenas partir do princípio de que há dois componentes de igual importância em minha relação com a língua. Primeiro: considero a língua como meu elemento metafísico, o que sem dúvida tem suas conseqüências. Depois, existem as ilimitadas singularidades filológicas, digamos, de nossas variantes latino-americanas do português e do espanhol, nas quais também existem fundamentalmente muitos processos de origem metafísica, muitas coisas irracionais, muito que não se pode compreender com a razão pura. O elemento metafísico... (LORENZ, 2009, p. XLIX)

Assim, a cultura sertaneja aparece como plano de fundo de suas histórias e na forma de contá-las, mas também e principalmente, como forma de ver o mundo. O escritor entrevê o lado misterioso da vida porque ele foi influenciado na sua infância pelas histórias ouvidas no Sertão, por esse modo de viver entre o religioso e o profano, entre o amor e a violência, entre o bem e o mal. E o escritor usou as leituras e os conhecimentos adquiridos ao longo da vida para enriquecer a sua linguagem e transmitir sua visão de mundo para além do Sertão.

## Uma forma de ver o mundo

“A hora e a vez de Augusto Matraga” relata o percurso do pecador Augusto Esteves em busca de sua redenção. Nesse percurso, Nhô Augusto passa por três fases. No início do conto, o autor avisa: “Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Estêves. Augusto Estêves, filho do Coronel Afonso Estêves, das Pindaibas e do Saco-da-Embira” (ROSA, 2009, p. 237). Augusto Estêves não é nada além de um filho de coronel, que possui terras e poder sobre as pessoas, mas está prestes a perder tudo. Ele tem muitas dívidas. É um valentão que desdenha a esposa e a filha para viver na boemia, maltrata todos ao seu redor e particularmente os capangas que trabalham para ele. É um pecador. Mas todos se viram contra ele. A esposa e a filha o deixam para fugir com Ovídio Moura. O nome Ovídio parece fazer referência ao poeta romano Públio Ovídio Naso que escreveu *Ars Amatoria*, a Arte de Amar. Os capangas se revoltam e vão trabalhar com o Major Consilva, dono de terra e inimigo de Augusto Estêves. Este resolve tirar satisfação com eles antes de matar Dona Dionóra e Ovídio, mas acaba levando uma surra dos capangas do Major Consilva. É então dado por morto.

Mas é recolhido por um casal de negros, mãe Quitéria e pai Serapião. Estes cuidam dele até que se recupere e renasça. Mãe Quitéria o aconselha então: “Reza, que Deus endireita tudo... P’ra tudo Deus dá o jeito!” (ROSA, 2009, p. 247) e ela vai trazer um padre que o confessa e conversa com ele. A partir daí, Nhô Augusto vai procurar a redenção de seus pecados, rezando e trabalhando, se tornando “meio doido e meio santo” (ROSA, 2009, p. 250). Ele foge das tentações e dos prazeres da carne, mas não exerce sua liberdade de escolher entre o bem e o mal e fazia o bem para salvar sua alma e não em benefício dos outros. Com a aparição de Tião da Thereza, primeiro, e de Joãozinho Bem-Bem depois, ele terá que enfrentar essas tentações que ele rejeitou. Quando fica sabendo que Quim Recadeiro morreu para vingá-lo, que sua filha tinha caído na vida e que sua esposa está prestes a se casar com seu amante, o peso de seu passado recai nas suas costas. Ele se confessa ao casal e mãe Quitéria aconselha que ele continue a rezar e trabalhar. Joãozinho Bem-Bem, depois de passar uma noite na casa de Nhô Augusto, oferece seu serviço contra seus inimigos e o convida a se juntar a eles. Nhô Augusto resiste a essa segunda tentação. Depois, ele resolve deixar o

casal e seguir viagem pelo Sertão: “mais sensível à beleza do mundo e se movendo e movendo-se assim na direção de um equilíbrio mais harmonioso entre corpo e espírito” (VALENTE, 2011, p. 105).

Num novo encontro com Joãozinho Bem-Bem e seu bando, Nhô Augusto defende um velhote contra o jagunço e os dois homens se enfrentam e morrem. Para Valente, “a vitória sobre Bem-Bem só é possível porque Augusto é capaz de contar com sua antiga habilidade como lutador cruel e destemido [...]. Mistura características de Augusto Esteves do Muricí e de Nhô Augusto do Tombador para criar Augusto Matraga” (VALENTE, 2011, p. 105). O protagonista se transforma então num “pecador santo” e consegue sua redenção de forma paradoxal, ao matar o homem que tanto admirava para proteger o fraco. Dessa forma, Guimarães Rosa desconstrói ao longo do conto as polaridades habituais, particularmente a oposição binária entre o bem e o mal. No conto, o bem e o mal andam juntos, imbricados. Augusto Matraga traz o mal no nome tal como Joãozinho Bem-Bem traz o bem no dele. Enquanto Augusto Estevês maltratava seus capangas, Joãozinho Bem-Bem é um ser violento, mas que trata muito bem seus homens e quer matar para vingar a morte de um dos seus.

Da mesma forma, o sagrado e o profano se cotejam. Quando começa, a noite de novena é seguida por um leilão em que mulheres são arrematadas pelo maior valor oferecido. Augusto Estevês “ganha” assim o direito de sair com a Sariema. Ao caminharem para a casa, ele para num adro para fazer o “o em-nome-do-padre, para saudar a porta da igreja” e depois maltrata a prostituta. Quando os capangas de Major Consilva acham ter matado Nhô Augusto, um deles propõe: “Arma uma cruz aqui mesmo, Orósio, para de noite ele não vir puxar teus pés...” (ROSA, 2009, p. 246). Nhô Augusto, ao expressar sua vontade de salvar sua alma afirma “P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!” (Rosa, 2009, p. 249). E é quando ele cessa de fugir da tentação que ele consegue realmente se livrar dela:

Assim, sim, que era bom fazer penitência, com a tentação estimulando, com o rasto no terreno conquistado, com o perigo e tudo. Nem pensou mais em morte, nem em ir parça o céu; e mesmo a lembrança de sua desdita e reverses parou de atormentá-lo, como a fome depois de um almoço cheio. Bastava-lhe rezar e aguentar firme, com o diabo ali perto, subjugado e apanhando de rijo, que era um prazer. (ROSA, 2009, p. 260)

Esse imbricamento do bem e do mal, do sagrado e do profano, Guimarães Rosa o explica para Günter Lorenz:

A gente do sertão, os homens de meus livros, você mesmo escreveu isso, vivem sem consciência do pecado original; portanto, não sabem o que é o bem e o que é o mal. Em sua inocência, cometem tudo o que nós chamamos “crimes”, mas que para eles não o são. (LORENZ, 2009, p. LXI-LXII)

Ao viver num mundo violento, onde “existem acordos entre o poder central e os potentados locais, por meio dos quais o que seria crime é reconhecido como lei” (BOLLE, 2004, p. 93), os sertanejos têm que adaptar os conceitos de bem e de mal herdados da religião para poder sobreviver.

### Considerações finais

As fronteiras do Sertão não param no Brasil. O Sertão rosiano transpassa os limites do país para falar sobre o mundo, os homens e a vida. Pelas suas vivências, João Guimarães Rosa é um sertanejo erudito. Nasceu no Sertão, mas como médico e depois diplomata, ele viajou pelo Brasil e pelo mundo. Falava várias línguas, lia e compreendia mais ainda. Leu autores e pensadores que o influenciaram. Essas experiências não se somam simplesmente, elas se imbricam, se misturam para criar uma linguagem própria.

O sertão, suas paisagens e os seres que vivem nele influenciaram sua forma de ver o mundo e servem de ponto de partida para pensar as grandes questões universais. Nas obras rosianas, a cultura erudita e a cultura popular se valorizam mutuamente.

### Referências

- BOLLE, W. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- CAMACHO, F. Entrevista com João Guimarães Rosa. *Revista Humboldt*, vol.18, n. 37, p. 42-53. Munique/Rio de Janeiro, 1978. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2016/05/joao-guimaraes-rosa-entrevistado-por.html>. Acesso em: 20 set. 2020.

- CANDIDO, A. *A literatura e a formação do homem*. Remate de Males, Campinas, SP, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- CANDIDO, A. O homem dos Avessos. In: *Tese e Antítese: Ensaios*. 4a. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 119-139.
- DANIEL, M. L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.
- LEITE, A. Arte e céu, países de primeira necessidade. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro, 1946, p. 1, 3 e 7. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523\\_04&pagfis=33236](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_04&pagfis=33236). Acesso em: 20 set. 2020.
- LORENZ, G. Diálogo com João Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa. Volume I*. Organização: Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009, p. XXXI-LXV.
- MEYER, M. *Ser-tão natureza: A natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ROSA, J. G.; BIZZARRI, E. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.
- ROSA, J. G. *Ficção completa. Volume I*. Organização: Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009.
- ROSA, V. G. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- VALENTE, L. F. *Mundivivências: leituras comparativas de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

**Narrativas autobiográficas: uma análise comparativa entre a obra literária *Hospício é Deus: diário I* (1965) e o documentário audiovisual *Santiago* (2007)**

Tamiris Tinti Volcean (USP)<sup>1</sup>

**A autobiografia como gênero do discurso**

*Não se encontrarão, pois aqui, mescladas ao romance familiar, mais do que as figurações de uma história do corpo — desse corpo que se encaminha para o trabalho, para o gozo da escritura. Pois tal é o sentido teórico dessa limitação: manifestar que o tempo da narrativa (da imageria) termina com a juventude do sujeito: não há biografia a não ser a da vida improdutiva. Desde que produzo, desde que escrevo é o próprio Texto que me despoja (felizmente) de minha duração narrativa. O Texto nada pode contar, ele me carrega para outra parte, para longe da minha pessoa imaginária, em direção a uma espécie de língua sem memória que já é a do Povo, da massa insubjetiva (do sujeito generalizado), mesmo se dela ainda estou separado por meu modo de escrever.*

(BARTHES, 2003, P. 14)

Este é um trecho da obra autobiográfica *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003), do escritor, filósofo e crítico literário francês Roland Barthes. Logo na contracapa, deparamo-nos com a seguinte frase: “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance”.

O autor, ao fazer tal sugestão semântica de leitura, oferece-nos uma perspectiva sobre a verossimilhança possível e existente entre o sujeito e a sua imagem construída discursivamente, promovendo, assim, reflexões acerca do posicionamento e dos usos da personagem em narrativas autobiográficas. Nestes escritos de Barthes, por exemplo, o sujeito desaparece, tornando-se, de acordo com o autor, “um fantasma, a sombra ou qualquer coisa que não seja ele mesmo.

1. Graduada em Comunicação Social com ênfase em Jornalismo (UNESP), mestre em Comunicação Midiática (UNESP) e doutoranda pelo programa de Literatura Brasileira da FFLCH/USP.

Espécie de sensação ausente cuja presença só pode ser percebida entre as palavras” (BARTHES, 2003, p. 32).

A partir do mergulho no pretérito de Barthes e nas informações sobre sua infância e memórias mais relevantes, por meio de suas próprias palavras, tornou-se notável a concepção de que a maneira como construímos a narrativa de nossa vida e de nossas experiências passadas é um reflexo de nossa personalidade e, principalmente, de nosso modo de existir no mundo. Essas sugestões semânticas de leitura propostas por Barthes são, portanto, necessárias para que o autor alcance a produção de sentido intencionada, a fim de que o leitor percorra sua trajetória de vida sempre guiado pelas peculiaridades da construção discursiva de seu relato em primeira pessoa.

Escrever sobre si mesmo é, para além da questão memorialística, permitir-se organizar as próprias experiências de vida em retrospecto, exibindo-as ao olhar do outro a partir de um pacto, no qual o autor assume a postura de apresentar os fatos de forma verídica, ainda que a narrativa o leve a confessar culpas e descrever pensamentos que o distanciam da aceitação social. Autobiografia, enquanto gênero do discurso, é, portanto, um termo que carrega incertezas limítrofes e ambiguidades conceituais, o que é demonstrado pelo teórico Philippe Lejeune em sua obra *L'autobiographie en France* (1971).

O conceito pode despertar o interesse de pesquisadores de diversas áreas, como a história, a antropologia ou a psicologia, uma vez que a narrativa autobiográfica reúne aspectos subjetivos relacionados à busca pela identidade e pelo propósito dos indivíduos que a assumem como caminho formalístico de escrita para os mais diversos fins, incluindo os intuitos terapêuticos. No entanto, primordialmente, a autobiografia se apresenta como texto literário (LEJEUNE, 1975).

Diante desta colocação, deve-se identificar quais são os elementos constitutivos da narrativa responsáveis por estabilizar os enunciados autobiográficos, reunindo-os em um conjunto que posicione determinado texto que os contenha nos contornos da interioridade de um gênero discursivo. Dessa forma, uma narrativa em prosa, na qual o autor, o narrador e o personagem principal convergem para um mesmo sujeito é considerada autobiográfica.

Há, portanto, uma diferenciação entre o sujeito da narrativa ficcional e o sujeito de uma narrativa autobiográfica, que dirige o foco de seu enredo para a reconstituição de experiências vividas. No

enredo de uma narrativa ficcional, o “eu” do escritor assume o papel do outro de si mesmo. O conceito de dissipação do “eu”, apresentado por Costa Lima (1986), indica que o imaginário permite a irrealização do sujeito, ou seja, suscita possibilidades de criação para múltiplos “outros”. Em contrapartida, a construção autobiográfica parece reafirmar sua unidade a partir de um esforço que se assemelha ao psicanalítico, baseado na “procura do tempo perdido”, mote utilizado por Marcel Proust, que é figura central da literatura autobiográfica francesa (ALBERTI, 1991).

Lejeune (2008) define a autobiografia como uma “narrativa em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Entretanto, diante do objetivo específico desta análise comparativa, o de tratar de comparações entre obras do âmbito literário e do audiovisual, devemos levar em consideração uma definição anterior e mais abrangente que a de Philippe Lejeune. Vapereau, em seu *Dictionnaire universel des littératures* (1876), amplia o conceito de autobiografia, situando-o em outra posição semântica. Dessa maneira, uma produção audiovisual, assim como uma obra literária, pode se converter em matéria autobiográfica, mesmo que autor e personagem não sejam a mesma pessoa.

É preciso, neste ponto, ressaltar que a análise de um produto audiovisual conta com instâncias analíticas distintas daquelas que se mostram presentes em um texto literário. Portanto, é indispensável que se pense o gênero autobiográfico a partir de uma conceituação teórica mais ampla.

Assim aponta Lejeune:

Em seu *Dictionnaire universel des littératures* (1876), ele chama “autobiografia” todo texto, qualquer que seja sua forma (romance, poema, tratado filosófico), cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos. (LEJEUNE, 2008, p. 223)

O relato autobiográfico, desde suas primeiras práticas, tem a pretensão de organizar a história do “eu”, como se o autobiografado tivesse um sentido de vida palpável. A noção de vida como uma história, que tem começo, meio e fim, torna-a coerente e orientada — ou seja, os encadeamentos lógicos dos acontecimentos do

passado configuram as circunstâncias do presente, fornecendo, dessa maneira, significação às ações daquele que narra a si próprio.

Traçando um panorama literário, a autobiografia ganhou destaque no continente europeu, principalmente dentre as obras francesas. À *la recherche du temps perdu*, obra de Marcel Proust, publicada em sete partes entre 1913 e 1927, é considerada, atualmente, como uma das mais densas obras autobiográficas dos catálogos literários. Outros exemplos notáveis de autobiografias incluem a obra *Les mots*, de Jean Paul Sartre, *L'amant*, de Marguerite Duras, a carreira literária de Annie Ernaux e os quatro volumes da autobiografia de Simone de Beauvoir.

No Brasil, o pioneiro da narrativa autobiográfica foi o jornalista Joaquim Nabuco, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, que publicou, em 1900, a obra *Minha formação*, classificada como um livro de memórias no qual o autor aborda fatos de sua vida intelectual, política e diplomática. Além de Nabuco, destaca-se também Pedro Nava, autor da obra *Bau de Ossos* (1972), José Lins do Rego, com sua obra *Meus verdes anos* (1956); *A menina do sobrado* (1979), de Ciro dos Anjos; e *Infância* (1945), de Graciliano Ramos.

Já no audiovisual, deve-se levar em consideração as transformações do cinema do último século, que apresentam ao espectador novas formas de narrar histórias do outro e de si mesmo. Neste contexto, intensifica-se a necessidade do real, enraizada na sociedade atual, o que abre espaço para as produções biográficas e autobiográficas.

A partir de 1985, com a produção *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, podemos notar uma alteração no panorama da produção audiovisual. O documentarista e cineasta apresenta ao espectador um ponto de vista histórico a partir de abordagens particularizadas. Dessa maneira, os assuntos do cotidiano substituem, eventualmente, os grandes temas sociais e políticos e, conseqüentemente, as narrativas do modo de vida alheio e de si mesmo tornam-se privilegiadas, permitindo a dispersão e intensificação das biografias e autobiografias no universo do cinema e do documentário.

Há, portanto, diversas estruturas textuais e audiovisuais aptas a transmitir ao leitor a seleção de acontecimentos capazes de elaborar uma síntese do enredo de vida do personagem, que pode ser, também, autor e narrador. As memórias, biografias, romances pessoais, poemas autobiográficos, diários íntimos e autorretratos são formas de discurso semelhantes, que circundam a escrita autobiográfica,

podendo entrecruzar-se e hibridizar-se dentro dos frágeis e tenros limites deste gênero discursivo em questão.

Nesta análise comparativa, propõe-se, portanto, uma reflexão sobre os limites discursivos de uma autobiografia, uma vez que, tradicionalmente, os gêneros do discurso são tratados de forma pragmática, como se a definição de cada um destes gêneros pudesse existir sem a possibilidade de nelas se verificar brechas categóricas e conceituais. Bakhtin (1979) é um dos teóricos da linguagem que norteiam nossos estudos e nos oferecem embasamento para esta reflexão, quando, em sua própria obra, demonstra que as fronteiras entre um gênero e outro são difusas e que, devido a essa inexatidão fronteira, muitas das características estabilizadoras de um gênero se confundem com as características estabilizadoras de outro.

É possível reunir um conjunto de traços característicos e categóricos que estejam presentes em todas as construções narrativas dos indivíduos plurais que desejam compartilhar fatos de sua própria vida?

### **A gênese do conceito autobiográfico no mundo ocidental**

Desde a consolidação do capitalismo e do mundo burguês no Ocidente, fez-se necessário criar um espaço de autorreflexão para que fosse firmado o individualismo consequente deste sistema econômico baseado na legitimidade dos bens privados e que apresenta como principal objetivo a obtenção de lucros. Diante desta transformação histórica, social e econômica, as confissões, as memórias, os diários íntimos e as correspondências, ou seja, variações do gênero do discurso autobiográfico, começam a ser praticadas no âmbito literário, como foi dito anteriormente, ao se fazer menção às *Confissões*, de Rousseau.

Entretanto, de acordo com Mourão (2016), foi só na década de 1970, durante a *Buffalo Conference on Autobiography in the Independent American Cinema*, que o termo passou a ser amplamente discutido entre os teóricos e críticos do audiovisual, marcando uma grande lacuna entre a discussão das narrativas de si em âmbito literário. Anteriormente ao evento, mais precisamente em 1959, o cineasta Stan Brakhage divulgou *Window Water Baby Moving*, produção na qual documenta eventos familiares íntimos, incluindo o parto de sua primeira filha. Nas filmagens, nota-se, claramente, a intenção de

eternizar acontecimentos de sua própria história de vida, bem como as sensações individuais e subjetivas causadas por estes, na película cinematográfica. No entanto, suas obras, que o tornaram um dos principais pioneiros do cinema de vanguarda norte-americano, não continham, ainda, em sua denominação, o termo “autobiografia”.

Patrícia Mourão, a autora da tese intitulada *A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental* (2016), ainda apresenta a transição do psicodrama, gênero no qual o cineasta dramatiza suas perturbações interiores, para o cinema lírico, marcado pelos registros da vida cotidiana, como um divisor de águas importantíssimo para a consciência da autobiografia enquanto gênero próprio.

Na literatura, até 1960, a autobiografia também não existia como problema de pesquisa ou área de interesse especial; ou seja, não havia consciência do gênero, apesar de vários textos anteriores à época apresentarem características autobiográficas. Como foi ressaltado anteriormente, as escritas de si intensificam-se, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, como uma tentativa de organização do “eu”, que, em um futuro próximo, resultaria e transitaria entre as classificações de sujeito pós-moderno, cujas identidades múltiplas, apresentadas por Hall (2001), orbitam um núcleo caótico e altamente mutante.

Nos discursos acadêmicos, o termo “autobiografia” só começou a ser usado após um grande esforço para pensar em convenções e categorias que definissem as produções e narrativas do “eu” como pertencentes a um gênero do discurso. Ou seja, a prática e a forma autobiográfica não eram novidade; mas a consciência e o debate em torno dela, enquanto gênero discursivo, sim.

A sociedade pós-industrial abre a discussão entre o público, caracterizado pelo global, e o privado, representado pela subjetividade. Esse contraste desemboca na necessidade de falar sobre si mesmo e na curiosidade de observar a vida de outrem, que é exacerbada, em décadas posteriores, devido à intensificação do processo de midiaticização, principalmente com o surgimento dos *reality shows*. Neste ponto da discussão, é importante lembrar que o primeiro *reality show* exibido na TV, *An American Family*, foi lançado pela emissora PBS, em 1973, ou seja, dentro do parêntese temporal das décadas de 1960 e 1970 em que estamos trabalhando.

As narrativas autobiográficas, desta maneira, surgem, no mundo

ocidental, como o caminho integralizador de um sujeito fragmentado. Décadas mais tarde, já quando se conceitua a globalização, nota-se que tal fragmentação permitiu, com maior facilidade, que o indivíduo tivesse contato com outras identidades culturais fragmentadas. É sobre isto; os traços autobiográficos, a discussão do pacto autobiográfico, que se mostra indispensável para a formulação de categorias analíticas que guiarão as investigações acerca do enquadramento dos objetos que compõem esta análise comparativa, a obra literária *Hospício é Deus: diário I* (1965) e o documentário pessoal *Santiago* (2007), neste *lócus* discursivo.

### **O corpus de análise**

Maura Lopes Cançado inicia sua carreira literária dentro do hospício e faz uso da escrita como possibilidade de reintegração ao mundo além-grades. A sua visibilidade literária no *Jornal do Brasil* e o lançamento da obra *Hospício é Deus: diário I* (1965), que faz parte do *corpus* desta análise, foram fatores importantes para que a escritora não se limitasse ao confinamento dos hospitais psiquiátricos pelos quais passou durante toda a sua vida.

*Hospício é Deus: diário I* (1965) retrata, levando em consideração a cronologia de um diário, os dias de clausura de Maura no Hospital Gustavo Riedel, Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, entre o fim de 1959 e o começo de 1960. Os relatos em primeira pessoa e tom de denúncia contribuíram para que os abusos do sistema manicomial fossem expostos à sociedade.

Décadas mais tarde, o conteúdo de *Hospício é Deus: diário I* (1965) serviriam de embasamento para as discussões relacionadas à Reforma Psiquiátrica no Brasil, tornando-se um documento importante na argumentação contrária à existência de espaços responsáveis por segregar e isolar as pessoas com deficiências mentais aptas a viver em convívio social.

Há, na obra de Maura Lopes Cançado um entrelaçamento entre vida real e ficção. Em *Hospício é Deus: diário I* (1965), faz uma autorrepresentação de louca, dando voz a si mesma e às suas companheiras de hospício, oferecendo ao leitor os devaneios de uma interna que sonha com o ambiente externo do qual está apartada. Como escritora, adquiria uma identidade no espaço manicomial, deixando de

ser apenas a representação simbólica do número que a identificava como paciente.

O outro objeto deste *corpus* de análise é o documentário de João Moreira Salles, *Santiago* (2007). Nele, o documentarista pretendia, *a priori*, retratar as excentricidades do mordomo que trabalhou para a família Moreira Salles por mais de três décadas, Santiago. Em cinco dias, João Moreira Salles gravou nove horas de um material impregnado de lembranças e contradições. Santiago, apesar de ocupar uma posição desfavorecida na hierarquização social, abaixo do patrão e sua família, apresenta gostos refinados e peculiares.

Narrado em primeira pessoa, na voz do irmão, Fernando Moreira Salles, a produção atribui à narração em *off* a responsabilidade de revelar as intenções do diretor em relação àquilo que se constrói na tela, apostando na metalinguagem e na “intensificação e explicitação autorreflexiva dos artifícios, muitas vezes em nome de um ‘choque do real’, e que acabam por criar novas ilusões de transparências” (FELDMAN, 2008, p. 240).

Mesmo que o diretor seja, na maior parte do tempo, mais protagonista do que Santiago, compreende-se o fato de o mordomo emprestar seu nome ao filme. É ele quem faz a mediação e estabelece marcos entre o tempo pretérito e o presente, entre João e sua história pessoal e familiar, entre João e seu criado, entre João e o próprio João.

### **Parâmetros analíticos para a seleção dos fragmentos autobiográficos do *corpus* desta análise comparativa**

A análise de conteúdo é uma etapa importante para que se possa, posteriormente, quantificar e categorizar os traços delimitativos do discurso autobiográfico propostos por Davis (2003) nos objetos de análise, sendo eles a obra literária *Hospício é Deus: diário I* (1965) e o documentário *Santiago* (2007). A aplicação da análise de conteúdo requer, inicialmente, a estruturação de categorias, que viabilizarão o mapeamento dos traços recorrentes nos materiais que compõem o conjunto analítico deste trabalho. As categorias foram elencadas a partir da teoria sobre discursos biográficos e autobiográficos propostos na obra de Kathy Davis, *Biography and Society* (2003), principalmente nas questões centralizadas no capítulo *Biography as critical methodology*.

É importante ressaltar que as denominações atribuídas às categorias resultaram do trabalho de reflexão da própria pesquisadora, a partir das problemáticas apresentadas por Davis (2003), uma vez que não há, na literatura recorrente sobre o tema, categorizações já organizadas exclusivamente para discursos autobiográficos. Ou seja, este conjunto não se encontra na obra supracitada, sendo uma síntese exclusiva daquilo que a pesquisadora angariou ao longo do percurso metodológico.

A primeira concentra-se nas ambiguidades presentes nos discursos autobiográficos (A). Esta categoria reúne os traços que demonstram as ambivalências e contradições nos escritos de Maura Lopes Cançado, bem como na organização da edição final do roteiro de *Santiago* (2007). Neste conjunto, pretende-se agrupar fragmentos relacionados às digressões que aproximam o passado do tempo presente do discurso.

A segunda categoria enfatiza as descontinuidades lógico-temporais (D). Esta categoria reúne os fragmentos impregnados pela inevitável falha memorialística humana, a qual não pode dar conta de armazenar todos os fatos de uma vida sem que haja lacunas que afetem diretamente na coerência do discurso. Essas lacunas, muitas vezes, são preenchidas de ficcionalidade, o que será demonstrado por trechos de *Hospício é Deus: diário I* (1965) que não correspondem à biografia derivada da pesquisa documental acerca de Maura Lopes Cançado, bem como por passagens em que o mordomo Santiago é direcionado a formular uma resposta que satisfaça as vontades de João Moreira Salles, sem que nesta fala haja qualquer continuidade lógico-temporal com a infância real do documentarista. Nesta segunda categoria pretende-se afirmar a hipótese inicial de que a busca memorialística em relação à descoberta identitária é, de fato, o que rege e predomina nos discursos autobiográficos, acima até da coerência em relação ao tempo, enquanto elemento constitutivo destas narrativas.

A terceira categoria reúne os resgates memorialísticos de tempos anteriores àquele do presente do discurso autobiográfico (RM), o que é categoria essencial para a organização do discurso e da visão que se constrói de si mesmo. Maura Lopes Cançado, em muitos trechos de seu diário íntimo, cita fatos de como era sua vida no interior de Minas Gerais, acontecimentos de sua adolescência, marcada pela fortuna acumulada do pai e pela castração de sua liberdade

expressivo-criativa pelos costumes conservadores aos quais foi exposta desde menina. Já João Moreira Salles, após o hiato de 13 anos entre produção e edição final do documentário *Santiago* (2007), seleciona, das 9 horas de gravação bruta, muitas falas referentes à época de sua infância, quando explorava, na companhia do morador, a imensidão da mansão da Gávea.

Na quarta categoria, descrever-se-á a dissociação entre a instância de “autor-criador” e “autor-indivíduo” proposta por Alberti (1991) (D1). Neste conjunto, estarão reunidas as múltiplas visões do “eu” e a descentralização do sujeito pós-moderno, classificado como um sujeito fragmentado, a partir das descrições variadas de si mesma, no caso de Maura Lopes Cançado, e dos comentários realizados em voz *off* por João Moreira Salles, durante as gravações do documentário *Santiago* (2007), que demonstram certa irritação e desaprovação de sua representação em algumas memórias, em contraste com o direcionamento e construção do próprio “eu” proporcionado pelo seu poder enquanto editor das gravações brutas.

A quinta categoria apresentará o conjunto de traços relacionados às ambientações memorialísticas (A1). Nesta categoria, estarão incluídos fragmentos nos quais constem descrições espaciais, bem como ambientações, que, de certa maneira, impactaram direta ou indiretamente na construção das narrativas autorrepresentativas. Em *Hospício é Deus: diário I* (1965), por exemplo, o contraste entre a liberdade demonstrada pela vida na fazenda durante a infância e adolescência e a vida adulta, enclausurada nos manicômios, é fator decisivo para que Maura escreva, em tom de denúncia, sobre como o espaço influencia a construção de si mesma enquanto sujeito social. Dessa maneira, essa categoria priorizará o espaço enquanto elemento constitutivo das narrativas.

Por fim, na sexta e última categoria, pretende-se agrupar os impactos contextuais das vozes sociais externas nos discursos autobiográficos de Maura Lopes Cançado e João Moreira Salles (I). Este conjunto atuará como gancho essencial para que se dê continuidade às análises dialógicas dos discursos, principalmente no tocante ao impacto do Outro, enquanto sociedade pós-moderna, na construção de si mesmo.

**Quadro I**  
**Categorização dos traços delimitativos do discurso autobiográfico**

Ambiguidades	(A)
Descontinuidades lógico-temporais	(D)
Resgates memorialísticos de tempos passados	(RM)
Dissociação entre “autor-criador” e “autor-indivíduo”	(D1)
Ambientações memorialísticas	(A1)
Impactos contextuais das vozes sociais externas	(I)

**Fonte:** Elaborado pela autora

Demonstraremos, a seguir, a análise comparativa entre os elementos constitutivos da autobiografia destacados por Davis (2003), ambiguidades (A) e descontinuidades lógico-temporais (D), confrontando estes traços delimitativos do discurso autobiográfico com a produção de sentido na obra literária e na produção audiovisual.

## **Ambiguidades (A)**

### **Contradições: a tensão entre o “eu” e o “outro”**

Para identificar este segundo elemento presente da narrativa autobiográfica na obra de Maura Lopes Cançado e nos traços autobiográficos do documentário de João Moreira Salles, é preciso retomar o conceito de dialogismo, defendido por Bakhtin (1979).

Diz-se que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, ou seja, todo discurso é ocupado pelo discurso alheio. Por isso, a concepção dialógica da língua é fator essencial para o desenvolvimento de qualquer estudo no campo da linguagem.

Uma das definições do conceito de dialogismo é aquela marcada pela subjetividade dos enunciadores. De acordo com Fiorin (2008), este conceito define que o mundo interior de um sujeito é a dialogização da heterogeneidade das vozes sociais, o que comprova a teoria bakhtiniana inicial, baseada na constituição discursiva do sujeito a partir da apreensão de vozes sociais que constituem a realidade na qual está imerso.

Bakhtin (1979) afirma que o outro constitui um valor de autoridade

sobre o “eu”. Essa tensão dialógica entre as vozes externas e vozes internas influencia diretamente a construção da identidade do sujeito.

Estar internado no hospício não significa nada. São poucos os loucos. A maioria compõe a parte dúbia, verdadeiros doentes mentais. Lutam contra o que se chama doença, quando justamente esta luta é o que os define: sem lado, entre o mundo dos chamados normais e a liberdade dos outros [dos loucos]. Não conseguem transpor o “Muro”, segundo Sartre. É a resistência. [...] Transposta a barreira, completamente definidos, passam a outro estado — que prefiro chamar de santidade. A fase digna da coisa, a conquista de se entregar. O que aparentam é a inviolabilidade de seu mundo. (CANÇADO, 1965, p. 27)

Neste momento da narrativa, Maura contradiz seu ponto de vista quando diz que “estar internado no hospício não significa nada” (CANÇADO, 1965, p. 27), uma vez que, anteriormente, denuncia o espaço manicomial como um agravante para os diagnósticos dos doentes mentais. Neste mesmo trecho, a autora atribui significado ao estar no interior dos muros da instituição, afirmando que, ao transpassar a barreira, os loucos passam ao estado de santidade, contradizendo, novamente, a alegação da falta de significado.

À luz da heterogeneidade de vozes que compõem o discurso dialógico de Bakhtin (1979), pode-se dizer que tal contrariedade, que se repete em outros trechos da obra, existe graças aos conflitos engatilhados pelo discurso social e histórico acerca da loucura.

O conceito da loucura, que, de acordo com Foucault (1978), sofreu diversas alterações no transcorrer do tempo, consequência das transformações contextuais ao qual esteve submetido, é definido no discurso daqueles que falam sobre ele. Por isso, Maura Lopes Cançado, apesar de, em muitas passagens, indicar que enxerga suas companheiras de manicômio naturalmente, entra em contradição quando tem seu discurso influenciado pelas vozes sociais e externas.

No roteiro do documentário *Santiago* (2007), pode-se dizer que a narrativa autobiográfica é também dialógica e, por isso, apresenta divergências entre o pensamento do diretor e as vozes sociais com as quais dialoga no período em que busca resgatar suas memórias, bem como naquele em que as vivenciou. Tais vozes sociais são representadas, na filmagem, pela figura protagonista do mordomo

Santiago que, muitas vezes, ao responder uma pergunta, é repreendido pelo diretor até oferecer a informação desejada pelo mesmo.

O teor autobiográfico do documentário, quando analisado à luz das contradições, afasta-se da produção de sentido atribuída às contradições presentes no diário autobiográfico de Maura Lopes Cançado. Esse afastamento entre o documentário e a obra literária dá-se, principalmente, pelos papéis do audiovisual na formulação de articulações estéticas e políticas do afeto. De acordo com Vasconcelos (2017), “onde falha ou falta o discurso, é a expressividade do corpo que pode nos ajudar a acessar o tema ou sujeito que a câmera busca investigar como pode ser observado em *Santiago*” (VASCONCELOS, 2017, p. 18).

Uma outra contradição que reafirma os traços autobiográficos derivados da edição tardia de João Moreira Salles é a primeira cena de *Santiago* (2007). O documentário inicia-se com uma música e uma sequência de fotos que demonstram o sentimento de solidão da mansão dos Moreira Salles neste e em remotos tempos. O diretor contradiz-se, quando, apesar de anunciar o mordomo como protagonista, enfatiza seus próprios sentimentos, introduzindo o espectador ao universo de sua memória pessoal. A repetição da palavra “lembança”, nas cenas iniciais, é uma evidência desta contradição entre a intenção biográfica, diante do protagonismo de Santiago Badariotti Melo, e o resultado autobiográfico, a partir do desejo, secreto ou timidamente confesso, do diretor.

Neste caso, deve-se evidenciar o espaço, enquanto elemento constitutivo da narrativa, para explicitar o distanciamento da produção de sentido autobiográfico na literatura e no audiovisual.

O espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero. (LINS, 1976, p. 72)

Na obra de Maura Lopes Cançado, portanto, o leitor tem acesso às suas memórias e reflexões espaciais. O enquadramento oferecido pela autora é o único possível para visualizar o manicômio e a contradição do discurso da loucura. No audiovisual, por outro lado, tem-se imagem espacial nítida na tela, o que possibilita ao espectador um leque de interpretações subjetivas da cena em questão.

## Descontinuidades lógico-temporais (D)

### Lacunas temporais aonde adormecem o nosso “eu”

Analisando as descontinuidades presentes no conteúdo de *Hospício é Deus: diário I* (1965), é possível identificar trechos que se assemelham às digressões presentes na obra de Machado de Assis. As digressões machadianas compõem o estilo singular do escritor brasileiro e podem ser definidas como intervenções de elementos que se desviam do tema central da narrativa, ou seja, são interpolações entre recordações ou reflexões e os episódios que constituem aquele momento da narrativa.

12-2-1960 [...] Fui hoje ao pátio com Isabel. Não creio que a descrição do inferno, na Divina comédia de Dante, possa superá-lo. Ocorreu-me quando estava lá, pensar na tranquilidade dos cemitérios. A toda família é tolerável e às vezes confortador visitar o tumulo de um parente. Mas é proibido entrar no pátio de um hospício. Nenhuma família resistiria, estou certa. [...] Até quando haverá pátios? Mulheres nuas, mulheres vestidas — mulheres. Estando no pátio não faz diferença. Mas esta mulher, rasgada, muda estranha, um dia teria sido beijada. Talvez um bebê lhe sorrisse e ela o tomasse no colo, por que não? Não aceito nem compreendo a loucura. Parece-me que toda a humanidade é responsável pela doença mental de cada indivíduo. [...] Que fazer para que todos lutem contra isto? Não acho que os médicos devam conservar ocultos os pátios dos hospícios. Opto pelo contrário; só assim as pessoas conheceriam a realidade lutando contra ela. ENTRADA FRANCA AOS VISITANTES: não terá você, com seu indiferentismo, egoísmo, colaborado para isto? Ou você, na sua intransigência? Ou na sua maldade mesmo? Sim, diria alguém, se pudesse: recusaram-me emprego por eu ter estado antes internado num hospício. Sabe, ilustre visitante, o que representa para nós uma rejeição? Posso dizer: representa um ou mais passos para o pátio. (CANÇADO, 1965, p. 147-148)

No trecho acima temos uma descontinuidade derivada de uma reflexão que, conseqüentemente, ofereceu ao texto a característica digressional. Maura, no instante narrado, encontra-se no pátio do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, mas transporta seu fluxo de consciência para os cemitérios, apresentando uma correlação entre os dois espaços.

Essa descontinuidade, em uma narrativa autobiográfica, existe

graças à relação intrínseca entre a memória individual e o contar a história da própria vida, conforme argumenta Pereira (2011):

A memória não se enraíza somente às continuidades temporais, ela está enraizada nas lembranças, nas discontinuidades, nos traumas e em tantas manifestações humanas, pois esta memória está ligada a um tempo vivo, que rompe com as cronologias lineares presas às tradições e que se abre para o passado e para o futuro, é o tempo em que os acontecimentos estão no âmbito do agora, no tempo dos acontecimentos e dos eventos. O tempo está muito presente nas histórias autobiográficas, pois uma autobiografia nunca está estática numa narrativa linear, mas estará sempre reelaborada numa simples sequência de tempo, porém composta de contínuas reestruturações de eventos passados. (PEREIRA, 2011)

Já no documentário *Santiago* (2007), por se tratar de uma obra audiovisual, as discontinuidades mostram-se a partir das interrupções feitas pelo diretor, João Moreira Salles, no discurso do morador Santiago ao longo das gravações de 1992. O documentarista recorre às falas do outro para fazer seu resgate memorialístico. Na esperança, talvez, de recuperar lembranças familiares que se mantiveram no subterrâneo, escondidas e encobertas por outras falas.

Além disso, devido ao hiato de 13 anos entre a gravação das imagens e o lançamento do documentário, é possível notar o amadurecimento estilístico de João Moreira Salles enquanto diretor e o seu protagonismo, ainda que, imagetivamente, em segundo plano, diante dos cortes, cenas excluídas, assim como daquelas selecionadas para compor o produto final.

As discontinuidades temporais, bem como aquelas referentes ao roteiro inicial proposto, mostram-se, portanto, como um artifício utilizado pelo diretor para, por meio dos fragmentos do discurso de Santiago Badariotti Melo, costurar a história de si e de sua própria família.

Nota-se, a partir de uma análise dos elementos constitutivos da narrativa autobiográfica, com ênfase para o tempo, principalmente relacionado à produção das obras, que há uma aproximação entre os narrados literário e audiovisual. Maura Lopes Cançado, no cabeçalho de seu diário autobiográfico, apresenta lacunas temporais, oferecendo ao leitor datas não contínuas; por outro lado, em seu processo criativo de escrita, notamos digressões que permitem a inclusão de um tempo imaginário no interior de um tempo definido

cronologicamente. Este, o tempo imaginário, contém traços expressivos sobre as reflexões referentes a si mesma, contribuindo, assim, para o teor autobiográfico da obra.

Em João Moreira Salles, a descontinuidade temporal entre as gravações e a retomada da produção é fator decisivo para alteração da produção de sentido, incluindo teor autobiográfico ao documentário, que, inicialmente, não se mostrava intencional.

“O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu o sei; se eu quiser explicá-lo a quem me fizer essa pergunta, já não saberei dizê-lo” (AGOSTINHO apud NUNES, 1988, p. 16). O tempo é um elemento de difícil abordagem e estabelece relações íntimas com o ato de narrar. No gênero autobiográfico, mais especificamente, este elemento mostra-se, muitas vezes, distante da lógica cronológica, o que caracteriza as descontinuidades propostas por Davis (2003).

## **Conclusão**

Quando se analisa, comparativamente, uma obra literária e um documentário audiovisual, deve-se estar ciente de que não há parâmetros simétricos de categorização. Por isso, é natural que algumas categorias apareçam com mais frequência e maior nitidez na obra de Maura Lopes Cançado, enquanto outras mostram-se mais evidentes no documentário de João Moreira Salles. Essas discrepâncias se dão, principalmente, devido às diferenças dos conjuntos sógnicos; enquanto as palavras possibilitam a expressão de certos traços, os recursos imagéticos e sonoros possibilitam a manifestação de outros.

Conclui-se que, em uma narrativa autobiográfica literária, as ambiguidades (A), as descontinuidades lógico-temporais (D) e os impactos contextuais das vozes sociais externas (I) são categorias que têm identificação mais nítida que as demais, devido ao sistema sógnico dos enunciados transpostos em palavras. No caso das ambiguidades, o discurso escrito, por não contar com recursos que possibilitem a verificação de verossimilhança simultânea à apreensão do enredo, é mais propício a apresentar trechos ambíguos que gerem dúvidas ao leitor quanto à real sucessão de fatos.

Já em relação às descontinuidades lógico-temporais, as digressões, conforme se apresentam, mostram-se mais nítidas pois, além do cabeçalho, que é inserido no início de cada página do diário

íntimo, possibilitando a checagem da sucessão de datas, é possível, também, identificar traços desta categoria a partir do uso de pontuações específicas. Maura, muitas vezes, cita que está desviando os escritos do foco inicialmente pretendido, enquanto, no documentário audiovisual, as digressões dependam de estratégias de edição e montagem para existirem e serem coerentes com o roteiro. As digressões literárias, em contrapartida, dependem apenas do fluxo de consciência do escritor, podendo existir e se encaixar no discurso com maior facilidade e, portanto, expressando-se com maior intensidade e frequência.

Por fim, temos o impacto contextual das vozes sociais externas que, especificamente no caso de *Hospício é Deus: diário I* (1965), apresenta maior expressão devido ao contexto e à temática exposta na obra de Maura Lopes Cançado. A discussão acerca da Reforma Psiquiátrica e os discursos discordantes sobre o sistema manicomial no Brasil na década de 1950 geram impactos que não se limitam, exclusivamente, à vida da autora. A narrativa autobiográfica de Maura, portanto, faz uso das situações vivenciadas em primeira pessoa para discutir uma problemática coletiva, que diz respeito, também, à vivência das demais internas dos hospitais psiquiátricos nos quais esteve internada.

Em *Santiago* (2007), as categorias supracitadas também são identificadas; no entanto, as diferentes formas de expressão são justamente as responsáveis pela divergência de produção de sentido nas autobiografias que compõem o *corpus* desta análise. No roteiro de João Moreira Salles, a presença destas vozes sociais externas (I) volta-se ao microcosmo social no qual se desenvolvem as relações interpessoais entre o documentarista e o mordomo. A hierarquização sugerida pela posição social ocupada por cada um deles tem impacto na produção de sentido desta narrativa autobiográfica; no entanto, a expressão desta categoria no documentário autobiográfico volta-se ao interior da mansão dos Moreira Salles e não expande o discurso para o coletivo, como o faz Maura Lopes Cançado.

No documentário, ainda, as categorias que apresentam expressão mais acentuada são os resgates memorialísticos de tempos passados (RM), a dissociação entre “autor-criador” e “autor-indivíduo” (D1) e as ambientações memorialísticas (A1). Este conjunto de categorias, quando aplicadas a uma narrativa que conta com suporte imagético e sonoro, mostra-se em maior evidência, uma vez que há

a possibilidade de checagem imediata dos fatos narrados em primeira pessoa, a partir de imagens e áudios de arquivo, captados simultaneamente à ocorrência destes fatos.

Por isso, quando João Moreira Salles faz uso das tomadas de cenas gravadas na mansão Moreira Salles, enquanto descreve o espaço, o espectador tem acesso ao objeto daquela descrição sem as modificações subjetivas encontradas em uma descrição literária, que conta apenas com o conjunto de enunciados discursivos do escritor. Dessa forma, as ambientações memorialísticas de *Santiago* (2007) são percebidas de forma concreta e visual, ou seja, o espectador tem acesso ao interior da mansão na qual o documentarista conviveu com o mordomo Santiago durante sua infância, diferentemente do que acontece quando há traços desta categoria, (A1), em *Hospício é Deus: diário I* (1965), quando o leitor não os enxerga a partir de imagens comprobatórias, mas, sim, a partir de uma descrição subjetiva de Maura Lopes Cançado.

Assim como as ambientações ganham forma em uma narrativa audiovisual, os resgates memorialísticos (RM) também se intensificam, uma vez que seguem a mesma lógica de verificação de verossimilhança. Quando a narrativa autobiográfica se constrói a partir de um enredo literário, ou seja, a partir de um conjunto sógnico de palavras, as fronteiras entre autobiografia e autoficção, que margeiam tais resgates de vivências e experiências pretéritas, tornam-se mais difusas graças ao subjetivismo intrínseco ao ato de escrever.

Para a análise da expressão dos traços desta categoria, (RM), a percepção da fronteira entre estes dois gêneros discursivos, a autobiografia e a autoficção, é de extrema importância. Em *Santiago* (2007), enquanto o espectador acompanha a narração em *off* e o discurso do próprio mordomo, é possível que se verifique, nas próprias cenas, o que é narrado pelas instâncias de narrador e personagem. Ou seja, quando, no discurso de uma destas instâncias, verificam-se traços autoficcionais, a discordância com o que se transmite por meio da imagem e do som elimina essa nebulosidade existente em *Hospício é Deus: diário I* (1965), quando encontramos traços de resgates memorialísticos.

Na obra literária, portanto, quando buscamos expressões desta categoria, é incerto definir até que ponto se trata, unicamente, de uma narrativa autobiográfica e de que ponto em diante podemos afirmar que Maura Lopes Cançado faz uso da autoficção para

preencher as lacunas derivadas das falhas do processo de rememoração. É, aliás, essa particularidade das delimitações fronteiriças entre estes gêneros, que interagem no espaço interdiscursivo biográfico (ARFUCH, 2002), que nos permite concluir que a autobiografia pede uma flexibilização conceitual capaz de abarcá-la sem, no entanto, deixar de lado o caráter estabilizador da ideia proposta para que se segmente o discurso em gêneros específicos.

Por fim, chegamos à categoria que propõe a análise da dissociação entre “autor-criador” e “autor-indivíduo” (D1), que, conforme supracitado, faz parte do conjunto de traços que são mais expressivos no documentário *Santiago* (2007) do que na obra literária *Hospício é Deus: diário I* (1965). Os traços que sugerem a presença dessa dissociação abrem espaço para que se responda às hipóteses referentes à necessidade de coincidência entre as instâncias de autor, narrador e personagem para que se classifique um discurso como autobiográfico, conforme proposto por Lejeune (1975) em seu pacto autobiográfico.

Apresentamos aqui trechos do diário íntimo de Maura que demonstram tal dissociação. É evidente que este traço categórico esteja presente em um discurso autobiográfico a partir das autorreflexões propostas pelo rememorar da própria vida e de uma narrativa em primeira pessoa, independentemente do formato narratológico a partir do qual se desenvolva este enredo. São estas autorreflexões e autoquestionamentos que inserem o “autor-indivíduo” no discurso majoritariamente composto pela voz do “autor-criador”. No entanto, as intenções autorreflexivas, as quais impulsionam certo autor a desenvolver sua autobiografia, variam de acordo com o objetivo central desta busca memorialística que guia os rumos da narrativa.

Em *Hospício é Deus: diário I* (1965), as autorreflexões de Maura sobre seu comportamento e sobre a aceitação de ideias divergentes sobre o sistema manicomial capilarizam-se pelo texto, demonstrando maior dificuldade de demarcação. Em contrapartida, João Moreira Salles tem suas autorreflexões que inserem o “autor-indivíduo” no discurso guiadas por um discurso metalinguístico auto-crítico, transformado após o hiato de mais de uma década entre a gravação original e a edição final do documentário. O “autor-indivíduo”, neste caso, surge, de forma evidente, na voz *off* que comenta a postura do “autor-criador” que entra em cena, dirigindo a fala e os movimentos de Santiago.

Estas diferentes formas de expressão das categorias aqui propostas para a análise e classificação de um discurso autobiográfico nos conduzem a confirmar a necessidade de uma perspectiva menos formalística para o gênero, uma vez que a variedade de formas de expressão do próprio eu sugere que a conceituação engessada impede a agregação de narrativas como *Santiago* (2007), que não apresenta a condição basal proposta por Lejeune, no espaço biográfico que reúne as narrativas do eu.

Dessa forma, conclui-se que ambos os objetos selecionados apresentam os traços categóricos que nos levam a classificá-los como autobiográficos. As categorias que guiaram as presentes análises mostraram-se inexistentes até o momento presente, o que contribuía para que houvesse certo desarranjo, quando uma narrativa autobiográfica apresentava dificuldade de reunir todos os requisitos necessários para que se estabelecesse o pacto autobiográfico entre autobiógrafo e leitor e/ou espectador.

Como conclusões teóricas, pode-se afirmar que, diante da variedade de formas de narrar a própria vida, que compõe o espaço biográfico proposto por Leonor Arfuch (2002) para discutir a autobiografia a partir de uma perspectiva mais contemporânea, não há necessidade estrita de existir coincidência entre as instâncias de autor, narrador e personagem para que se possa afirmar uma autobiografia. Além disso, os requisitos estabelecidos por Lejeune em *Le pacte autobiographique* (1975), incluindo aqueles necessários ao estabelecimento do pacto romanesco ou do pacto fantasmático, nem sempre se mostram necessários para que se estruture uma narrativa autobiográfica.

*Hospício é Deus: diário I* (1965) é uma autobiografia que, devido ao seu sistema sógnico, permite-nos confirmar coerência na conceituação tradicional deste gênero do discurso. No entanto, *Santiago* (2007) é um desafio para o conceito tradicionalista, o que nos leva a propor uma reflexão teórica mais abrangente — primeiro, em relação à necessidade restritiva da existência de um pacto autobiográfico que engessa a produção de sentido diante da subjetivação do leitor e/ou espectador; e, em segundo lugar, em relação às características estabilizadoras dos enunciados que farão parte deste conjunto discursivo.

Desde a conceituação de gêneros do discurso proposta por Bakhtin (1979), há o questionamento em torno da delimitação rígida de um gênero e de outro, uma vez que as fronteiras entre os conjuntos característicos enunciativos se mostram cada vez mais difusas.

Evidenciou-se a necessidade da expansão fronteiriça do gênero autobiográfico, a fim de agrupar, neste espaço interdiscursivo, narrativas tão plurais quanto a singularidade de cada vida, como se confirmou por meio da construção do “eu-presente” de Maura Lopes Cançado e do “eu-presente” de João Moreira Salles.

## Referências

- ALBERTI, Verena. *Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 66-81, 1991.
- AMORIN, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 95-114.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- BRETHES, Romain. *Fabrice Neaud, l'enfant terrible de la BD française*. Paris: Le Point, 2012.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1994.
- BRUNER, Jerome. *Atos de significação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus: diário I*. São Paulo: Autêntica, 2015.
- COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- DAVIS, Kathy. Biography as critical methodology. In: *Biography and Society*, 2003.
- FELDMAN, Ilana. O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica. In: HAMBURGER, E. et al (org.). *Estudos de Cinema Socine*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2008.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

- HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Mouton, 1976.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Minas Gerais: UFMG, 2008.
- LINS, O. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MOREIRA, Daniel da Silva. *A autobiografia no Brasil, entre desejo e negação*, 2011, 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.
- MUSILLI, Celia. *Literatura e loucura: a transcendência pela palavra*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- OLIVEIRA, Marta Kohl de; REGO, Teresa Cristina; AQUINO, Julio Groppa. *Desenvolvimento psicológico e constituição de subjetividades: ciclos de vida, narrativas autobiográficas e tensões da contemporaneidade*. Pro-posições. São Paulo, v. 17, n. 2 (50), p. 119-138, 2006.
- PEREIRA, Nelci Bilhalva. *Memória: continuidades ou descontínuidades?* Anais do II Congresso Internacional de História da UFG, Jataí, 2011.
- SCARAMELLA, Maria Luisa. *Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- ROHLING, Nívea. *A pesquisa qualitativa e análise dialógica do discurso: caminhos possíveis*. Cadernos de linguagem e sociedade, Brasília, v. 15, p. 44-60, 2014.
- VASCONCELOS, Túlio Souza. *Santiago: cinema de afetos de João Moreira Salles*. O Mosaico, Curitiba, n. 14, p. 13-25, 2017.
- VAPEREAU, Gustave. *Dictionnaire universel des littératures*. Paris: Hachette, 1876.

Tatiana da Silva Capaverde (UFRR) <sup>1</sup>**Introdução**

Historicamente, os deslocamentos fazem parte da composição cultural das Américas desde seu ‘descobrimento’, e os fluxos migratórios internos dos povos nômades fazem parte de uma realidade ainda mais progressa. O fluxo de europeus e o processo colonizador tornaram os países americanos um espaço de hibridações culturais que se desdobram até nossos dias. No entanto, com a constituição e consolidação no século XIX dos estados-nação e a demarcação das fronteiras, a migração começa a ser tratada como problema, principalmente pelos países considerados centrais, realidade que se intensifica com as ameaças advindas de movimentos terroristas, intensos fluxos de refugiados e transmissões pandêmicas. No entanto, apesar de resistências governamentais, atualmente a crescente globalização e as conexões midiáticas interligam o mundo e ressignificam os trânsitos, que passam a apresentar fluxos com destinos variados que superam o cenário territorial e os entraves aduaneiros. No século XXI, a América Latina, além de receber pessoas das mais variadas nacionalidades, passa a ocupar espaços em diferentes continentes.

Assim, a vasta tradição de escritas que exploram a poética do deslocamento está marcada por processos de construção identitária de cunho tanto simbólico quanto nitidamente espacial, promovidos pelas movências e pelas diferentes formas de transculturalidade. O relato de viagem enquanto primeira manifestação escrita dos trânsitos culturais nas Américas apresenta, em sua maioria, o ponto de vista do europeu que registra suas impressões sobre os autóctones e suas vivências em território americano. No entanto, desde a década de 70, os deslocamentos também passaram a se dar em direção contrária, e o velho continente passa a ser lugar de asilo político para grandes nomes da literatura latino-americana que produziram suas

1. Doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora dos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima (UFRR).

obras na Europa, como Julio Cortázar, Juan José Saer, Mario Benedetti, Eduardo Galeno, Antonio Skármeta, Luis Sepúlveda, entre outros. Na década de 90, essas rotas foram retomadas e permanecem ativas até nossos dias. Da geração de 90, entre aqueles autores que saíram por vontade própria de seus países e passaram a produzir em outros territórios, podemos citar Roberto Bolaño, Jorge Volpi, Rodrigo Fresán, Andrés Neuman e Juan Carlos Méndez Guédez, muitos desses ainda hoje residentes no exterior. Atualmente, esses constantes deslocamentos têm sofrido um aumento, dadas as crises econômicas e as disputas territoriais ou religiosas na contemporaneidade. A situação atual é aquela que Eco (1998) já previa: “no próximo milênio (e como não sou um profeta não posso especificar a data), a Europa será um continente multirracial, ou se preferirem, *colorido*. Se lhes agrada, assim será; se não, assim será da mesma forma” (p. 100).

A globalização gerou uma intensificação da mobilidade que acarretou transformações no significado dos limites e dos imaginários nacionais. A ideia de fronteira se transforma e cada vez mais a noção de desterritorialização/reterritorialização como espaço metafórico ultrapassa a referência espacial nacional para indicar um lugar de enunciação que não reconhece identidade fixa. Em consequência desse cenário mundial, os deslocamentos espaciais e culturais voltaram a figurar entre as temáticas recorrentes de obras literárias. Podemos encontrar retratadas na literatura latino-americana situações de migração, exílio, viagem ou a representação da figura do estrangeiro no universo multicultural como formas recorrentes de se tratar dos deslocamentos culturais no âmbito do texto literário, apresentando em comum uma poética do deslocamento. Dessa forma, o tema passa a exigir nova atenção crítica e teórica dada a composição da sociedade contemporânea marcada pela fluidez das fronteiras, pelos trânsitos e deslocamentos motivados pelos grandes fluxos migratórios e pela composição cultural global.

### **Espaços globais e sujeitos nômades na composição da poética do deslocamento**

Em tempos sobremodernos, termo de Marc Augé (2010), o nômade não mais possui sentido de lugar e de território, de tempo e de

retorno; ao contrário, possui íntima relação com a desterritorialização e o individualismo. O foco não mais está na cartografia dos trânsitos, mas sim na poética da mobilidade que passa a compor as novas produções. Para o autor, “o sentido de ‘sobre’ no adjetivo ‘sobremoderno’ deve ser entendido no sentido que ele possui em Freud e Althusser, na expressão ‘sobredeterminação’, o sentido do inglês ‘over’; ele designa a superabundância de causas que complica a análise dos efeitos” (AUGÉ, 2010, p. 15). Esse complexo processo está sob os efeitos da mundialização, termo que engloba ao mesmo tempo “a globalização, que se define por extensão do mercado liberal e o desenvolvimento dos meios de circulação e de comunicação, e a planetarização ou consciência planetária, que é uma consciência ecológica e social” (AUGÉ, 2010, p. 30).

A literatura escrita em tempos sobremodernos congrega em si noções espaciais que ampliam territórios e nações. Aponta para noções espaciais que remetem ao caos-mundo (GLISSANT, 2005) e ao não-lugar (AUGÉ, 2012) como forma de ressignificar espaços e identidades. Nesse universo conceitual, a figura do estrangeiro e das (in)definições espaciais tornam-se significativas, pois representam o imaginário da mobilidade e da relação com o outro. Diferentemente do retrato do deslocamento marcado pela perda, impregnado de nostalgia, a relação contemporânea com um novo território pode ser de conquista e de novas experiências. Os contrastes culturais muitas vezes são tratados pelo viés irônico, e o distanciamento pode proporcionar uma visada crítica de sua própria condição. A relação estabelecida com o outro nem sempre é de submissão e de choque, mas pode ser de troca ou de indiferença. Dessa forma, a movência deixa de ser um movimento associado à negatividade e passa a ter valor experiencial, uma vez que proporciona novas relações consigo e com os outros. É a partir desses deslocamentos conceituais que a poética do deslocamento toma novo fôlego e que contemporaneamente podemos citar uma literatura em trânsito que se propõe cosmopolita.

Glissant (2005, p. 98), na década de 90, propõe o caos-mundo como forma de identidade em contato com o outro, definindo-o como “[...] o choque, o entrelaçamento, as repulsões, as atrações, as convivências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na totalidade-mundo contemporânea.” Dessa maneira, propõe a mistura cultural como uma dinâmica relacional que sempre ocorreu

e continuará existindo, tendo como princípio a imprevisibilidade. Aponta também a necessidade de se pensar as identidades a partir da noção rizomática de Deleuze, já que

[...] as identidades são conquistas da modernidade – conquista dolorosa porque sua busca não terminou. E em toda a superfície do planeta há conflitos, focos de desolação que contradizem esse movimento das identidades. Mas há também um movimento que caracterizo da seguinte forma: as identidades de raiz única aos poucos cedem lugar às identidades-relações, ou seja, às identidades-rizomas. Não se trata de desenraizar, mas sim de conceber a raiz como menos intolerante, menos sectária: uma identidade raiz que não mata à sua volta, mas que ao contrário estende suas ramificações em direção aos outros. (GLISSANT, 2005, p. 154)

As teorizações pós-coloniais que apontaram para a composição impura da identidade americana também desconstruíram o conceito de nação, que está diretamente implicado na concepção de caos-mundo e na de identidade rizomática. Sobre o tema, Glissant (2005) afirma que nação passa a assumir muito mais um conteúdo cultural que estatal, militar, econômico e político. O deslocamento das noções de nação e espaço, assim como de identidade, encaminham os estudos a uma flexibilização e a uma ampliação na abordagem dos temas. Em contextos transnacionais, o que é possível observar é que a realidade das interações globalizadas e dos grandes fluxos, sejam eles caracterizados como compulsórios ou voluntários, reformatam a abordagem das temáticas identitárias e nacionais. Nesse universo teórico, as referências às fronteiras e aos territórios perdem ancoragens seguras para dar lugar aos trânsitos e aos deslocamentos que conformam novos espaços transnacionais.

Nesse sentido, o imaginário da mobilidade suscita novas percepções espaciais, sendo também o espaço um conceito que se quer apreender não como categoria imóvel ou passiva, mas na sua dinâmica migrante. Pensando em uma organização mundial globalizada, o antropólogo Marc Augé (2012), por exemplo, fala em ‘não-lugares’, renovações espaciais decorrentes das novas relações supermodernas. Para o autor,

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário,

nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a ‘lugares de memoria1’, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. [...] um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero [...]. (AUGÉ, 2012, p. 73)

Os não-lugares, portanto, são definidos a partir das formas de relação com o outro que têm como princípio o deslocamento e a movência. Em função disso, o autor trata dos lugares como os aviões, os trens, os ônibus, os *shoppings*, que são de uso coletivo, além da prática do espaço como a viagem. As relações que se estabelecem com esses espaços são do tipo transitórias, que promovem a solidão. “O lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugídias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação” (AUGÉ, 2012, p. 74).

Nesse contexto de globalização, os viajantes realizam esses trânsitos e reúnem, em seu deslocamento, espaços, culturas e realidades antes distantes. Nesse sentido se instaura uma constituição identitária a partir de uma compreensão radicante, como define Bourriaud (2011), conceito que ele relaciona com “um organismo capaz de fazer brotar suas próprias raízes e de agregá-las à medida que vai avançando” (2011, p. 20). Para o autor, ser radicante é “pôr em andamento as próprias raízes, em contextos e formatos heterogêneos; negar-lhes a virtude de definir por completo a nossa identidade” (2011, p. 20), negando a origem em proveito de enraizamentos simultâneos ou sucessivos.

A instabilidade de fronteiras e territórios se reflete na linguagem e na construção de significado, constituindo uma nova forma de relação com o que está posto, promovendo uma escrita que também busca novos formatos e formas de expressão que operam em constante dialética entre o eu e o outro, entre as formas e pontos de vistas recorrentes e novas percepções e ângulos. Jasinsky (2015), que nomina como escrita nômade toda aquela escrita que opera linguagens nômades, afirma:

Mais que a possibilidade do relato de viagem por meio da narrativa, mais que a expressão de uma vida alheia, a escrita nômade articula a essas experiências o interesse por atravessar as fronteiras da própria palavra em busca de novas práticas estéticas promovidas pela relação com as outras linguagens, [...]. A tendência da escrita nômade é a relação, isto é, a possibilidade de manifestação do outro nela, sem que isso signifique a abdicação da sua integridade, ou de sua identidade. Ao contrário, isso a singulariza, pois a identidade não é mais o alicerce exclusivo de um valor adquirido, ela é reformulada pela alteridade no movimento da multiplicidade. (JASINSKY, 2015, p. 199)

Dessa forma, os deslocamentos se dão também no plano estético, promovendo na trama textual e nas representações simbólicas relações que serão construídas com base no estranhamento e na alteridade.

Michel Onfray, em seu livro *Teoria da Viagem* [Théorie du Voyage], publicado em 2007, a partir da diferenciação entre o nômade e o sedentário, apresenta a poética da viagem. O autor afirma que o movimento é uma condição ancestral, e que, em um dado momento, cada um se descobre nômade ou sedentário, “amante dos fluxos, transportes, deslocamentos, ou apaixonado por estatismo, imobilismo e raízes” (2009, p. 9). Como figuras genealógicas e mitológicas que representam duas formas de entender os deslocamentos, o autor cita o pastor e o camponês, que denotam desde a antiguidade questões metafísicas, ideológicas e políticas. O nômade como uma maldição bíblica ou como comportamento inquieta o sistema capitalista e, por isso, está condenado a expiação. Assim,

O viajante concentra estes tropismos milenares: o gosto pelo movimento, a paixão pela mudança, o desejo ardoroso de mobilidade, a incapacidade visceral de comunhão gregária, a vontade de independência, o culto da liberdade e a paixão pela improvisação de seus menores atos e gestos; ele ama seu capricho mais do que a sociedade na qual vive à maneira de um estrangeiro, coloca sua autonomia bem acima da salvação da cidade, que ele habita como ator de uma peça da qual não ignora a natureza de farsa. Longe das ideologias da aldeia natal e da terra, do solo da nação e do sangue da raça, o errante cultiva o paradoxo da forte individualidade e sabe se opor, de maneira rebelde e radiosa, às leis coletivas. (ONFRAY, 2009, p. 14)

A partir dessa compreensão, ser viajante é um estado que passa uma nova percepção espacial e não necessariamente um deslocamento físico, o que se observa em muitas escritas contemporâneas. O que também não impede de serem observadas figuras nômades em deslocamento físico que promovam, no estranhamento e no contato com o outro, movimentos subjetivos e existenciais. Como Onfray (2009) disse em outra passagem, que trata da força que leva o viajante a colocar o pé na estrada e realizar seu destino, a viagem é essencialmente subjetiva: “Nas trilhas e nas veredas, nas estepes e nos desertos, nas ruas das megalópoles ou na desolação dos pampas, sobre a onda profunda ou no ar atravessado por invisíveis correntes, ele sabe o inevitável encontro com sua sombra – não tem escolha” (2009, p. 15).

Nessa mesma percepção de buscar identificar diferentes motivações que levam ao ato do deslocamento, Zilá Bernd aponta que – nos verbetes dedicados ao viajante entre os diferentes tipos de sujeitos deslocados em seu *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas* (2007) - o viajante constrói com a viagem diferentes significações. Ele pode, assim como Ulisses, desejar a volta ao país natal, percorrendo novos territórios com vistas sempre no retorno e no passado distante; ou pode, ainda, assim como Jasão, se encontrar no movimento, sem desejar estabelecer novas raízes ou voltar àquelas abandonadas em seu ponto de partida. O primeiro tipo de viajante busca, ao término da viagem, “demarcar um território, celebrar a continuidade e afirmar sua pertença a uma cultura e/ou a uma nação” (BERND, 2007, p. 673), já o segundo deseja “alongar o mais possível o tempo de viagem (o tempo vivido no entrelugar), adiando indefinidamente o retorno” (BERND, 2007, p. 672).

Assim, a viagem, seja ela tematizada enquanto trânsito físico ou subjetivo em tempos contemporâneos, promove constantes resignificações em noções espaciais e estéticas, o que vem se apresentando em nossos dias como um crescente desafio para o campo analítico e teórico da área dada a nova realidade de interconexões globais. A abordagem ficcional desses processos que possuem como espaço de tensão o texto e como tema os deslocamentos de personagens e autores são de especial interesse da pesquisa atual latino-americana, requerendo um novo olhar também nômade e contrário à repetição de parâmetros críticos e teóricos antes dedicados a uma

realidade moderna pautada nas composições identitárias e nacionais da escrita colonial e pós-colonial.

### Escritas e conceitos em trânsito

Entre os estudos teóricos dedicados ao tema da escrita dos trânsitos culturais, podemos apontar aqueles que, frente às manifestações literárias que tematizam os deslocamentos culturais, buscam definir a escrita de autores fora de seu país natal. Nesses casos, é importante observar que a escrita de autores hispano-americanos em situação de trânsito aborda o deslocamento tanto no tratamento temático quanto na subjetividade do ponto de vista narrativo de quem fala nas obras, muitas vezes expatriados assim como seus autores.

A escrita por autores residentes fora de seus países é tratada pela teoria a partir de diferentes denominações. Literatura migrante, literatura inquilina, palavras nômades ou literatura sem morada fixa são alguns dos conceitos que buscam qualificar a produção de autores que vivem essa realidade extraliterária que muitas vezes se manifesta através da voz de personagens também em deslocamento no centro da narrativa.

Para Zilá Bernd (2013), o conceito *literatura migrante* passou a ter maior circulação a partir da publicação de *L'écologie du réel*, de Pierre Nepveu, em 1988. “Para o poeta e ensaísta de Montreal, o imaginário migrante é aquele que se apresenta dilacerado entre o ‘próximo e o longínquo, o familiar e o estrangeiro, o semelhante e o diferente” (NEPVEU, 1988, p. 199-200 *apud* BERND, 2013, p. 214). Contemporaneamente, passou a ser expandido pelos teóricos Simon Harel e Pierre Ouellet do Québec e abarca as relações de alteridade, já que

[...] na noção de migrância está a ideia de transgressão, através da qual o Eu se emancipa de sua identidade primeira, fazendo a passagem ao Outro. Essa abertura favorece o desenvolvimento de uma “estesia migrante” ou “sensibilidade migratória”, no dizer de Ouellet, que se revela nas “formas de percepção do outro e de apreensão da própria alteridade”, de forma que a identidade não é estável, mas está sempre em movimento interno (cf. OUELLET, P. *L'Esprit migrateur: essai sur le non-sens commun*). (*apud* BERND, 2014, p. 348)

Nessa perspectiva, o que está em pauta é a relação que se estabelece com o outro que conforma sua identidade sempre em construção. Em sua tese de doutorado, Berlage (2014) cita o trabalho de S. Frank, *Migration and literature* (2008), que aponta temas e aspectos formais comuns na literatura da migração:

Portanto, do ponto de vista temático, esta literatura se dedicaria à questão identitária – seja ela humana, cultural ou nacional – e ao processo de globalização que a afeta, podendo ser destrutivo ou doloroso, mas também fascinante (Frank, 2008). Neste sentido, muitas destas obras funcionariam como reescrita da identidade com a finalidade de evocar seu caráter necessariamente impuro e heterogêneo. Com relação a sua forma estilística, a literatura da migração se destacaria especialmente pela multiplicidade de linhas narrativas, discursos, estilos, perspectivas e linguagens. (BERLAGE, 2014, p. 89, tradução nossa)<sup>2</sup>

Carine Mandorossian, pesquisadora dedicada aos estudos da literatura feminina, em seu texto *“From Literature of Exile to Migrant Literature”* (2002) que trata de autoras em migração, também busca utilizar o conceito de literatura migrante, diferenciando-o de literatura de exílio. Segundo a autora, os autores atuais que escrevem fora de suas fronteiras nacionais buscam se auto definir como (i) migrantes, desfocando de sua situação espacial e condição nacional para uma perspectiva que enfatiza uma condição de constante transitoriedade. A adoção do termo migrante, segundo ela:

[...] desafia essa lógica binária, enfatizando o movimento, a falta de raízes e a mistura de culturas, raças e idiomas. O mundo habitado pelos personagens não é mais conceituado como “aqui” e “lá”. Em função de seu deslocamento, a identidade da migrante passa por mudanças radicais que alteram sua percepção de si mesma e frequentemente resultam em sua ambivalência tanto em

2. No original: *Así pues, desde un punto de vista temático, esta literatura se dedicaría a la cuestión identitaria - ya sea humana, cultural o nacional - y al proceso de globalización que la atañe, que puede ser destructivo o doloroso pero también fascinante. (Frank, 2008). En este ámbito, muchas de esas obras funcionarían como reescritura de la identidad con el fin de evocar su carácter necesariamente impuro y heterogéneo. En cuanto a su forma estilística, la literatura de la migración se destacaría especialmente por la multiplicidad de líneas narrativas, de discursos y de estilos, de perspectivas y también de lenguajes.*

relação a sua antiga quanto a sua nova existência. Ela não pode mais simplesmente ou nostalgicamente lembrar do passado como uma âncora fixa e reconfortante em sua vida, uma vez que seus contornos se movem com o presente e não em oposição a ele. (MONDROSSIAN, 2002, p. 16, tradução nossa) <sup>3</sup>

Superando a dicotomia entre espaço nacional e estrangeiro que possui forte herança na composição colonial, o entendimento de literatura migrante como aquela que representa um mundo cosmopolita, transnacional, multilíngue e híbrido, construído a partir de novas relações entre o primeiro e o terceiro mundo, passa a ser adotado para atender uma produção contemporânea que tematiza o deslocamento em uma perspectiva que enfatiza a relação dinâmica entre tempos e espaços diversos. Os personagens migrantes vivem sempre o entrelugar, pois a cultura primeira se torna anacrônica em função das distâncias temporais e espaciais, e a nova cultura não a acolhe completamente, gerando esse espaço intervalar. Mas diferente das perspectivas anteriores, nem sempre essa condição está associada a um estado de negatividade ou perda. Muitos textos buscam justamente valorizar esse estado como nova forma de relação com o mundo, com os espaços e tempos em constantes sobreposições e desalinhamentos, de forma a apontar constituições identitárias que não desejam mais definir pertencimentos.

Nessa mesma linha de percepção, Juan Gabriel Vásquez, escritor colombiano residente em Barcelona, em seu texto ensaístico “*Literatura de Inquilinos*” (2009), busca definir a escrita de autores expatriados como literatura de inquilinos. Fugindo do termo migrante, que possui várias acepções e é usado muitas vezes em produções com diferentes concepções de deslocamento, o autor prefere apontar de forma bastante mais direta a condição temporária e transitória da escrita extraterritorial. Vásquez dá ênfase ao desenraizamento e a uma condição filosófica e existencial que implica instabilidade e

3. No original: [...] challenges this binary logic by emphasizing movement, rootlessness, and the mixing of cultures, races, and languages. The world inhabited by the characters is no longer conceptualized as “here” and “there.” Because of her displacement, the migrant’s identity undergoes radical shifts that alter her self-perception and often result in her ambivalence towards both her old and new existence. She can no longer simply or nostalgically remember the past as a fixed and comforting anchor in her life, since its contours move with the present rather than in opposition to it.

precariedade. Para ele, o termo que melhor reúne esse estado criativo é o termo *inquilino*, já que *inquilino*, segundo o campo da ecologia, é uma relação entre espécies em que um ser vive em cooperação com outro, sem prejudicar o hospedeiro. Tratando das diferentes formas de cooperação e coexistência como estados naturalizados dentro do contexto contemporâneo, o autor entende que se deve considerar o estranhamento como uma melhor perspectiva de ver o mundo. Em entrevista, quando indagado sobre a definição usada, o escritor afirma:

A ideia surgiu em função de meu enfado frente a outros conceitos em nosso país para definir aqueles que escrevem de fora. Nós, latino-americanos, muitas vezes temos enfrentado a ideia de literatura do exílio ou da diáspora. As duas palavras possuem conotações que me incomodam muito. Eu não sou um exilado político: posso voltar a meu país toda vez que desejar. Na realidade, me alimento desse contato anual com Colômbia para escrever minhas ficções. Carregar essa definição de literatura do exílio me parecia roubar algo que não me pertencia, porque tenho amigos, companheiros romancistas que sim vivem a situação de não poder voltar a seus países. Nessa espécie de busca por falar da experiência do escritor expatriado encontrei a expressão usada por V. S. Naipaul a partir do arcaísmo inglês *inquiline*. Entre suas definições, alguns dicionários incluem uma que é muito simples: 'o animal que vive no lugar de outro'. É o que eu sou: alguém que por razões de conveniência intelectual, emocional, moral, decidiu estabelecer uma distância com o lugar de onde vem, com o lar, a única certeza, como diz o poema de T. S. Eliot. Minha ideia era que estando fora de meu país a escrita se tornaria realidade com menos resistência e mais elementos de opinião, aproveitando uma maior contaminação. Sem dúvida não é algo que eu ou minha geração tenha inventado, tampouco os escritores do *boom*, que eram todos romancistas expatriados. Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa e Fuentes escreveram seus grandes romances fora de seus países. Parece estar na raiz de uma certa metafísica do escritor latino-americano. (MAESENER; VERVAEKE, 2020, n.p., tradução nossa)<sup>4</sup>

4. No original: *La idea surgió por mi cansancio ante otros conceptos usados en nuestros países para definir a los que escriben desde fuera. Los latinoamericanos hemos tenido que enfrentarnos mucho a la idea de la literatura del exilio o de la diáspora. Son ambas palabras con unas connotaciones que me incomodan mucho. Yo no soy un exiliado político: puedo volver a mi país cada vez que quiero. De hecho, me alimento de ese contacto anual con Colombia para escribir mis ficciones. Cargar con*

Assim, temos uma nomenclatura que trata do deslocamento sem se amparar na motivação que deu origem ao trânsito, e sim na relação que se estabelece a partir do convívio entre aqueles vindos de outro lugar. A noção de palavras nômades, utilizada por Fernando Aínsa (2010), em seu texto “*Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia*”, também busca nominar escritas que se constroem no trânsito, porém ampliando as manifestações para além daquelas que retratam uma situação social ou política de migração ou exílio. No texto de Fernando Aínsa (2010), o conceito abarca a escrita de autores que não reconhecem as divisões nacionais e acreditam escrever para além das classificações territorialistas ou que sentem maior afinidade com a cultura estrangeira. De acordo com o texto:

Existe agora, ao contrário, uma ‘geografia alternativa do pertencimento’, lealdades múltiplas que surgem através da pluralidade e das ‘pulsões de outro lugar’ que bombardeiam o escritor, a transgressão e a mescla de código, a exaltação do descentramento e a marginalidade. (AÍNSA, 2010, p. 3, tradução nossa)<sup>5</sup>

O autor traz um vasto apanhado das diferentes formas da manifestação das palavras nômades na literatura de língua espanhola, apontando a mundialização e as conexões virtuais como indicativos

*esa definición de literatura del exilio me parecía robar algo que no me pertenecía, porque tengo amigos, compañeros novelistas, que sí están en la situación de no poder volver a sus países. En una especie de búsqueda para hablar de la experiencia del escritor expatriado me encontré con que V.S. Naipaul había usado el arcaísmo inglés inquiline. Entre sus definiciones algunos diccionarios incluyen una que es muy simple: ‘el animal que vive en el lugar de otro’. Es lo que yo soy: alguien que por razones de conveniencia intelectual, emocional, moral, ha decidido establecer una distancia con el lugar de donde viene, con el hogar, la única certeza, como dice el poema de T.S. Eliot. Mi idea era que estando fuera de mi país la escritura se haría realidad con menos resistencias y mayores elementos de juicio, y aprovechando una mayor contaminación. Desde luego es algo que no hemos inventado ni yo ni mi generación, ni tampoco los del boom, que eran todos novelistas expatriados: Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa y Fuentes escribieron sus grandes novelas fuera de sus países. Parece estar en la raíz de una cierta metafísica del escritor latinoamericano.*

5. No original: *Existe ahora, por el contrario, una ‘geografía alternativa de la pertenencia’, lealdades múltiples que se generan a través de la pluralidad y las ‘pulsiones de otro lugar’ que asetan al escritor, la transgresión y la mezcla de códigos y la exaltación del descentramiento y la marginalidad.*

para a intensificação dos nomadismos e percepções da fluidez dos espaços. Na maior parte dos casos, a denominação palavras nômades é utilizada para definir textos produzidos em situação de deslocamento voluntário, em que autores se sentem desvinculados das limitações impostas pelas fronteiras nacionais e não se reconhecem pertencentes a esse território geográfico e cultural, possuindo, assim, o sentimento de nomadismo como algo normatizado em sua percepção espacial. O termo está associado aos conceitos de literatura transfronteiriça ou transterritorial, além de citar a noção de *homo viator* como forma de subjetivar o deslocamento, já que indica a viagem como parte da vida enquanto trajetória de autoconhecimento. Segundo Aínsa (2010):

Nesses territórios exteriores, onde se refugiam aqueles que fizeram realmente suas malas, são consagrados o desenraizamento, o exílio voluntário ou forçado, essa condição nômade do artista contemporâneo que marca a narrativa do século XX, tendência que só aumenta no novo milênio e que tem suas características particulares na América Latina, onde a literatura transfronteiriça multiplica cenários e pontos de vistas despreendida da noção unívoca de identidade e de pátria. (p. 2, tradução nossa)<sup>6</sup>

A percepção de uma fluidez nos espaços e de transcendência nas limitações espaciais também é tema da obra de Ottmar Ette, que aponta em seu livro *Literatura en Movimiento* (2008). Para o autor:

O ponto de partida para uma literatura em movimento e transgressora de fronteiras será a literatura de viagem, a partir da qual se abrirá o panorama em direção a outros espaços, outras dimensões e outros modelos ou padrões de movimento, que cunharão as literaturas do século XXI. E estas serão, em sua maioria, uma literatura sem residência fixa - esta afirmação não requer nenhum dom profético. (p. 13-14, tradução nossa)<sup>7</sup>

6. No original: *En esos territorios exteriores, donde se han refugiado quienes han hecho realmente sus maletas, se consagran el desarraigo, el exilio voluntario o forzado, esa condición nómada del artista contemporáneo que marca la narrativa del siglo XX, tendencia que no hace sino agudizarse en este nuevo milenio y que tiene sus particulares características en América Latina, donde la literatura transfronteriza multiplica escenarios y puntos de vista desasida de la noción unívoca de identidad y de patria.*
7. No original: *El punto de partida para una literatura en movimiento y transgresora*

A partir do conceito de literatura em movimento, o autor desenvolverá a noção de literatura sem morada fixa no livro *Literaturas sem morada fixa* (2018), em que ampliará a discussão para além da literatura em movimento e proporá a compreensão de uma literatura que retrata um “entre mundo” complexo e repleto de construções e desconstruções de limites sociais, culturais e geográficos. Podemos perceber que a compreensão do fenômeno contemporâneo pressupõe o entendimento de “novos padrões de movimento dinâmicos transareais, translinguais e transculturais que ultrapassam a distinção entre literatura nacional e mundial” (ETTE, 2018, p. 17) e que se constituem em constantes movimentações entre espaços, tempos, sociedades e culturas. É importante destacar que sua tipologia não depende necessariamente do deslocamento geográfico, pois parte também de uma concepção metafórica de viagem que excede a ideia de um deslocamento físico do indivíduo que a produz, permitindo, assim, por exemplo, a compreensão da tradução mesma como viagem. Segundo ele, seria um “mal-entendido grave” querer entender esse tipo de literatura como literatura de migração ou exílio (ETTE, 2018, p. 16). O que está em questão é escrever entre mundo e colocar em debate o elemento dinâmico e fractal, a modificação ou transposição de fronteiras nacionais e/ou culturais, as relações e comunicações em processos de relacionamentos culturais. Ette (2018) parte de uma concepção macro dos movimentos, entendendo a literatura mundial como conceito opositivo ao de literatura nacional empregado por Goethe, porém, como trata do tema de forma a abarcar a complexidade fractal das relações em suas diferentes esferas, também deixa espaço para o debate da subjetividade que a literatura sem morada fixa abriga. Segundo o autor:

Estudos transareais importam-se menos com espaços que com caminhos, menos com demarcações que com deslocamentos de limites, menos com territórios que com relações e comunicações. Porque a época atual é uma época da rede. Ela demanda concepções de ciência móveis e relacionais, transdisciplinares e transareais e uma terminologia orientada pelo movimento. (ETTE, 2018, p. 27)

*de fronteras será la literatura de viajes, desde la cual se deberá abrir el panorama hacia otros espacios, otras dimensiones y otros modelos o patrones de movimiento, que acuñarán las literaturas del siglo XXI. Y éstas serán, para ello no se requiere ningún don profético, en su mayoría una literatura sin residencia fija.*

A partir dessa perspectiva, o mito do estrangeiro não mais necessita das distâncias espaciais e dos limites de fronteiras para se fazer presente, pois o estranho pode estar na incorporação de “outros” elementos no “mesmo”, provocando constantes questionamentos e deslocamentos, refletidos nas obras por meio de conflitos identitários dos indivíduos. Noção já abordada na perspectiva psicanalítica por Kristeva (1994), que afirma que “o estranho está em nós: somos nós próprios estrangeiros – somos divididos” (p. 190). No contexto atual, a ambivalência e a relativização dos espaços tornam mais evidentes as indefinições internas. A condição de estrangeiridade independe de situações externas e espaciais, o que relativiza os conceitos de estrangeiro e de espaço tornando possível ressignificar antigos temas recorrentes e caros para os estudos culturais latino-americanos.

### **Considerações finais**

Contemporaneamente, podemos perceber que o contexto globalizado passa a ressignificar os trânsitos que propiciam novas interações nas relações com o outro, o que permite uma crescente e renovada exploração da temática por autores de nosso tempo. As variadas formas de interação em um contexto global se materializam no texto literário em diferentes formas de construir identidades e alteridades mutantes, fronteiriças e híbridas, caracterizando as realidades transnacionais ou multiterritoriais latino-americanas.

É possível perceber que os espaços sofrem ressignificações e que os conceitos de caos-mundo e de não lugares apontam para a compreensão desses espaços a partir da noção de movência e de composições identitárias. As tênues fronteiras que historicamente delimitaram os espaços nacionais passam a figurar como metáfora dos limites imprecisos entre estéticas e linguagens. Da mesma forma, o sujeito que por estes espaços transita exige novas conceituações, e para tanto o conceito de viajante passa a considerar o nomadismo e o mito de Jasão como elemento constitutivo em contexto globalizado. Fica evidenciado que o entendimento do estrangeiro “como um outro rico em conteúdo para diálogos e trocas, livre das oposições antagônicas, só será possível com a desconstrução de nação e fronteira geográfica em termos culturais” (CAPAVERDE, 2007, p. 250).

Quando tratamos especificamente das escritas produzidas por autores fora de seus países natais, as diferentes tentativas conceituais reunidas nesse artigo – literatura migrante, literatura inquilina, palavras nômades ou literatura sem morada fixa – demonstram as variadas formas de se pensar os trânsitos nas literaturas contemporâneas apontando para a necessidade de haver, também, um deslocamento conceitual que abarque as diferentes perspectivas existentes em um variado universo de produções literárias.

Frente a este levantamento conceitual e considerando que, desde os tempos da colonização até os nossos dias, as definições do campo sofrem muitas mudanças, podemos concluir que a movência teórica está em franco desenvolvimento e que nenhum dos conceitos abordados dá conta completamente da variedade de produções existente na contemporaneidade. Dessa forma, somente podemos afirmar que as representações literárias colocam em questão espaços, sujeitos e escritas em tempos de mobilidade que materializam no campo literário um deslocamento que traz novas pulsações àqueles que se permitem transitar, viajar e escrever sobre os trânsitos.

## Referências

- AÍNSA, Fernando. *Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia*. In: ESTEBAN, Ángel; MONTOYA, Jesús; NOGUEROL, Francisca; PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (ed.). *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*. Hildelshein: OLMS, 2010. p. 1-27.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares*. Campinas: Papirus, 2012.
- AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceió: EDUFAL; São Paulo: UNESP, 2010.
- BERLAGE, P. *Las políticas de representación del género en la escritura de la migración latinoamericana: un análisis comparativo de El Camino a Itaca, de C. Liscano; Arbol de Luna de J.C. Méndez Guédez; The Brief Wondrous Life of Oscar Wao, de J Díaz*. 2014. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Universidade Autônoma de Barcelona, Barcelona, 2014.
- BERND, Zilá. Afrontando fronteiras da Literatura Comparada: da transnacionalidade à transculturalidade. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, v. 15, n. 23, p. 211-222, 2013.

- BERND, Zilá. Apresentação do Dossiê: Escritas Migrantes na Literatura Contemporânea. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 348-350, jan./jun. 2014.
- BERND, Zilá (org.). *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial; Editora da UFRGS, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CAPAVERDE, Tatiana da S. Estrangeiro. In: BERND, Z. (org.) *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial; Editora da UFRGS, 2007. p. 249-255.
- ECO, U. As migrações, a tolerância e o intolerável. In: ECO, U. *Cinco Escritos Morais*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ETTE, Ottmar. *Literaturas sem morada fixa*. Curitiba: Editora da UFPR, 2018.
- ETTE, Ottmar. *Literatura en movimiento: espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- GLISSANT, E. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.
- JASINSKY, Isabel. Preâmbulo à escrita nômade em Mario Bellatin. In: JASINSKY, Isabel. (org.) *Literaturas em Trânsito, Teorias Peregrinas*. Curitiba: Editora UFPR, 2015. p. 197-217.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MARDOROSSIAN, Carine M. *From Literature of Exile to Migrant Literature*. *Modern Language Studies*, v. 32, n. 2, p. 15-33, 2002.
- ONFRAY, M. *Teoria da Viagem: poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- PORTO, M. B. Literaturas Migrantes. In: FIGUEIREDO, E. (org.) *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: Editora da UFJF; Eduff, 2005. p. 223-260.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel. *Escribimos porque la realidad nos parece imperfecta*. Entrevistador: Rita de Maeseneer. *Ciberletras*, Nova Iorque, n. 23, p. 301-317, jul. 2010. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v23/demaeseneer.html>. Acesso em: maio de 2020.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel. *Literatura de inquilinos*. In: GABRIEL VÁSQUEZ, Juan. *El arte de la distorsión*. Madri: Alfaguara, 2009.

## **Cartografia das imagens dos deslocamentos: um estudo comparativo-temático entre *Dois irmãos* e *O presente absoluto***

Vanessa da Silva Pereira<sup>1</sup>

O trabalho aqui desenvolvido, intitulado *Cartografia das imagens dos deslocamentos: um estudo comparativo-temático entre Dois irmãos e O Presente absoluto*, trata-se de uma leitura comparatista pelas temáticas da memória e das identidades — aqui consideradas pelo viés nacional — que permeiam os dois textos em foco. Para dar forma a esse estudo, conjuguei alguns excertos do meu objeto de pesquisa na dissertação, que é o romance *Dois irmãos*, do escritor manauense Milton Hatoum, com o conto *O presente absoluto*, da coletânea *Flores artificiais*, do paulistano Luiz Ruffato. Para tanto, trouxe duas das imagens poéticas da memória, sendo uma de cada obra abordada. Espero assim oferecer uma breve cartografia da memória do registro poético da hibridização das identidades construídas nas obras em questão.

O presente estudo aproxima-se da forma de comparativismo temático alemão, conforme o identificado por Tânia Carvalhal (1992, p. 16). A estudiosa coloca que tal vertente teórica se dedica a averiguar não somente temas recorrentes nas literaturas ficcionais, como volta-se ainda para o estudo de casos fronteiriços e de relações literárias.

Abordo as temáticas da memória e das identidades em um conto e em um romance, em vez de em duas obras de uma mesma forma literária, partindo da premissa que esses gêneros têm em comum a qualidade de servirem de “ponto de condensação da subjetividade de uma época”, conforme afirmado por Albino Chacón, em sua palestra feita ainda esse ano sobre o papel da literatura em tempos de crise<sup>2</sup>.

De modo que, embora o romance conte com amplo espaço físico e, por isso mesmo, disponha de mais tempo para criar sucessivas

1. Graduada em Letras: Língua Portuguesa (UFAC). Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Identidades (UFAC).
2. Palestra encontrada em: CHACÓN, Albino. *Literatura em tempos de crise*. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gTY3CvY3Xio>. Acessado em: 30/08/2020.

camadas de emoções em quem lê, conduzindo-o gradualmente ao clímax; e o conto seja reconhecidamente um gênero de menor extensão física, tendo que condensar espaço, tempo e significados, por “não possuir o tempo ao seu favor”, conforme apontado por Júlio Cortazár (2006, p. 152); essas formas literárias irmanam-se na capacidade de estenderem seus domínios para além das páginas que as compõem devido à repercussão que provocam na memória do leitor, fazendo assim o que Ricardo Piglia (2004, p. 94) chama de “revelar artificialmente algo que estava oculto e reproduzir a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta”.

### **Sobre imagens poéticas da memória: uma soma de dois sentidos**

Antes de passar à cartografia propriamente dita, é necessário situar que o conceito de imagem empregado nessa discussão se apoia em dois sentidos teóricos do termo. O primeiro é de imagem poética, alinhavado por Gaston Bachelard em sua *Poética do Espaço* (1993). Em resumo, esse filósofo francês coloca que a imagem poética é o fruto mais efêmero de uma consciência sonhadora, um ser nascido da linguagem poética, linguagem essa que “está sempre um pouco acima da linguagem significante” (BACHELARD, 1993, p. 11) por desautomatizá-la e oferecer aos olhos de quem lê construções linguísticas-imagéticas que surpreendem pelo inusitado e servem para trazer à luz os indizíveis da Vida. A imagem poética é, sobretudo, desprendida de uma causa específica e anterior ao pensamento (BACHELARD, 1993, p. 4). E essa anterioridade da imagem ao pensamento rompe as ligações entre ela e um passado — ou mesmo o presente — imediatos.

E é nesse ponto de ruptura que encontro um interstício, uma brecha para aproximar esse sentido de um outro, o de imagem da memória. Apoio-me nas discussões de Seligman-Silva (2003) sobre as relações entre passado, presente e literatura, para dizer que as imagens da memória se encontram em um entre-lugar indefinido entre um presente transitório e um passado que não existe em sua totalidade. A conexão entre esses dois pontos arbitrários no espaço/tempo se dá no espaço da memória, que é criada e recriada a partir

de fragmentos de lembranças evocados por sensações e pensamentos do presente.

Nesse sentido, Seligman-Silva (2003, p. 404) faz uma síntese do que é a imagem da memória, colocando que “o passado é uma imagem mutilada: um misto indissociável de lembrança e trabalho do tempo”. Antes de mais nada, há de se observar o seguinte: que lembrar não é a mesma coisa que imaginar, porém as duas atividades estão interligadas, a partir do momento em que a imaginação vem a preencher as lacunas deixadas na memória, produzidas pelo passar do tempo. Por exemplo, há um provérbio popular que diz que existem sempre três versões de um fato: a minha, a sua e a verdadeira. Não que a busca por uma verdade absoluta das cenas que serão estudadas seja o objetivo desse estudo, longe disso. O que quero tornar evidente ao citar esse ditado é o porquê de recorrentemente existirem versões díspares sobre um acontecimento. Trata-se, em poucas palavras, da atuação do maquinário imaginativo sobre a memória, que reveste as lembranças com as roupagens que melhor convêm ao presente daquele que narra/rememora o acontecido. É por isso, portanto, que Gaston Bachelard (1993, p. 25) coloca que memória e imaginação são inseparáveis, e ambas trabalham para mútuo aprofundamento.

Tal enriquecimento recíproco de significados só é possível pelo fato de ambas as formas de imagem terem em comum a matéria-prima com que são confeccionadas: a linguagem, que se faz também espaço no qual ambas se traduzem, ganham vida, voz e forma. Seligman-Silva (2003, p. 48) comenta que “a linguagem/escrita nasce de um vazio — a cultura, do sufocamento da natureza e o simbólico”. Dito de outra forma, o fazer literário redesenha o “real”, trazendo à tona aquilo que a cultura oculta e/ou não consegue apreender. E há de se ressaltar que esse redesenhar se aplica a todas as obras dotadas de qualidade literária, mas nas formas poéticas ainda mais do que nas outras. Isso é dito pensando no proposto por Gaston Bachelard (1993, p. 11) ao dizer que “a imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante”. Em outros termos, a linguagem poética — das quais são feitas as imagens aqui em foco — aponta os vazios não preenchidos pela linguagem comum, ao mesmo tempo em que supre essas faltas. Trata-se de uma atividade que além de construir meios pelos quais o indivíduo pode expressar toda sua subjetividade — que de forma alguma é abrangida pelos meios sócio/culturais, habitando

no além-cultura — em última instância também promove uma renovação das linguagens como um todo. É como diz o autor de *História, memória e literatura*:

[A literatura] também pode ser vista como um espaço de auto-reflexão da linguagem, como um *médium* do trabalho de Penélope de costura e descostura da nossa subjetividade com o mundo, ou ainda, como uma oficina de aprimoramento da linguagem enquanto uma máquina não tanto de “representar” o “real”, mas sim de dar uma forma a ele. (SELIGMAN-SILVA, 2003, p. 372)

De modo que trato das imagens cartografadas do conto *Presente absoluto* e do romance *Dois irmãos* enquanto imagens da memória, cuja poeticidade reside nas interações entre outridades, resultante dos deslocamentos culturais (geo)grafados. Em suma, considero uma “poética do hoje” (JOBIM, 2013, p. 29), ou seja, uma poética pautada, não somente pela desautomatização da linguagem, como também pelo cotidiano tornado objeto literário, e que se dedica a trazer à luz as faces e ausências do ser moderno, que habita os tempos atuais. Tal poeticidade tem por incumbência, ainda, apresentar o que Jobim (2013, p. 60) chama de “processos de solidariedade transnacional”, sendo esses processos aqui observados no intuito de se averiguar as evoluções no tocante à aceitação e reconhecimento de outridades. Averiguação essa que se dá, ao longo desse estudo das obras de Hatoum e Ruffato, tanto a nível macro — Ocidente/europeu *versus* América Latina — quanto em micro, aqueles que outros que dialogam entre si ao longo do dia a dia, e que Achugar (2006,) coloca como sendo “aquele que não sente o que eu sinto, que não crê no que eu creio, que não pensa o que eu penso, que não ama o que eu amo, que não faz amor da mesma maneira que eu faço, que vive em outra casa, em outra rua, em outro país, em outra cultura”.

Enquanto ferramenta analítica, utilizo o par ressonância e repercussão, criado por Bachelard (1993, p. 7), que coloca a imagem enquanto ponto a partir do qual as possibilidades significativas ressoam, e o leitor enquanto aquele que repercute, ou seja, apropria-se da imagem lida e contribui para sua significação de acordo com suas próprias experiências e leituras. Nesse sentido, o filósofo francês explica sua metodologia de abordagem imagética colocando que “as ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa

existência. Na ressonância ouvimos [a obra], na repercussão [a] falamos, el[a] é noss[a]. A repercussão opera uma inversão do ser” (BACHELARD, 1993, p. 7)<sup>3</sup>. Em outras palavras, esse teórico da imagem expõe o caminho através do qual um texto literário alcança o íntimo do leitor e consolida-se em uma modificação do olhar que ele tem sobre o mundo. Gaston Bachelard sugere que para ouvir as ressonâncias emitidas pela literatura ficcional, devemos ultrapassar o nível inicial da “leitura feliz”, na qual “só lemos, só relemos aquilo que nos agrada, com um pequeno orgulho de leitura mesclado de muito entusiasmo” (BACHELARD, 1993, p. 10), para chegar a uma melhor percepção da união da subjetividade e da realidade na/pela imagem.

O filósofo francês coloca ainda que o alcance inspirativo da imagem escrita se mede pelos “nossos talentos de leitores” (BACHELARD, 2009, p. 7). Em outras palavras, o leitor-repercutor se apropria do texto literário de acordo com aquilo que sabe e que é relevante para si social, cultural, psicológica e emocionalmente. Devo ressaltar que isso não destitui da imagem — tanto a memorialística quanto a poética — de sua não-conectividade com um passado imediato, que é a primeira das características listadas aqui. A primeira forma imagética é norteadada pela ideia benjaminiana de que “o tempo é explodido”, de modo que só restam as ruínas onde a memória possa habitar” (BENJAMIM *apud* SELIGMAN-SILVA, 2003, p. 400). Assim sendo, o que fazemos ao recordar algo é catar os trapos da memória, soterrados em meio aos escombros de um tempo passado e perdido, que nunca será integralmente restaurado e que, sempre quando retomado pelos fios das lembranças, nos apresentará novas versões sobre os acontecimentos e, sobretudo, quem nós éramos e como nos tornamos quem hoje somos.

No tocante à segunda forma, a imagem poética é portadora de uma realidade específica por ser o lugar onde “a alma afirma a sua presença” (BACHELARD, 1993, p. 6), ou seja, é o registro imagético da subjetividade do indivíduo, cuja complexidade inerente não é

3. Originalmente, Bachelard fala de uma aplicação dessa metodologia aos poemas. Contudo, ao longo de sua Poética do espaço, vê-se uma utilização do par ressonância-repercussão em exemplos oriundos de outras formas literárias, como romances e contos. De modo que, visando uma melhor compreensão e emprego nos textos literários aqui em foco, substituí o termo poema por obra, para dar um sentido mais abrangente a essa teoria bachelardiana.

habilmente expressa pela linguagem cotidiana. De modo que para cumprir com esse ambicioso intento, Bachelard (1993, p. 7) coloca que a imagem poética mobiliza toda a atividade linguística, ou seja, serve-se de todos os recursos de uma língua para sustentar sua existência, como metáforas, sinestésias, comparações e afins, o que faz com que outra face de sua natureza seja seu caráter de novidade, por pintar na tela da mente de quem lê uma imagem que, sem a construção poética com a qual se deparou no corpo do texto literário, haveria de imaginar.

A renovação da linguagem promovida pela linguagem poética é o que faz com que a imagem com ela confeccionada encontra caminho para a subjetividade do leitor. De modo que se por um lado a obra literária ressoa possibilidades significativas, por outro, é somente

depois da repercussão que podemos experimentar as ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado. Mas a imagem atingiu as profundezas antes de emocionar a superfície. [...] Enraíza-se em nós. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado. A imagem torna-se um novo ser da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa — noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser. (BACHELARD, 1993, p. 8)

### **Sobre as imagens literárias cartografadas das obras em foco**

Em poucas pinceladas, visando situar as obras aqui comparadas e elucidar de que elas se tratam, começo por dizer que o romance *Dois irmãos*, publicado nos anos 2000, é uma obra do escritor manauense Milton Hatoum, cuja trama gira em torno de uma família de imigrantes e de descendentes de libaneses, cujas histórias se entrecruzam na narrativa da memória composta por Nael, filho de um dos gêmeos, Omar e Yaqub, a que o título da obra faz referência. Sua recriação do passado, manchada por sua subjetividade do presente marcado pelo desejo de descobrir quem é seu pai em meio ao emaranhado de relatos que se chocam ou dialogam com o seu, borda em simultâneo uma narrativa de deslocamentos que põe em diálogo o dentro e o fora do contexto nacional. Os personagens que habitam o mundo fictício de *Dois irmãos* são sobretudo seres migrantes

que transitam entre espaços próprios e alheios, cartografados no romance de modo a desvelar o hibridismo das identidades na obra, que é fruto dessas movências.

A mesma fórmula se aplica ao escritor Luiz Ruffato, cujos contos trazem em sua tessitura diálogos transnacionais, como no caso de *O presente absoluto*, no qual uma francesa professora de língua e cultura alemã toma aulas de tango com um argentino chamado Germán. No caso específico da coletânea *Flores artificiais*, publicada em 2014, esse escritor paulistano enverniza com matizes literários as memórias doadas por Dório Finetto, naquele tempo engenheiro e consultor de projetos de infraestrutura do Banco Mundial. Tendo viajado por vários lugares do mundo, anotou em inglês, francês, espanhol e português relatos de suas viagens, que, compiladas em cadernos, enviou à Luíza Ruffato sob o título de *Viagens à terra alheia*. Disso advém o nome *Flores Artificiais*, por se tratar da reinvenção das lembranças de outrem, tingidas com as cores literárias e bordadas com uma linguagem mais poética, em substituição ao original tom relatorial.

Na necessidade de se aprofundar nesses textos literários partindo de algum lugar, aproveito que já estou a tratar da coletânea de Ruffato para me estender sobre o conto de sua autoria. Já tendo apresentado a síntese da trama de *O presente absoluto*, continuo por descrever em que cenário e sob que circunstâncias a história se desenrola. Trata-se de um encontro entre o narrador e uma mulher desconhecida, em um saguão de hotel em Buenos Aires, onde esperam uma intensa tempestade esmorecer. Aquela que descobrimos posteriormente ser uma senhora de meia idade, já aposentada de seu trabalho como professora de língua e cultura alemã, oferece àquele que nos conta a história — uma personificação literária de Dório Finetto, no caso — uma cadeira em sua mesa, para que ele melhor se acomode enquanto aguarda o fim da chuva. Nesse meio tempo, ambos começam a conversar, e ela lhe conta o fato de estar em meio à sua segunda viagem à Argentina, e isso abre portas para o relato de sua vida e sua busca por algo indefinível que só pôde ser encontrado ali, em terras estrangeiras ao seu lar. Em meio a essa narrativa, na qual o narrador predominantemente limita-se a ouvir, ocorre a seguinte fala:

Agora estou aposentada, faz pouco mais de oito meses. A vida inteira ministrei aulas de língua e cultura alemã. Veja que zombaria:

nunca me interessei, nada que fosse, pelo Terceiro Mundo... Tudo que estivesse para além das fronteiras da Europa, e, a bem da verdade, para mim a Europa limitava-se à França e à Alemanha, todo o resto representava a barbárie, terras apartadas da civilização. Claude, meu marido, também é professor, especialista em história medieval. Temos dois filhos maravilhosos: Philippe, engenheiro químico, trabalha na Rhône-Poulenc, bem casado, logo nos dará um netinho; e Chantal, atriz de teatro infantil, uma palhaça bastante conhecida, Mimi, La Douce. Ou seja, construía uma plácida biografia burguesa... Eu era uma mulher... mediocremente feliz... (RUFFATO, 2014, p. 26, 27)

Assim, nessas poucas linhas, temos o resumo de toda a existência da mulher misteriosa com a qual o narrador conversa. Uma existência cuja placidez residia não somente na estabilidade de uma confortável vida burguesa fincada nos padrões ocidentais, como também no abraço de uma crença em uma relativa clausura identitária, que dita que tudo o que há de relevante culturalmente está localizado no eixo ocidental/europeu.

Mas, a vida da professora aposentada era marcada por uma insuficiência, da qual ela se apercebe apenas depois de assistir a uma apresentação de tango, para a qual foi convidada por um de seus antigos alunos do doutorado. Sem grandes expectativas, ela se põe a assistir o espetáculo, até que os sentimentos expressos na dança do último casal a se apresentar alcançam seu íntimo e a despertam para a consciência de outras realidades diferentes da sua, e da pobreza de suas próprias experiências, pois passa a enxergar pela primeira vez o quanto limitou-se por abraçar a crença na integridade da própria identidade e relegar ao segundo plano as demais formas culturais — principalmente àquelas advindas do que chama de Terceiro Mundo — tendo preferido “habitar um mundo alicerçado na segurança de verdades previsíveis, na convicção de um caminho sem embaraços, sem percalços, sem turbulências, mas também sem cor, sem alegria, sem paixão” (RUFFATO, 2014, p. 27).

Tem início assim a revolução de sua própria vida pela dança, começando por tomar aulas de tango, depois de língua espanhola, culminando em sua primeira viagem a Buenos Aires, e em sua busca por reviver o inexplicável sentimento que lhe abraçou a alma, encontra com Germán, um dançarino que se apresenta nos subúrbios da cidade argentina, longe dos olhos dos turistas comuns (RUFFATO, 2014, p. 28, 29). Inicialmente, a consideração que desejo

tecer é a de que essas ações podem ser lidas enquanto marcas da presença do Outro latino-americano em território europeu, denotando assim o florescimento de uma via de mão dupla nas trocas culturais, simultâneo ao crescente reconhecimento de outros centros de produção e disseminação cultural, resultante de uma “pluralidade de centros que pode ser lida [...] segundo uma partilha de dados culturais, literários, de seus simbolismos” (WEINHARDT, 2011, p. 16).

Nesse caso, aproveito o gancho da leitura cultural desses excertos literários da obra de Ruffato para aproximá-lo de um outro trecho, esse advindo do romance de Milton Hatoum. Na seguinte imagem da memória, coletada da narrativa desenrolada por Nael, ele nos conta uma história que ouviu de seu avô Halim, que embora não o reconheça abertamente como neto, o trata como um e compartilha relatos de sua vida, sendo um desses o seguinte:

Queridos mano e cunhada, Louisiana é a América em estado bruto e mesmo brutal e o Mississipi é o Amazonas desta paragem. Por que não dão uma voltinha por aqui? Mesmo selvagem, Louisiana é mais civilizada que vocês dois juntos. Se vierem, tratem de pintar o cabelo de loiro, assim vão ser superiores em tudo. Mano, a tua mulher, que já foi bonita, pode rejuvenescer com o cabelo dourado. E tu podes enriquecer muito, aqui na América. Abraços do mano e cunhado, Omar. (HATOUM, 2000, p. 122, 123)

O excerto anterior trata-se, especificamente, do conteúdo do único cartão postal enviado por Omar dos Estados Unidos que foi guardado por Yaqub e entregue ao pai dos gêmeos durante a visita seguinte do mais velho a Manaus (HATOUM, 2000, p. 122). O comentário que desejo tecer a respeito dessa passagem é no sentido de costurá-la com a imagem geral pincelada do conto. Observo, portanto, os deslocamentos entre diferentes centros culturais, que pode ser visto tanto nessa imagem da memória coletada de *Dois irmãos*, quanto na que foi relatada pelo narrador das lembranças da professora aposentada, no conto *Presente absoluto*. Esse encontro entre os que eram considerados grandes centros de produção cultural e as margens — entre Paris e Buenos Aires, no conto de Ruffato, e entre Estados Unidos e Manaus, no romance de Hatoum — expressa um mútuo reconhecimento e aceitação entre essas outridades, e também o seu oposto: um preconceito inerente, fincado na crença de

uma suposta superioridade de uma cultura sobre outra. Em outras palavras, trata-se da expressão — consciente ou não — do ideal de uma identidade nacional essencialista, que conforme descrito por Jobim (2013, p. 56, 57), significa predominantemente a repressão da diferença em favor do imaginário de um ser nacional efetivo, constantemente reiterado e permanente.

### **Repercussões provisórias**

Zilá Bernd (2007, p. 89, 90) comenta que na nossa era, que ela coloca como sendo de natural globalização, parece haver um destaque para tudo o que se move, se desloca e flui. E, por isso, as coisas podem até estar um pouco mais confusas agora, como diria Homi Bhabha (2013, p. 30), pois afinal vivemos em um mundo no qual se é possível pedir sushi japonês de um restaurante italiano enquanto conversa com o atendente em português, por exemplo. Mas o fato é que esse deslocamento, esse ir de encontro ao outro, tem mais de um aspecto positivo. Mais do que o reconhecimento da existência e da importância do outro, ter esse diálogo com aquele que é diferente do que se entende por “eu” pode promover um alargamento da compreensão sobre si. Pode-se descobrir nesse processo de movência, inclusive, que o outro não é tão distante quanto parece, criando assim interstícios, pontos de encontro no qual se vê um pouco do que se é próprio no alheio. Não se pode esquecer, contudo, que tudo isso deve ocorrer sem perder de vista certa criticidade, que deve acompanhar todos os processos de “assimilação dos contrários” (BHA-BHA, 2013, p. 336).

Esse reconhecimento de traços de si no outro é algo que acontece nas duas imagens da memória pinçadas. Omar, ao ir para os Estados Unidos, encontra semelhanças entre o rio Mississipi e o rio Amazonas, mesmo com as águas desses rios correndo em lugares tão distantes entre si. A fala de Omar cria um parêntesis no qual dois símbolos advindos de espaços nacionais diferentes coexistem.

De forma semelhante, a ex-professora francesa de cultura alemã atravessa continentes para chegar a Buenos Aires, em busca de experimentar plenamente algo que no seu próprio espaço era estranho, o tango. Tendo suposto que haveria diferenças entre o tango dançado por um francês e o tango dançado por um argentino, partiu

de sua terra em busca da forma de dançar verdadeira. Eis que depois de nove dias de busca sem sucesso pela forma genuína dessa arte, frequentando milongas típicas para turistas, onde, sim, se dança o tango, porém destituído de qualquer verdade” (RUFFATO, 2014, p. 28), alguém em um parque lhe recomenda que procure por Germán, e o narrador do conto — que entra em cena novamente nesse momento — nos conta a reação da senhora à indicação dada:

Agora, meu caro, você prestou atenção em um detalhe? Ele me recomendou encontrar Germán... Germán!, percebe?, disse quase gritando, tão excitada. Semiergueu-se, o braço direito esticado, a mão magra amarfanhando o tecido da minha camisa, Germán! Germano! Ou seja, alemão! Alemão! Uma vida inteira de equívocos... Minha felicidade, entende?, estava não no solo da Germânia, mas no voo de Germán! (RUFFATO, 2014, p. 29).

No *Dicionário de símbolos* (2019, p. 951–953), é dito que quem viaja o faz em busca de uma verdade, e que, assim sendo, a única viagem válida é a que o homem faz ao interior de si mesmo. Essa procura pelo que há de genuíno nessa forma de arte é o que move o deslocamento dessa mulher misteriosa, e a põe em contato não somente com outras culturas, mas também com outras facetas até então ocultas de sua própria identidade — como o reconhecimento de um preconceito contra as manifestações culturais do Terceiro Mundo. E nessa viagem — ao encontro do outro e, principalmente, ao encontro de si mesma — a professora aposentada descobre que tudo o que há é o tango. Quem o dança, no fundo, não faz diferença. Para dançar só o que importa é haver dançarinos, não se eles advêm de uma ou outra nacionalidade, se adotam tal ou qual identidade. E nisso reside a poeticidade desse encontro entre diferentes, entre a ex-professora de língua e cultura alemã e o argentino Germán. Júlia Kristeva (1994, p. 9) coloca que “estranhamente, o estrangeiro habita em nós, ele é a face oculta da nossa identidade [...] o estrangeiro começa quando surge a consciência da minha diferença”. Algumas páginas adiante, a mesma teórica acrescenta:

Esse discernimento dos traços do estrangeiro, que nos cativa e ao mesmo tempo nos atrai e repele: “pelo menos sou também singular, e portanto devo amá-lo” diz para si o observador; “não, prefiro minha própria singularidade, e portanto devo matá-lo”, pode

ele concluir. Do amor ao ódio, o rosto do estrangeiro nos força a manifestar a maneira secreta que temos de encarar o mundo. (KRISTEVA, 1994, p. 11)

Em outras palavras, acolher ou rejeitar aquele que é diferente, estrangeiro, é um pouco abraçar ou repelir um outro lado de si mesmo, aquela porção íntima da subjetividade, que fica abaixo da superfície das crenças que adotamos, das identidades que assumimos e/ou são impostas a nós, dos discursos que proferimos. O que há de intraduzível na alma humana e que se encontra para além da cultura, em suma. Que pode ser sublime, como na seguinte passagem, na qual, após superadas a rejeição inicial de Germán — que não queria usar sua arte “para divertir turistas” — e o desapontamento dela, por ele não corresponder à pintura que dele fez na tela da mente — “Ora ele se manifestava como um lorde, grisalho, gentil e educado, trajando um terno cortado com esmero e bom gosto... [...] Ora mostrava-se como príncipe encantado, louro, jovem e atlético, sedutor em seu heroísmo sincero, mas ingênuo...” (RUFFATO, 2014, p. 30), ambos começam a dançar. E ela, rememorando a cena, conta que ele

De repente, parou, voltou-se para mim, envolveu-me com o braço direito e conduziu-me pelo salão, aborrecido e irritado. Ofegante, ela acendeu outro cigarro. No começo, custei a me adequar ao ritmo impetuoso de Germán, mas, superada a inibição inicial, senti que ele, talvez espantado por perceber que eu conseguia acompanhá-lo, distendeu os músculos, e, absortos na música, pouco a pouco nossos passos foram se confundindo... O que ocorreu daí para a frente, impossível descrever... Não existia mais aquele salão, o subúrbio de casas parecidas, Buenos Aires, a Argentina, o mundo... Eu já não era uma mulher que carrega nome e sobrenome, professora aposentada, casada, mãe de dois filhos, francesa, mas um corpo mergulhado num instante único... Não havia passado, pegadas deixadas por alguém que não fomos. Nem futuro, mera projeção de nossos desejos... Para além do tempo e do espaço, eu habitava o presente absoluto! E caiu em silêncio. Perguntei se queria mais café, não respondeu, exausta e alheada. Lá fora, a chuva parecia ter amainado. Quem voltou a Paris no dia seguinte não era a mesma pessoa, apesar de o passaporte insistir que sim... (RUFFATO, 2014, p. 30, 31)

Ainda no mesmo *Dicionário de símbolos* (2019, p. 319, 320), é dito que “a dança é uma linguagem para além da palavra, porque onde as palavras já não bastam, o homem apela para a dança”. Tal forma de arte também se faz ritual, como uma senda invisível que leva do perecível ao imperecível. E imperecível, ao meu ver, conjuga com imutável. E o imutável nesse caso é que todos aqueles que habitam culturas diferentes, falam línguas diferentes, tem costumes distintos, são antes de tudo seres humanos, e isso é o que mais deveria importar. E por isso ser o mais relevante, as diferenças deveriam ser respeitadas, e as pessoas deveriam ser ensinadas desde cedo a terem a mente mais aberta para reconhecer o outro e, quem sabe, perceber que ele pode não ser tão diferente assim. Assim como quando a ex-professora francesa de cultura alemã encontra em terras argentinas um dançarino de tango chamado Germán (que é o nome pelo qual é internacionalmente conhecida a Alemanha). Fazer isso, permitir que a alma se expanda no diálogo com uma outridade, enxergar o outro para além dos rótulos referenciais comumente adotados, como nome, sobrenome, profissão, origens familiar, linguística, social e cultural é o que seria habitar o presente absoluto.

Trata-se, no caso, de um pouco de idealismo da parte daquela que escreve esse artigo. Idealismo esse facilmente desmontável, se observar que as falas seguintes de Omar, de que Louisiana, mesmo selvagem, é mais civilizada que Yaqub e sua esposa juntos. Trata-se de uma fala que ressoa um discurso que prega uma identidade nacional essencialista, que se crê superior às demais, em detrimento do reconhecimento das diferenças e desigualdades que fazem parte tanto da sua história quanto do seu presente.

Finalizo, portanto, alinhavando três repercussões provisórias, em resposta ao que foi ressoado pelas obras literárias em foco. A primeira referente ao xeque no qual é posto o conceito de identidades nacionais, principalmente no período moderno no qual vivemos. Posto que devido ao constante fluxo de deslocamentos, tanto dos sujeitos pelos espaços como de significados, as fronteiras entre um “eu” nacional e outro se esfumam, de modo que vivemos o que Homi Bhabha chama de “condição fronteira cultural levada ao seu limite global (2013, p. 29). O segundo alude a ideia de uma consciência transnacional, conforme desenhada por José Luís Jobim (2013, p. 122), que, em suma, trata-se da formação de uma consciência mais abrangente que surgem decorrentes dos desafios de conciliar

diferentes configurações históricas e políticas de Estados/nações diversos na formação de blocos transnacionais. E, por fim, a perspectiva adotada a respeito dos personagens apresentados no conto e no romance, a saber, a de vê-los enquanto seres nacionais “construídos”, ou seja, seriam sujeitos cujas subjetividades pintadas nas telas do conto e do romance nos apresentam passados e presentes de trocas e ficções culturais. Temos, assim, imagens de seres cujo hibridismo se faz ver desde suas essências, averiguadas por suas recordações, cuja leitura por um viés benjaminiano (BENJAMIM *apud* SELIGMAN-SILVA, 2003, p. 401) os apresenta como seres que fazem passagem constante entre polos diferenciais. Ou seja, as vidas dos personagens analisados tecem narrativas nas quais a poeticidade reside no sublime e/ou no repúdio que sentem nos encontros com os outros, cujo sentido profundo é o de um encontro e diálogo com uma outra face de si, que naquele momento foi descoberta.

## Referências

- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2ª. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- BERND, Zilá. Figurações do deslocamento nas literaturas das Américas. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 30, p. 89-97, 2007. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/182b/2d5d13f87a80e698e706941bef460ee5e0b5.pdf>. Acesso em: 28/07/2020.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.
- CORTAZÁR, Júlio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CHACÓN, Albino. *Literatura em tempos de crise*. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gTY3CvY3Xio>. Acesso em: 30 ago. 2020.
- DANÇA. In: *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos,*

- formas, figuras, cores, números). 33. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.
- HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- JOBIM, José Luís. *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.
- KRISTEVA, Júlia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- RUFFATO, Luiz. *Flores Artificiais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio. *História, Memória e Literatura*. Campinas: Unicamp, 2003.
- VIAGEM. In: *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 33. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.
- WEINHARDT, Marilene. *Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão*. Curitiba: UFPR, 2011.

**“Viver é muito perigoso”:  
as diferentes noções de justiça em *Grande Sertão: Veredas***

Vinícius Victor A. Barros (UFG)<sup>1</sup>

Em *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade em Grande Sertão: Veredas* (1986), Walnice Nogueira Galvão sublinha a complexidade e o desafio que é para o crítico literário brasileiro “a mera existência de um romance do porte e alcance” da narrativa de Guimarães Rosa (GALVÃO, 1986, p. 11). Conforme Walnice argumenta, a narrativa do escritor mineiro erige-se como um desafio devido à complexidade de sua fatura formal – o texto difícil; o ir e vir da memória do narrador; o léxico singular etc. — aliada às inúmeras possibilidades interpretativas que o enredo suscita, como os embates sociais, políticos e históricos do país; os arquétipos míticos expressos nas representações dos personagens; o movimento dinâmico entre elementos característicos da literatura regional brasileira e europeia, etc. Traduzindo em números os esforços que rondam *Grande Sertão: Veredas* (1956), estima-se que até os anos 2000 tenham-se acumulado mais de 1.500 estudos sobre o romance, enquanto a obra inteira de Guimarães Rosa contabiliza cerca de 2.500 trabalhos nas mais variadas áreas do conhecimento (BOLLE, 2004, p. 19).

Neste artigo, especificamente, a vereda que nos guiará pelo vasto ambiente de possibilidades que é *Grande Sertão: Veredas* (1956) são dois importantes estudos de Antonio Candido: *O homem dos avessos* (2012) e *Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa* (1977). Nesses ensaios, o crítico localiza a lógica de base do romance, responsável, a seu ver, pelo conjunto da estrutura formal, temas e linguagem da obra. De acordo com Candido, tal lógica confere à narrativa uma espécie de movimento contínuo que tensiona os significados, relativiza concepções e atesta a instabilidade das distinções absolutas — não por acaso, o crítico chama essa dinâmica fundamental como “princípio geral da reversibilidade” (CANDIDO, 2012, p. 124). Esse importante achado crítico torna possível também a leitura da complexa dinâmica em que os elementos históricos que vincam o romance estão submetidos,

1. Graduado em Letras (UFG), Mestre em Estudos Literários (UFG) e doutorado em Estudos Literários (UFG).

como a volubilidade da justiça social sertaneja, o banditismo jagunço e a pobreza que impera no interior do país.

O princípio da reversibilidade que Antonio Candido destaca atua, por exemplo, no nível do enredo, confundindo ou transmutando, de maneira complexa e singular, concepções como o bem e o mal, o justo e o injusto, o crime e a lei, dentre outros. Já no nível da estrutura, a lógica pode ser observada na mescla dos gêneros discursivos; nas idas e vindas da sequência cronológica; no apagamento do interlocutor, etc. Para Danielle Corpas (2015), trata-se de um aspecto da composição do romance que, após os ensaios de Candido, tem sido sublinhado com bastante frequência e de maneiras diversas ao longo dos estudos críticos do livro. Ainda segundo a autora, essa dinâmica atua em *Grande Sertão: Veredas* (1956) demonstrando que nada é realmente estável, “tudo o que é pode deixar de ser, tudo o que não é pode vir a ser, os contrários se sobrepõem, os limites entre uma coisa e outra são muito tênues, às vezes apagados” (ROSA, 1994, p. 180). Vejamos, portanto, como Antonio Candido identifica e comenta o singular movimento de base do romance em cada um de seus respectivos estudos.

Distante física e politicamente da presença reguladora do Estado, o Sertão reproduzido no romance de Guimarães Rosa possui normas e leis características que em muito se diferem do código positivado<sup>2</sup> das instituições do país. A falta de instâncias do Estado, que, ao menos em tese, deveria ser garantidora dos direitos e deveres mínimos comuns, aliada ao particular conjunto de normas e procedimentos desse espaço, contribui para que a violência se torne uma possibilidade legítima de arbítrio na resolução dos mais diversos tipos de contendas, de pequenos delitos, como furtos de animais e armazéns, a grandes disputas, como as que envolvem as demarcações de terras ou pleitos eleitorais. Extremamente volúvel, relativizada e tensionada de acordo com as circunstâncias, a noção de uma justiça resguardada pela isonomia das leis e normas se torna ainda mais problemática no Sertão rosiano, justificando muitos dos

2. Por código positivado entendemos, de modo geral, o conjunto de regras, leis e normas escritas e oficiais que regem a vida social e as instituições de determinado local e durante certo período. A Constituição Federal de um país é um exemplo de código positivado, pois, assim como outras leis e códigos escritos, tem por função disciplinar e ordenar os trâmites de um país.

embates na obra. Percebemos, então, através do relato de Riobaldo, que a ordem comumente irá se submeter à anomia social da violência baseada primordialmente no jaguncismo dos mandões e no conflito de interesses entre os poderosos coronéis locais.

Em *O homem dos avessos* (2012), Antonio Candido debate os efeitos no romance proporcionados por essas anomias sociais, levando em conta uma tripartição estrutural semelhante à de outro clássico da literatura brasileira: *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha. “Há em *Grande Sertão: Veredas*, como n’*Os sertões*”, diz o crítico, “três elementos estruturais que apoiam a composição: a terra, o homem, a luta. Uma obsessiva presença física do meio; uma sociedade cuja pauta e destino dependem dele; como resultado, o conflito entre homens” (CANDIDO, 2012, p. 112). Contudo, Candido faz uma ressalva importante sobre as semelhanças entre as obras dos autores:

A analogia para por aí, não só porque a atitude euclidiana é constatar para explicar, e a de Guimarães Rosa inventar para sugerir, como porque a marcha de Euclides é lógica e sucessiva, enquanto a dele é uma trança constante dos três elementos, refugindo a qualquer naturalismo e levando, não à solução, mas à suspensão que marca a verdadeira obra de arte, e permite a sua ressonância na imaginação e na sensibilidade. (CANDIDO, 2012, p. 112)

A análise proposta, portanto, evidencia que o romance de Rosa gira em torno dos três tópicos citados: (1) A terra; (2) O homem; (3) O problema. Esses pontos não são estanques e se entrelaçam em um constante movimento, fugindo ao determinismo naturalista euclidiano e, como ressalta Candido, aos “hábitos realistas de nossa ficção” (CANDIDO, 2012, p. 113). O constante embaralhar desses elementos estruturantes possibilita que o universo representado na narrativa de Riobaldo seja regido por leis próprias que não obedecem a nenhuma relação causal, diferentemente, por exemplo, do que ocorre no livro de Euclides da Cunha, que versa sobre um fato histórico: a guerra de Canudos.

Sublinhadas essas diferenças iniciais, Antonio Candido analisa os tópicos que sustentam a obra sempre colocando a lógica da reversibilidade em perspectiva. Em “A terra”, o crítico aponta para a dupla relação do romancista com o Sertão. Por um lado, o autor ancora a construção da obra na topografia real do interior do Brasil — “O mundo de Guimarães Rosa parece esgotar-se na observação”

(CANDIDO, 2012, p. 114) —; por outro, “aos poucos vemos surgir um universo fictício, à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional” (CANDIDO, 2012, p. 114). Como exemplo dessa dinâmica entre o real e o imaginário, Candido lembra o rio São Francisco como cenário emblemático da fusão entre os elementos. Conforme atesta Riobaldo a certa altura da narrativa: “o São Francisco partiu minha vida em duas partes” (ROSA, 1994, p. 436)<sup>3</sup>.

Ao expor a leitura do romance pelo tópico “A terra” e exemplificar a dupla articulação entre o real e o imaginário operada por uma lógica de base dinâmica, Candido chama atenção para a ligação entre a divisão do mundo e a divisão do ser. Essa divisão é exemplificada a partir da enigmática e ambígua presença de Diadorim na vida de Riobaldo. Basta nos lembrar que Diadorim aparece ainda durante a mocidade do narrador em uma aventura durante a navegação do rio. Desse modo, a relação entre o elemento externo ao primado literário, o São Francisco, e a estrutura sobre a qual a obra se organiza, o elemento terra, revela que a obsessiva presença física do meio, que confere a precisão documentária ao texto de Rosa, também possibilita a “adesão do mundo físico ao estado moral do homem” representado no livro (CANDIDO, 2012, p. 116).

Para confirmar a relação intrínseca entre o caráter documental e a fabulação artística através da análise do tópico estruturante “A terra”, cujo resultado é o estado moral dos personagens em sintonia com a presença física do meio, Candido nos dá outro exemplo: o Liso do Sussuarão. Nesse cenário simultaneamente intransponível e transponível, o grupo de jagunços, quando é guiado por Medeiro Vaz, falha, enquanto posteriormente, após o pacto de Riobaldo com o demônio, em outra tentativa, a travessia ocorre sem maiores dificuldades. A diferença entre as situações não se dá por causalidade do meio físico: a variação se dá, pois, no assujeitamento do mundo físico ao estado do homem. Na situação específica de Riobaldo, a natureza se curva diante do poder que lhe foi concedido pelo pacto diabólico.

Mas se a terra é relacionada ao estado moral do homem, é ela, por outro lado, que determina as regras e procedimentos desses sertanejos, conforme argumenta Antonio Candido: “os homens, por

3. A partir de agora, os trechos extraídos do romance serão indicados pela sigla GSV seguida do número da página. Este artigo utiliza a edição publicada pela editora Nova Aguilar em 1994 que segue a primeira edição de 1956.

sua vez, são produzidos pelo meio físico. O Sertão os encaminha e desencaminha, propiciando um comportamento adequado à sua rudeza” (CANDIDO, 2012, p. 117). A articulação entre o estado moral do homem e a rudeza da natureza ajuda a explicar, por exemplo, a violência como árbitro geral do Sertão retratado por Riobaldo. Porém, essa constatação sem a devida mediação com os outros tópicos estruturantes, “O homem” e “O problema”, pode incorrer nos determinismos que Candido ressalta ao utilizar o romance de Euclides da Cunha (1902) como exemplo. A fim de evitar essa redução crítica, passemos para o próximo ponto de análise.

O tópico “O homem” trata do comportamento singular do sertanejo retratado no monólogo de Riobaldo. Esse tipo característico de sujeito do interior do país tem na rudeza de seu caráter ecos da dureza do espaço e da sociedade em que vive. De modo geral, em *Grande Sertão: Veredas* (1956) observamos que a sociedade sertaneja tem suas pautas diretamente dependentes da terra. É ela a origem da maioria dos conflitos armados entre os potentados locais e é ela também que, na maioria das vezes, define o quão ricos e poderosos são esses homens. Afinal, a posse de grandes áreas de terras, seja para agricultura ou para pecuária, implica em, além do lucro, mais trabalhadores sob os mandos e desmandos dos patrões fazendeiros. Para que o homem sertanejo pobre tenha de onde retirar seu sustento, ele se submete às relações verticais de poder de modo que, não raro, será convocado para defender os interesses pessoais de seus chefes. Mesmo que tais interesses incorram em crimes, o homem pobre do interior do país não tem escolha senão adequar o seu comportamento à rudeza que os meios natural e social exigem – ou morrer na miséria que o cerca.

A partir da influência recíproca entre “A terra” e “O homem”, lida através da lógica dinâmica sublinhada por Candido, torna-se possível perceber as relações sociais que regem o cotidiano dos homens do romance. Afastadas do poder público, as regiões do interior do país tornam-se lugares onde a lei do mais forte impera; nas palavras de Candido, no Sertão “o indivíduo avulta e determina; manda ou é mandado, mata ou é morto” (CANDIDO, 2012, p. 118). A constatação de uma sociedade sertaneja pautada por privilégios econômicos e políticos é comum também aos grandes polos urbanos; porém, diferentemente desses locais onde as instituições do Estado se fazem sentir com relativa constância, ou ao menos deveriam, no Sertão de

Riobaldo a anomia das relações não parece ser a exceção, mas sim a regra dos procederes. Tais condições fazem da vida desses brasileiros, especialmente os homens pobres, “uma cartada permanente (‘viver é muito perigoso’) e obrigam as pessoas a criar uma lei que colide com a da cidade e exprime essa existência no fio da navalha” (CANDIDO, 2012, p. 117).

Pensando na existência no fio da navalha dos sertanejos representados na narrativa, Antonio Candido lembra o pitoresco Zé Bebelo. O chefe de bando é uma síntese da adaptação do homem às condições que lhe são impostas, pois o personagem não tem pudor algum em ajustar seus ideais ao que lhe convém, mesmo que isso soe como contradição. Em um primeiro momento, Zé Bebelo, em nome de uma utopia política que pretendia civilizar o Sertão e abolir o jaguncismo para que pudesse tornar-se deputado, bradava:

— Sei seja de anuir que sempre haja vergonha de jagunços, a sobrecorja? Deixa, que, daqui a uns meses, neste nosso Norte não se vai mais ver um qualquer chefe encomendar para as eleições as turmas sacripantes, desentrandando da justiça, só pra tudo destruírem, do civilizado e do legal! (GSV, p. 116)

Porém, após ser derrotado pelo bando inimigo de Joca Ramiro, Zé Bebelo é julgado em uma cena em que, segundo Candido, “o livro alcança o nível da mais alta literatura” (CANDIDO, 2012, p. 117). Na cena do julgamento, incorre que a principal acusação que consta contra o então mandatário do governo não é a da perseguição imposta aos jagunços, mas sim, “de querer mudar a lei que rege aqueles homens” (CANDIDO, 2012, p. 117). Conforme atesta Joca Ramiro, responsável por desempenhar o duplo papel de acusador e juiz, “O senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos do seu velho costume de lei o senhor não é do sertão. Não é da terra...” (GSV, p. 365). Isto é, Zé Bebelo é acusado de tentar subverter a lei e a ordem do homem sertanejo, é acusado de tentar desvincular o homem de suas características de violência e de guerra. Após o tribunal jagunço deliberar sobre a vida e a morte do réu, optam por exilá-lo no planalto do Brasil. Mais adiante, com a morte de Joca Ramiro, Zé Bebelo retorna ao Sertão do qual foi expulso e assume a chefia do mesmo bando que outrora combatia.

A dimensão individualizante do homem sertanejo, retratado em suas contradições e anseios díspares, é um dos elementos que

caracteriza e diferencia o jagunço representado em *Grande Sertão: Veredas* (1956) de outras obras de cunho naturalista que abordam o tema. Conforme observa Candido, cada integrante dos bandos pelos quais Riobaldo passou tem seus motivos e justificativas particulares para a prática do jaguncismo: “o Sertão transforma em jagunços os homens livres, que repudiam a canga e se redimem porque pagam com a vida, jogada a cada instante. Raros são apenas bandidos, e cada um chega pelos caminhos mais diversos” (CANDIDO, 2012, p. 118). A complexa representação do homem sertanejo no romance de Rosa não se pauta apenas na representação de suas particularidades: ela atinge também questões singulares da própria existência.

Na narrativa de Riobaldo, os jagunços, seus anseios, suas necessidades e seus destinos não são determinados exclusivamente por uma relação recíproca e mecânica entre os tópicos estruturantes “terra” e “homem”, mas também por outra importante dinâmica: o trânsito entre o particular e o universal. Conforme já observamos, o sujeito no Sertão rosiano vê na prática organizada do banditismo uma oportunidade legítima de sustento. Esse “tipo híbrido entre capanga e homem-de-guerra” (CANDIDO, 2012, p. 119), ao ingressar no jaguncismo, incorpora uma conduta particular de ser e agir que o faz transcender à realidade do simples banditismo. Candido observa que a obediência e o fervor desses homens ao código particular de leis do jaguncismo remetem a uma genealogia medieval que está presente em todo o romance.

Candido procura evidenciar as relações entre o tratamento da matéria sertaneja e os termos da novela de cavalaria medieval reconhecíveis em diversos aspectos do romance, como, por exemplo, na caracterização que os chefes jagunços recebem no monólogo de Riobaldo: “Joca Ramiro — grande homem príncipe” (GSV, p. 16). As relações entre a matéria sertaneja e os termos da cavalaria medieval vão além da caracterização dos personagens. Paladinos e jagunços, segundo o crítico, compartilham de um código, de uma ética particular que exige a cooperação entre seus grupos, mas que os liberta em relação à sociedade: “no código do jagunço, roubar é crime, mas cabe a coleta de tributos — extorsões em dinheiro e requisições de gado, para manter o bando” (CANDIDO, 2012, p. 119).

Na ética particular da jagunçagem, a lei e o crime se tornam concepções relativas e não-conflitantes. De forma parecida, os homens que ganham suas vidas por meio do roubo e do crime são

representados por Riobaldo com características altivas e honradas de paladinos medievais, sem que isso pareça ocorrer em contradição. O movimento particular que borra os limites entre pares antitéticos é enfatizado por Antonio Candido: “há em *Grande Sertão: Veredas* uma espécie de grande princípio geral de reversibilidade, dando-lhe um caráter fluido e uma misteriosa eficácia” (CANDIDO, 2012 p. 124). Para o crítico, o elemento formal da reversibilidade é inerente a vários elementos que vincam a obra.

Ambiguidade da geografia, que desliza para o espaço lendário; ambiguidade dos tipos sociais, que participam da Cavalaria e do banditismo; ambiguidade afetiva, que faz o narrador oscilar, não apenas entre o amor sagrado de Otacília e o amor profano da encantadora “militriz” Nhorinhá, mas entre a face permitida e a face interdita do amor, simbolizada na suprema ambiguidade da mulher-homem que é Diadorim; ambiguidade metafísica, que balança Riobaldo entre Deus e o Diabo, entre a realidade e a dúvida do pacto, dando-lhe o caráter de iniciado no mal para chegar ao bem. (CANDIDO, 2012, p. 125)

Candido nota ainda que os diversos planos em que operam as ambiguidades do romance ajudam a compor

O deslizamento entre os polos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva — que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser. E todos se exprimem na ambiguidade inicial do estilo, a grande matriz, que é popular e erudito, arcaico e moderno, claro e obscuro, artificial e espontâneo. (CANDIDO, 2012, p. 125)

A ambiguidade presente em *Grande Sertão: Veredas* (1956), organizada com auxílio do que Candido identificou como princípio geral da reversibilidade, permite observar o deslizamento em todos os níveis do “real e o irreal, o aparente e o oculto, o dado e o suposto” do relato de Riobaldo (CANDIDO, 2012, p. 125). A coerência do livro, portanto, seria oriunda da reunião das diversas ambiguidades evidenciadas, permitindo a fusão entre os tópicos estruturantes do homem e da terra e manifestando “o caráter uno, total do Sertão-enquanto-Mundo” (CANDIDO, 2012, p. 125).

Trilhando o método de análise do ensaio, chegamos ao último tópico da tripartição estrutural sublinhada por Candido: “O problema”.

Essa parte do estudo trata especificamente do dilaceramento de Riobaldo no momento da narração. Recolhido em sua fazenda e afastado da guerra entre bandos, o narrador-personagem está às voltas com a experiência vivida, procurando em seus atos da mocidade o sentido de sua existência. O comovente esforço de Riobaldo em organizar e narrar sua vida, “Contar é muito, muito dificultoso” (GSV, p. 253), aponta sempre para a direção do suposto pacto com o demônio nas Veredas-mortas. As dúvidas que perturbam o personagem sobre a existência ou não do diabo, a realização ou não do pacto e a inquietação causada pela falta de respostas concretas a essas questões, ajudam a compor o intuito fundamental da obra. De acordo com o ensaio, as inquietações do ex-jagunço refletem “o angustiado debate sobre a conduta humana e os valores que a escoltam” (CANDIDO, 2012, p. 125). O próprio crítico, porém, reconhece a generalidade de sua afirmativa: “todo livro de vulto acaba neste problema; mas em literatura o que interessa é a maneira escolhida para abordá-lo” (CANDIDO, 2012, p. 126).

Feita essa nova ressalva, Candido parte para a constatação dos fatores que indicam no romance uma singularidade na abordagem do problema da conduta e dos valores humanos. O suposto pacto com o diabo nas Veredas-Mortas, causa dos constantes questionamentos do narrador ao longo de seu relato, ocorre como forma de assimilação definitiva do destino de Riobaldo como jagunço: “o demônio surge, então, como acicate permanente, estímulo para viver além do bem e do mal; e bem pesadas as coisas, o homem no Sertão, o homem no mundo, não pode existir doutro modo a partir duma certa altura dos problemas” (CANDIDO, 2012, p. 128). Isto é, Riobaldo dispõe de sua própria individualidade a favor de uma causa, a vingança contra o traidor Hermógenes, mesmo que isso implique na danação eterna de sua alma.

Conforme sintetiza o ensaio, o pacto nas Veredas-Mortas faz com que o narrador-personagem Riobaldo transcenda o estado de um simples bandido sertanejo

Bandido e não-bandido, portanto, é um ser ambivalente, que necessita revestir-se de certos poderes para definir a si mesmo. O pacto desempenha esta função na vida do narrador, cujo Eu, a partir desse momento, é de certo modo alienado em benefício do Nós, do grupo a que o indivíduo adere para ser livre no Sertão, e

que ele consegue levar ao cumprimento da tarefa de aniquilar os traidores, os Judas. (CANDIDO, 2012, p. 126)

Para Danielle Corpas, as considerações de Candido sobre o pacto e sua função na narrativa inauguram uma perspectiva no direcionamento do romance, “a tomada de injunções da vida do jagunço no Sertão como fator decisivo para a configuração do princípio geral que rege o livro e do qual depende a transcendência do regional” (CORPAS, 2015, p. 70). Isto é, somente se faz possível perceber o princípio formal da reversibilidade atuando em *Grande Sertão: Veredas* (1956) se levado em conta as condições particulares do lugar “onde a brutalidade impõe técnicas brutais de viver” (CANDIDO, 2012, p. 132); da mesma forma, como uma via de mão dupla, o Sertão só é coerentemente representado em suas contradições e ambiguidades graças ao recurso formal da reversibilidade.

O ensaio “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, publicado em 1977, tem início debatendo sobre a importante figura dos jagunços na literatura ambientada em Minas Gerais até a década de 1930. Apesar da deficiência estética dessas obras, que não raro incorrem na representação caricata do homem sertanejo, Antonio Candido delinea uma série de características gerais de um personagem que se faz marcante na nossa tradição literária: o valentão armado. Essa categoria ampla abrange diversos tipos sociais de homens sertanejos, como o sujeito que atua por conta própria e o capanga ou jagunço que obedece a um coronel. Apesar da forma plural como esses homens são representados, há uma característica recorrente entre eles, conforme comenta Danielle Corpas, a partir do ensaio em questão:

Um traço permanece recorrente nos cenários pelos quais circulam esses valentões: a ordem social é, pelo menos inicialmente, marcada pela anomia, as instâncias de poder público são inexistentes ou extremamente frágeis, de modo que a ação violenta serve à manutenção da lei ou ao estabelecimento de alguma espécie de ordenação de convívio. (CORPAS, 2015, p. 72)

A existência do valentão armado na tradição de retratos sertanejos pressupõe uma ordem social anômala em que a ordem pública se funde à autoridade e aos interesses da ordem privada. Conforme evidencia Candido, esse tipo de homem sertanejo “atuando

isoladamente ou em bandos, é fenômeno geral em todas as áreas onde a pressão da lei não se faz sentir, e onde a ordem privada desempenha funções que em princípio caberiam ao poder público” (CANDIDO, 1977, p. 135). Historicamente, essa forma peculiar de organização social foi necessária para garantir o funcionamento das instituições públicas, por intermédio da atuação de instâncias privadas, onde o poder do Estado era incapaz de penetrar. Porém, passado o momento de desbravamento e povoamento das regiões interioranas do país, “esta ordem se torna apenas arbítrio, mantendo o parasitismo dos grupos dominantes e impedindo o progresso” (CANDIDO, 1977, p. 144). Em decorrência da sobreposição da ordem pública pela ordem privada, surge uma sociedade pautada pelo mando e pela violência.

Delineados os aspectos gerais que o valentão armado assume em nossa tradição literária de retratos sertanejos, bem como o contexto de anomia social inerente à existência desses homens, o ensaio se volta para a análise específica de *Grande Sertão: Veredas* (1956). Na argumentação de Antonio Candido, o romance de Rosa não é realista nem pitoresco, embora esses dois aspectos se encontrem constantemente. Trata-se de uma obra “carregada de valores simbólicos, onde os dados da realidade física e social constituem ponto de partida” (CANDIDO, 1977, p. 146). Essa circunstância, na visão apresentada no ensaio, decorre do princípio básico que rege a obra — conforme já foi analisado também no ensaio “O homem dos avessos” (2012), — trata-se novamente do princípio de reversibilidade. Em função desse recurso formal, há, no relato de Riobaldo, o deslizamento da geografia para o símbolo e o mistério, do jagunço para a figura do cavaleiro e do bandido, do homem honesto para o criminoso. Logo, para que se possa compreender esse jagunço fluido e ambíguo, o próximo passo de Candido é investigar como eles se formam no espaço do Sertão.

Antonio Candido dá lastro às observações tecidas em “O homem dos avessos” (2012), detalhando os motivos que levaram alguns dos personagens da obra ao ingresso no jaguncismo. “Joca Ramiro, por exemplo, era político e honrado; Titão Passos, amigável e gentil; Andalécio, no fundo um homem de bem; Medeiro Vaz, sério e justo” (CANDIDO, 1977, p. 147). A partir dessa acomodação entre as características honradas e a prática criminosa, Candido percebe que “naquele sertão, o jaguncismo pode ser uma forma de estabelecer e

fazer observar as normas” (CANDIDO, 1977, p. 147). Trata-se de uma forma possível de sobrevivência no mundo sertanejo em que a existência é pautada pelo julgo do mandonismo e do crime.

Candido prossegue o raciocínio sublinhando as nuances do caráter ambíguo do jaguncismo.

O jagunço é, portanto, aquele que, no sertão adota, uma certa conduta de guerra e aventura compatível com o meio, embora se revista de atributos contrários a isto; mas não é necessariamente pior do que os outros, que adotam condutas de paz, atuam teoricamente por meios legais como o voto, e se opõem à barbárie enquanto civilizados. (CANDIDO, 1977, p. 148)

Do ponto de vista do crítico, o risco e a dureza da vida ganha através da canga concedem ao jagunço uma dignidade que contrasta com a figura dos fazendeiros, “solertes aproveitadores da situação, que o empregam [o jagunço] para seus fins e o exploram para maior luzimento da máquina econômica” (CANDIDO, 1977, p. 148). Os grandes proprietários rurais, detentores de privilégios sociais e econômicos, garantem seus interesses particulares pela força e pela violência, utilizando o braço armado jagunço. Os jagunços, por sua vez, desprovidos de posses e de terras, engrossam as fileiras dos bandos e são subjogados pelos latifundiários. Conforme realça Candido, mesmo quando jagunços e fazendeiros entram em conflito, “o risco (ao contrário do que seria normal) é todo do jagunço, não do homem de ordem”, pois a classe privilegiada constitui “uma ameaça à natureza do jagunço, um perigo de reduzi-lo a peça de engrenagem, destruindo a sua condição de aventura e liberdade” (CANDIDO, 1977, p. 148). Como exemplo, o ensaio lembra o embate entre o esperto Zé Bebelo, chefe do bando de Riobaldo nessa altura do romance, e o rico proprietário de terras “sêo” Habão. O fazendeiro, ao se deparar com o enorme bando dentro dos limites de suas propriedades, manipula Zé Bebelo de tal modo que este, a certa altura, vê a si e a seus companheiros diante da iminente possibilidade de abandonarem a vida em armas para pegar em enxadas e servir o latifundiário. Conforme observa o perspicaz narrador Riobaldo, “sêo” Habão era um tipo diferente de homem sertanejo, “ele era de raça tão persistente, no diverso da nossa, que somente a estância dele, em frente, já media, conferia e reprovava” (GSV, p. 589).

Antonio Candido mostra que, diante de solertes fazendeiros como “sêo” Habão, encastelados em suas fortalezas do lucro e da ordem,

“sentimos vagamente que ser jagunço é mais reto” (CANDIDO, 1977, p. 149). Isto é, diante do poder do privilégio e do capital, o roubo e o assassinato cometido pelos jagunços podem assumir um caráter digno, uma vez que os valentões armados sentem nas próprias peles o cotidiano cruel da guerra, diferentemente dos fazendeiros, sórdidos aproveitadores da situação. A partir dessa dignidade altamente contestável, o crítico conclui que o sertanejo armado

Encarna as formas mais plenas da contradição do mundo-sertão e não significa necessariamente deformação, pois este mundo, como vem descrito no livro, traz imanentes no bojo, ou difusas nas aparências, certas formas de comportamento que são baralhadas e parciais nos outros homens, mas que no jagunço são levadas a termo e se tornam coerentes. O Jagunço atualiza, dá vida a essas possibilidades atrofiadas do ser, porque o sertão assim o exige. E o mesmo homem que é jagunço [...] seria outra coisa noutra mundo. (CANDIDO, 1977, p. 149)

O relativo caráter de dignidade que o banditismo sertanejo se imbuí em *Grande Sertão: Veredas* (1956) é o exemplo perfeito do princípio geral da reversibilidade em plena operação. Essa lógica de base dinâmica permite que as normas de comportamento, que normalmente são difusas e baralhadas na representação de outros homens, tornem-se coerentes e plausíveis na figura do jagunço rosiano. A reversibilidade proporciona aos valentões armados o livre trânsito entre ordem e desordem, lei e crime, bem e mal, etc. Como resultado, o indivíduo habituado ao Sertão se torna um personagem extremamente complexo, que não pode ser situado em nenhuma espécie de polo ou definição, o que, como Candido ressalta, diferencia esses personagens de toda uma tradição literária que os situava em apenas duas possibilidades estanques: herói ou vilão.

A sensação de que em *Grande Sertão: Veredas* (1956) tudo está suspenso pelo seu contrário ou que tudo é extremamente reversível pode ser aferido também no que tange ao foco narrativo. Através das idas e vindas ao sabor da memória do personagem Riobaldo, é apresentado ao leitor uma porção de episódios aparentemente desconexos que se unem de acordo com o desenrolar do enredo, dando forma consistente à narrativa. O relato, porém, não é apresentado de forma imparcial; ele é, na verdade, imerso no modo peculiar de ser do ex-jagunço e está profundamente ligado às impressões pessoais

e passionais de um narrador que, em mais de uma ocasião, adverte: “Contar é muito, muito dificultoso!” (GSV, p. 253). O ensaio ressalta que, por meio de uma posição privilegiada, em que o narrador conta não só o que viveu, mas também o que intuiu e desconfiou — “Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa” (GSV, p. 14) —, se armará uma espécie de “visão entranhada” da narrativa, que convida o leitor a esposar a visão do ex-jagunço sobre os fatos. Nas palavras de Antonio Candido:

Trata-se, com efeito, de ver o mundo através dum ângulo de jagunço, resultando num mundo visto como mundo-de-jagunço. [...] Do ângulo do estilo, ser jagunço e ver como jagunço constitui, portanto, uma espécie de subterfúgio, ou de malícia do romancista. Subterfúgio para esclarecer o mundo brutal do sertão através da consciência dos próprios agentes da brutalidade; malícia que estabelece um compromisso e quase uma cumplicidade, segundo a qual o leitor esposa a visão do jagunço porque ela oferece uma chave adequada para entrar no mundo-sertão. Mas sobretudo porque através da voz do narrador é como se o próprio leitor estivesse dominando o mundo, de maneira mais cabal do que seria possível aos seus hábitos mentais. (CANDIDO, 1977, p. 156)

Guimarães Rosa, ao dar voz ao próprio agente das brutalidades, conduz o leitor a uma visão de mundo compartilhada à de Riobaldo. Desse modo, sendo o Sertão retratado como o lugar em que a violência se torna norma de conduta, os fatos são encarados em seus extremos e as contradições se mostram com maior força. O leitor, conforme evidencia Candido, ao esposar a visão do jagunço sobre os fatos narrados, dispõe de uma espécie de posição privilegiada que lhe permite penetrar na compreensão profunda da trama (CANDIDO, 1977, p. 157). Crimes como assassinar, roubar e até mesmo estuprar, “as ruindades de regra” (GSV, p. 66), como alude Riobaldo, são apresentados pelo crivo da experiência de um ex-jagunço que viveu e sofreu na pele a guerra sertaneja. Em condições ideais, isto é, situações em que, ao menos em tese, a lei e a justiça se fazem sentir com maior força, crimes como os cometidos pelos bandos seriam passíveis de indubitável censura e julgamento. Porém, a lógica particular do romance faz com essas contravenções sejam relativizadas e até mesmo justificadas.

O movimento reversível das concepções em *Grande Sertão: Verdades* (1956) reflete-se também na dificuldade que Riobaldo tem em

organizar e narrar os eventos de seu passado. O desafio da narrativa não ocorre somente por conta da distância temporal dos fatos, mas principalmente pelo desafio que é para o personagem definir e esclarecer toda uma vida pautada pela ambiguidade: “contar é muito dificultoso. Não pelos anos que já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares” (GSV, p. 253). A complexidade dos fatos vividos pelo personagem-narrador exige uma complexa tentativa de esclarecimento e elaboração. Conforme argumenta Candido, Riobaldo necessita organizar seu passado em um sistema simples que “deixe evidente o que são o bem e o mal, o justo e o injusto, tão misturados na vida vivida” (CANDIDO, 1977, p. 158). Ao narrar sua contraditória história em um universo igualmente vincado pela ambiguidade como é o Sertão, Riobaldo supera o mero relato da aparência do vivido e busca, conforme diz: “não o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa” (GSV, p. 274). Isto é, o narrador, ao rememorar suas aventuras e desventuras pelo interior brasileiro, procura aquilo que escapou à sua impressão primeira, só podendo ser identificado com relativa precisão através de um grande esforço de reflexão e questionamento.

A percepção de que algo caminha no sentido oposto daquilo que se apresenta e a impossibilidade de esclarecer as complicações insolúveis de um mundo contraditório levam Riobaldo a tentar organizar sua vida durante a fatura de seu relato. Por esse motivo, a narrativa se apresenta cheia de idas e vindas, questionamentos e conclusões. Nas palavras do personagem:

Eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no meio de si; mas transtraz a esperança mesmo no meio do fel do desespero. Ao que este mundo é muito misturado... (GSV, p. 307)

A impossibilidade de o narrador organizar sua vida em um sistema simples que separe os fatos em concepções fixas e classificáveis corrobora com o argumento geral de Antonio Candido que localiza no Sertão rosiano o princípio da reversibilidade em plena operação, misturando, fundindo e revolvendo absolutamente tudo de modo mais abrupto do que se poderia perceber em uma sociedade

ordenada e próxima à presença reguladora do Estado. Para Candido, é “em frente dessa irremediável mistura, desse ‘mundo à revelia’, como diz Zé-Bebelo, muitas vezes é pelo avesso que se chega ao direito” (CANDIDO, 1977, p. 158). Em outras palavras, em um mundo de reversibilidades como é o de *Grande Sertão: Veredas* (1956) o crime se torna a lei e a lei se torna o próprio crime.

Ao debatermos os ensaios “O homem dos avessos” (2012) e “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães” (1977) de Antonio Candido, esperamos ter demonstrado que, através da lógica da reversibilidade, o romance de Rosa trata de maneira ímpar a fluidez da vida do homem jagunço e do espaço sertanejo. Por meio do debate desse princípio formal, os dados da experiência brasileira que vincam as páginas de *Grande Sertão: Veredas* (1956) nos faz perceber como, no Sertão de Riobaldo, a lei e o crime são relativizados, instáveis e tensionados. O resultado dessa disparidade, como não poderia deixar de ser, é o confronto e a violência que transbordam no monólogo do narrador de maneira extremamente naturalizada. Ao final da leitura do romance, o sentimento ambíguo que impera em nós leitores corrobora com a máxima do personagem: “no sertão o que é doidera às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo!” (GSV, p. 400).

Cabe ressaltar, por fim, a atualidade da crítica de Antonio Candido e do romance de Rosa em nosso contexto social e político. Lembremos que “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães” foi escrito no ano de 1966, em ocasião de um curso ministrado por Candido sobre o Sertão brasileiro e suas particularidades. Durante esse curso, que mais tarde se tornou o ensaio aqui debatido, o crítico ressalta que *Grande Sertão: Veredas* (1956) é meticulosamente plantado na realidade física e social do Norte de Minas, fazendo a seguinte provocação:

De certo já não é mais visível por lá a realidade do jagunço, como a descreveu e transfigurou *Grande Sertão: Veredas*. Em todo o caso, é bastante recente para ser colhida de maneira quase direta pelo romancista. Os jovens de agora não supõem, que, ainda há bem pouco, a umas duas ou três centenas de quilômetros das suas salas de aula, passavam-se coisas e movia-se gente como as que narra a literatura evocada nestas palestras. (CANDIDO, 1977, p. 159)

Em sequência, o crítico literário narra uma recordação da infância no Sudoeste de Minas, ocasião em que pôde testemunhar “pelo menos um bando de jagunços passar sob o comando desempenado

de um coronel facínora, chefe de uma vila próxima, mandante de infinitas mortes” (CANDIDO, 1977, p. 159). O pequeno relato da experiência pessoal que Antonio Candido nos apresenta tem, segundo o próprio, o intuito de ajudar seus alunos e leitores mais moços a sentirem o ritmo das mudanças em nosso tempo. Tempo este que não contempla mais o fenômeno do banditismo jagunço tal como era. De fato, a lógica de conluio entre interesses públicos e privados que permitiram às oligarquias rurais assegurar seus privilégios, e que constituíam a razão de ser do jaguncismo, entra em franco declínio após o ano de 1930. O que não quer dizer que os grandes potentados locais tenham deixado de existir, principalmente nas áreas do país onde o poder do Estado não se faz sentir. Como sabemos, esses tipos apenas se adaptaram às novas regras do jogo democrático e delas continuam a retirar proveitos ilegítimos e criminosos.

Em resumo, as noções amorfas de justiça que Antonio Candido identifica e debate, à luz de um recurso formal específico, continuam, com as devidas mediações e atualizações, presentes nas vidas de uma significativa parcela da população brasileira. Essa parte do país, em sua maioria formada por pessoas brancas de classe média, endossa execuções extrajudiciais de jovens pobres e negros, autorizando um verdadeiro genocídio nas periferias brasileiras. Vale ressaltar que são essas as mesmas pessoas que rechaçam os direitos humanos mais elementares em nome de políticas públicas que se dizem a favor da luta contra o crime e a corrupção. No momento em que concluímos este estudo, caminhamos para os primeiros 365 dias do governo mais obscurantista, regressivo, autoritário, antipopular e antinacional desde a ditadura, na qual se inspira.

Portanto, o percurso que percorremos até aqui com o auxílio dos ensaios de Antonio Candido — debruçando-nos sobre as relações entre a elaboração artística e a realidade, o contexto histórico, político e social do país, a lei e o crime, a forma e o conteúdo — compõem um pequeno debate que visa também à compreensão do passado e do presente da democracia brasileira, bem como seus limites e à transição incompleta, ou melhor, conturbada, para o Estado democrático de direito, que continua a ser um projeto inconcluso e sob constante ataque. Ao debatermos a realidade brasileira a partir de um romance complexo e profundo como *Grande Sertão: Veredas* (1956), em consonância com a crítica sofisticada e engajada

de Antonio Candido, esperamos ter discutido valores sem os quais não há democracia que mereça esse nome.

## Referências

- BOLLE, W. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- CANDIDO, A. Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa. In: CANDIDO, A. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 133-160.
- CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: CANDIDO, A. *Tese e Antítese*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012, p. 111-130.
- CORPAS, D. *O jagunço somos nós*. São Paulo: Mercado de Letras, 2015.
- CUNHA, E. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2007.
- GALVÃO, W. N. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ROSA, G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.



---

## 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>.



---

“Esta coletânea, organizada a partir de trabalhos apresentados em um evento ocorrido em formato inteiramente remoto em decorrência da pandemia que assolou o mundo no ano de 2020, é denúncia e esperança no porvir como só a literatura e as reflexões sobre ela são capazes de evocar. Teorizando a partir de falares, causos e lendas, gentes, invencionices e relatos, lugares de fortes marcas culturais e não-lugares pós-modernos, fronteiras políticas, culturais e simbólicas, a pesquisa comparatista aqui inclusa é testemunho para a posteridade das preocupações sociais em tempos de distanciamento físico. É, mais que tudo, um convite à reflexão em meio à crise, à valorização da solidariedade e da tolerância em tempos de naturalização do sofrimento — um clamor para que nos percebamos, finalmente, como sociedade multicultural e interconectada, a demandar a inclusão de todas as pessoas, suas formas de narrar o mundo, os tempos, os lugares, os sonhos.”

